



**Tesis doctoral  
Juan Carlos Robles**

**Estética de encuentro en el entorno urbano  
Simultaneidad, multitud e identidad**

**Investigación dirigida por Dra. Carmen Osuna Luque y Dr. Carlos Miranda Mas**



**Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga**



**Publicaciones y  
Divulgación Científica**

AUTOR: Juan Carlos Robles Florido

EDITA: Publicaciones y Divulgación Científica. Universidad de Málaga



Esta obra está sujeta a una licencia Creative Commons:

Reconocimiento - No comercial - SinObraDerivada (cc-by-nc-nd):

[Http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es](http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/es)

Cualquier parte de esta obra se puede reproducir sin autorización pero con el reconocimiento y atribución de los autores.

No se puede hacer uso comercial de la obra y no se puede alterar, transformar o hacer obras derivadas.

Esta Tesis Doctoral está depositada en el Repositorio Institucional de la Universidad de Málaga (RIUMA): [riuma.uma.es](http://riuma.uma.es)

Tesis doctoral

**ESTÉTICA DE ENCUENTRO EN EL ENTORNO URBANO**  
**Simultaneidad, multitud e identidad**

Juan Carlos Robles Florido

Un trabajo de investigación dirigido por Dra. Carmen Osuna Luque y  
Dr. Carlos Miranda Mas presentado para su calificación como tesis doctoral  
en el Área Administrativa de la Facultad de Bellas Artes de la  
Universidad de Málaga



Doña Carmen Osuna Luque, Profesora Titular de la Universidad de Málaga de la Facultad de Bellas Artes y Don Carlos Miranda Mas, Profesor Contratado Doctor de la Universidad de Málaga de la Facultad de Bellas Artes.

HACEN CONSTAR:

Que la presente investigación titulada *Estética de encuentro en el entorno urbano. Simultaneidad, multitud e identidad* ha sido realizada bajo nuestra dirección por Don Juan Carlos Robles Florido y cumple las condiciones para que su autor pueda optar al grado de Doctor de la Universidad de Málaga.

Málaga, septiembre de 2014



Dra. Doña Carmen Osuna Luque



Dr. Carlos Miranda Mas



A mis padres

A Francisco del Río





## INDICE

### 1 INTRODUCCIÓN

- 1.1** Aproximación a un caso de estudio personal: hipótesis sobre una estética de encuentro en la práctica artística de la década de los años noventa .....12
- 1.2** Metodología de la investigación .....26
- 1.3** Estructura y objetivos de la investigación .....28
- 1.4** Datos biográficos del autor y fuentes documentales de referencia .....30

### 2 REPRESENTACIÓN DEL DESEO EN UN CASO DE ESTUDIO: LA OBRA TRIDIMENSIONAL. Cómo pensar una sintaxis objetual desde la ausencia (1990-1995)

- 2.1** Introducción: la crítica del sujeto y su representación objetual .....40
- 2.2** Objetualización del deseo .....57
- 2.2.1** Proyecto *Transfluencias*, 1992. El espejo .....61
- 2.3** Espacialización de la ausencia .....77
- 2.3.1** Proyectos escultóricos, 1990-1992. El objeto y la palabra .....75
- 2.3.2** Proyecto *Negativo interior*, 1995. Intervención del espacio museístico .....99
- 2.3.3** Proyecto *Me lo llevo puesto*, 1997. La luz: hacia el espacio exterior .....105
- 2.4** Virtualización del sujeto. El cuerpo .....108
- 2.4.1** Proyecto *S/T o aquel que nos dicten la epidermis y la sangre*, 1994 .....109
- 2.4.2** Proyecto: *Espejismo fotográfico*, 1995-1999 .....121
- 2.5** Últimas reflexiones del primer periodo de estudio .....124

### 3 REPRESENTACIÓN DEL DESEO EN UN CASO DE ESTUDIO: INTERVENCIONES EN EL ESPACIO PÚBLICO. La ciudad como territorio tecnificado de encuentro (1996-2004)

- 3.1** Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización .....130
- 3.1.1** De la ciudad moderna a la ciudad global .....141

## INDICE

<b>3.1.2</b> Máquina y representación. El desvío de la función .....	165
<b>3.1.3</b> La enunciación del movimiento: Velocidad, vacío y percepción .....	184
<b>3.2</b> Intervenciones en el espacio público de tránsito .....	201
<b>3.2.1</b> Proyecto: <i>The Confidential Connection</i> . 1997 .....	211
<b>3.2.2</b> Proyecto: <i>Las Tres Mil Viviendas</i> , 2004 .....	229

**4 REPRESENTACIÓN DEL DESEO EN UN CASO DE ESTUDIO: LA IMAGEN EN MOVIMIENTO EN LA VIDEOINSTALACIÓN. La ciudad como territorio móvil de encuentro (1996–2004)**

<b>4.1</b> Introducción: estrategias representacionales para una aproximación al <i>otro</i> . La imagen en movimiento y el espacio urbano .....	252
<b>4.1.2</b> La videoinstalación y su espectador .....	263
<b>4.1.3</b> Proyecto: <i>Mirada indirecta</i> . 1996. El espejo digital la representación del deseo .....	272
<b>4.1.4</b> Frontalización de la imagen del <i>otro</i> .....	279
<b>4.1.5</b> Radicalización de la contraposición fondo-figura .....	293
<b>4.1.6</b> Metáforas desde el televisor y otras virtualizaciones mediáticas .....	305

**5 CONCLUSIONES**

Un vaciado a partir del lenguaje .....	316
El desvío de función frente a las inercias tecnológicas .....	326
Reflexiones terminales frente al espejo electrónico .....	330

---

Bibliografía .....	344
Relación de imágenes .....	352

**1 INTRODUCCIÓN**



## 1.1 Aproximación a un caso de estudio personal: hipótesis sobre una estética de encuentro en la práctica artística de la década de los años noventa

---

Esta investigación surge de un doble frente: consideración científica y especulación formal y discursiva, ambas poseen un mismo fondo de interés intelectual, aquel que toma la idea del ser humano y su contexto como referente de toda preocupación mental y plástica. El desarrollo de la investigación une dos componentes, los teórico-analíticos y los procesuales, propios de una experiencia creativa inscrita en la cotidianidad, en la que el deseo es la vía fundamental para una reflexión especular que une praxis artística, producción de sujeto y análisis del entorno. Mi intención, desde el análisis de la producción artística, es reconocer cómo el deseo es la idea nuclear desde la cual se hace posible comprender la realidad.

A modo de libro de viaje, este estudio nace con la intención de describir y analizar de qué modo la idea de deseo vehicula la evolución de mi producción artística durante la década de los años noventa. Las sucesivas obras que revisamos, cual notas tomadas en el camino, nos sirven para describir a través de sus influencias formales y conceptuales una atmósfera artística epocal, un periodo de fuertes transformaciones a escala nacional e internacional.

Describimos un quehacer inscrito en la línea de pensamiento de la postmodernidad que utiliza el término muerte (la del sujeto, la del autor, la del hombre, la de la historia, la de las ideologías ... y la del propio arte) para significar una idea de "carencia", idea que deriva del gran cuestionamiento vanguardista y que en nuestro caso de estudio es representada bajo la forma latente de la ausencia dictada por el deseo; dispositivo que va a demostrar su eficacia para reflexionar sobre las clausuras antes citadas, en el contexto urbano de expansión neoliberal de la década de los años noventa.

Fueron muy diversas las iniciativas de análisis y los estudios en torno a las experiencias artísticas que se estaban desarrollando en el contexto español en los años noventa, tanto desde los catálogos de las propias exposiciones

### 1.1 Aproximación a un caso de estudio personal: hipótesis sobre una estética de encuentro en la práctica artística de la década de los años noventa

como desde revistas especializadas, talleres o encuentros. Como punto central de análisis de esta investigación extraemos información solo de aquellas publicaciones que pueden servirnos para destacar, desde nuestro caso de estudio, de qué modo la evolución de los discursos mencionados fue acompañada, en cuanto al aspecto representacional se refiere, de un salto en las estrategias artísticas de la tridimensionalidad, en el sentido de:

- apertura del concepto de escultura hacia una dimensión instalativo/constructiva, donde la luz y el reflejo participa
- desplazamiento del hecho escultórico hacia el espacio público
- incorporación de las tecnologías de la imagen digital, tanto fija como en movimiento

Entender el porqué de la necesidad de tales transformaciones, a lo largo de la década de los años noventa es nuestro objetivo.

Al mismo tiempo, este estudio surge de la inquietud por investigar por qué desde la década de los años noventa, al igual que a nivel internacional, en el Estado español se genera tal cambio de paradigma en las prácticas artísticas. Señalamos que las acciones políticas y sociales (internacionalización), geoestratégicas (caída del muro de Berlín), los avances tecnológicos (tecnologías de la imagen y de la información), entre otros factores, son los que influyen en ellas y producen un giro tanto en la formalización de sus representaciones como en las temáticas que se van incorporando.

### 1.1 Aproximación a un caso de estudio personal: hipótesis sobre una estética de encuentro en la práctica artística de la década de los años noventa

Nuestra hipótesis sostiene que tanto el salto en la práctica "escultórica" hacia la ocupación del espacio, como la incorporación progresiva de las nuevas tecnologías de la imagen fija y en movimiento (sobre todo en la segunda mitad de la década de los años noventa con la inclusión en el mercado de la cámara digital) se hicieron necesarios para poder "nombrar", desde la representación artística, los cambios que el fenómeno de la globalización incorporaba paulatinamente, tanto en nuestra experiencia de vida cotidiana (virtualización del entorno), como en la conformación de nuestros procesos identitarios, es decir, en la naturaleza del **deseo** de identificación, en los procesos de subjetivación, en la percepción del entorno y en definitiva, en los modos de "**encuentro**" social.

En este sentido, describimos un caso específico con dos etapas claramente definidas. La primera lleva a cabo una especulación "formal" -postminimalista- que practica el enmudecimiento de la obra -de inscripción escritural- como posibilidad para "nombrar" la ausencia, desde el sentimiento de deseo. La segunda reformula el "discurso" en cuanto al representar de la ausencia, al entender, desde un nuevo contexto vital, que ella es producida por el hecho tecnológico. Esta ampliación temática viene dada por el reconocimiento de que los medios de comunicación de masas han supuesto un cambio en nuestra experiencia de vida cotidiana y la consiguiente repercusión que esta aceptación va a ejercer sobre el lugar del deseo por donde transitamos y sobre los procesos de subjetivación que lo envuelven.

La representación de la falta o **ausencia** (desaparición, vacío, silencio, negación, así como desterritorialización, desmaterialización, virtualización) es el motor que marca todo el proceso de investigación artística en el que distinguimos varias etapas formales que recorren de modo transversal los discursos del sujeto, el *otro* cultural y la tecnología.

Como hemos dicho, nuestro análisis se centra, siguiendo un orden cronológico, en una selección de proyectos artísticos realizados por quien firma esta tesis. La indagación estética que llevamos a cabo gira en torno al

### 1.1 Aproximación a un caso de estudio personal: hipótesis sobre una estética de encuentro en la práctica artística de la década de los años noventa

concepto de deseo y a las temáticas que lo configuran, como son las de: cuerpo, escritura, identidad, hábitat, tecnología, multitud y simultaneidad.

Describimos la estructura comunicativa de sucesivas creaciones y los contextos espaciales y temporales donde tal praxis artística se desarrolla, con el fin de hacer comprensible -desde una experiencia artística personal- tanto el cambio formal, al que hemos aludido, como el devenir temático que va incorporando.

Como preocupación central, indago durante todo este tránsito en los resortes que ligan la experiencia de vida cotidiana a sus posibilidades de transmisión. "Nombrar" la distancia que nos separa del *otro* (y de las cosas del mundo) en aquel momento de cambios, está en la base de las sucesivas formalizaciones artísticas que vamos a describir.

Constatamos que dicha deriva formal nos permite ampliar las temáticas del sujeto y el *otro* -y el deseo implícito en ellas-. ¿En qué sentido? si en un principio son abordadas desde la producción de una "obra tridimensional" minimalista de hibridación conceptual, en la que la depuración sígnica es extrema (desde la que argumentamos la desaparición del sujeto), en una segunda etapa esta va a evolucionar, con idéntica pulcritud, al incorporar un nuevo repertorio iconográfico, que me va a permitir involucrar en la representación un contexto cada vez más complejo: la ciudad como lugar desbordado de la experiencia, un territorio en expansión marcado por el fenómeno incipiente de la globalización, y la aceleración de la experiencia en todas sus dimensiones (situación desde la que abordamos otras desapariciones).

Este análisis que describe una evolución estética, no puede inhibirse de reflexiones procedentes de la teoría del arte, así como de determinadas consideraciones filosóficas, sociológicas, psicológicas, científicas, antropológicas y, en definitiva, vitales, al ser estas parte consustancial de la pasión del propio proceso creativo de las obras que la componen. Las sucesivas citas de autores de distintas áreas de pensamiento se hacen aquí necesarias, forman parte del propio proceso reflexivo de las sucesivas



### 1.1 Aproximación a un caso de estudio personal: hipótesis sobre una estética de encuentro en la práctica artística de la década de los años noventa

experiencias artísticas que analizaremos y serán útiles para la contextualización de las mismas.

El trabajo se sustenta en una revisión de algunos aspectos teóricos relativos a nuestro tema de estudio, interesándonos por aquellos que se producen en torno a la problemática de la construcción identitaria y sobre todo a la posibilidad de su “nombrar”, en un momento, como hemos dicho, de importantes transformaciones. Tales indagaciones teóricas son el corpus conceptual de una investigación plástica personal que, desde una estética de fuerte impronta semiótica, desarrollé desde principios de los años noventa. Describo dos periodos, una primera fase escultórica (1990-1995), donde el vidrio es su principal material alegórico para representar la ausencia, que antecede a una segunda (1995-2004) que incorpora la intervención en el espacio público, así como la utilización de la imagen digital -tanto fija como en movimiento- en sus creaciones.

Analizamos dicho salto formal junto a la obra de otros artistas que, formados en otras disciplinas (escultura, pintura, dibujo), van incorporando tales estrategias tridimensionales en sus creaciones. La intervención en el espacio público, en la segunda fase de nuestro caso de estudio, se centra en aquellos lugares (*no lugares*) que son de tránsito (medios de transporte, señalizaciones urbanas, ascensores, escaleras mecánicas, cabinas de control, bocas de metro, etc.), metáforas, todas ellas, de un orden maquínico que anuncia una nueva realidad marcada, cada vez más, por el hecho tecnológico, donde velocidad y desterritorialización son sus rasgos definitorios. Analizar dichos fenómenos y sus consecuencias nos permitirá detectar y formalizar la ausencia (el deseo) desde los espacios móviles de la ciudad: territorio alegórico de un entorno virtualizado. La fugacidad de aquel momento de tránsito debía ser representada.

Cada momento por los que transita este estudio, como hemos apuntado, representa un deslizamiento significativo en los discursos del sujeto, el otro cultural y la tecnología. El análisis de las transformaciones que tal deslizamiento conlleva, sustancia la estética de “encuentro” en el entorno urbano que pongo en práctica desde la pulsión del deseo. El reconocimiento

### 1.1 Aproximación a un caso de estudio personal: hipótesis sobre una estética de encuentro en la práctica artística de la década de los años noventa

de tal evolución, tanto en la “reflexividad” de los discursos por donde circula, como en su formalización artística, nos servirá para describir sucesivamente la nueva categorización del concepto de ausencia que el discurso va asumiendo, en las sucesivas etapas de nuestro objeto de estudio.

No pocos artistas tratan estados como el deseo como lugar para su labor creativa. De este modo, trabajan *horizontalmente* (espacialmente), en un movimiento sincrónico de tema en tema político, de debate en debate político, más que *verticalmente* (temporalmente) en una activación diacrónica de las formas disciplinarias de una categoría estética o medio expresivo. Mi estrategia comunicativa no descuida ninguna de estas coordenadas en sus dos fases de desarrollo. No obstante, veremos en el discurso de mis producciones crecer la sincronía con el día a día del entorno -sociopolítico, antropológico, psicológicosocial y cultural- conforme avancemos en su descripción.

En el periodo de estudio que analizamos se afianza un deslizamiento general desde la “cualidad” formalista al “interés” neovanguardista, desde la práctica específica para un medio a la específica para un “discurso”. Diacrónicamente ubicamos mi producción -primero escultórico/instalativa y después fotográfica y videográfica- en el marco formalista de un postminimalismo hibridado con el pop y el conceptual (que no puede desprenderse de sus herencias históricas) y, sincrónicamente, al trabajar desde la pasión propia del deseo, el discurso por donde transita, está atado a mi experiencia vivencial, a lo cotidiano. Por ello, la transversalidad de los discursos del sujeto, el *otro* y la tecnología tienen como destino, insoslayable, representar el entorno urbano a lo largo de este viaje, como marco de reflexión.

Nuestro empeño desde el inicio de este estudio va a ser describir el vínculo entre la forma y el discurso. Así veremos cómo, en la primera fase, el uso de un formalismo reduccionista me permitió, al mismo tiempo, narrar los avatares del sujeto -mi experiencia-, que sintetice en la economía representacional de un cuerpo dolido -mi cuerpo-, un cuerpo “sujeto” a una dialéctica de presencias y ausencias, de tránsitos y permanencias, de signos

### 1.1 Aproximación a un caso de estudio personal: hipótesis sobre una estética de encuentro en la práctica artística de la década de los años noventa

silenciados, minimizados, que se configuraban como significantes libres; recurso formal que al mismo tiempo posibilitó la expresión de mis inquietudes en aquel fin de siglo.

En este sentido, reducir la carga retórica del objeto artístico -marcado por su reproducción técnica- para nombrar la carencia y así hacer visible el deseo, fue mi estrategia representacional que este estudio argumenta en su primera fase de desarrollo. El pensamiento de Roland Barthes nos será beneficioso para iluminar tal dimensión alegórica. La inscripción escritural que late en mi producción vítrea de apariciones y desapariciones encuentra su traducción narrativa en el discurso de la muerte del autor, así como, en el enmudecimiento fecundo del lenguaje. En estas obras, el vidrio es depositario de una semiótica de reflejos, material que se reivindica como dispositivo formal y de pensamiento, que se sitúa entre la ausencia de la palabra "el grado cero de la escritura" y la búsqueda del cuerpo. Tal estrategia abierta a la subjetividad con pretensión de alcance inter-subjetivo, tiene como telón de fondo teórico, su equivalencia en el minimalismo, al igual que este, retoma las estructuras contingentes del constructivismo ruso, es decir, aquellas estructuras que se reflejan internamente en el material, la forma y la estructura, y externamente en el espacio, la luz y el contexto.

Nuestra tesis defiende que, si los "objetos específicos" -escultura auto-referencial- eliminan cualquier tipo de alusión mundana en el programa de su estrategia comunicativa, ahora, paradójicamente, en el uso que le doy, tal "ausencia" va a ser el resorte que va a permitir representar la insondabilidad del deseo.

Es decir, si el deseo es aquello que siendo innombrable aspira a alcanzar su visibilidad, la representación de la ausencia va a ser la potencia que me va a permitir hacerlo visible. La transgresión formal escultórico/instalativa que describimos, inscribe su desarrollo en un conceptualismo -que se preocupa por la propia estructura del lenguaje- y un postminimalismo, heredero del proceso formal antes citado donde, ahora, sus figuras están preñadas de aquello que está ausente. De todas maneras, está claro que aquí aparece el

### 1.1 Aproximación a un caso de estudio personal: hipótesis sobre una estética de encuentro en la práctica artística de la década de los años noventa

problema de la forma.

El mecanismo que hemos descrito debemos entenderlo en el interior de un giro propio del momento de estudio, donde se evoluciona de: un modelo "vertical" de la obra como categoría disciplinaria (el de los formalismos), a un modelo "horizontal" donde la obra se configura como texto, un giro de un paradigma "natural" en el que la obra se inscribe en un proceso histórico, a un paradigma "cultural" donde la obra se reconfigura como red informacional –que debe ser "leída" e interpretada en el contexto social, político y cultural de su propio tiempo-.

En este sentido, como primera inscripción, mi práctica artística es aquella que ahonda sus raíces en la producción escéptico/rupturista que inauguró la modernidad vanguardista y que, más tarde, desde el postmodernismo neovanguardista, a partir de los años sesenta, se afianza como "acción diferida de aquella significación artística", como desarrollo recontextualizador que aborda el presente. Este hecho es clave para la comprensión del giro formal y conceptual que vamos a describir, el salto que mi obra da desde su formalización escultórica inicial, hacia las tecnologías de la imagen que en una segunda etapa vamos a ver cómo se pone en práctica.

Podemos constatar que la relectura de los mecanismos expresivos del arte del pasado (desde el dada, surrealismo o constructivismo hasta el minimalismo, el pop o el conceptual) -contenida en las dos etapas que describo- es de gran utilidad para pensar y representar los acontecimientos del hoy, las inestabilidades del mundo presente, es decir, del periodo de estudio que mi práctica artística encaró.

Nos explicamos: vamos a asistir a un deslizamiento desde la verticalidad del "formalismo" que ubica mi práctica en una tradición histórica (el rechazo al concepto tradicional de estilo tiene su peso en esta huída), hacia la horizontalidad del "discurso", hacia la reflexión en el espacio sobre la cotidianidad (política, sociológica, antropológica, humanista, etc.), en la que, como hemos expresado, ineludiblemente, aparece la ciudad como marco de la referencia.

### 1.1 Aproximación a un caso de estudio personal: hipótesis sobre una estética de encuentro en la práctica artística de la década de los años noventa

Si en una primera etapa, mi especulación "formal" -postminimalista y conceptual- practica el "enmudecimiento" de la obra -de inscripción escritural- como posibilidad para "nombrar" la ausencia desde el sentimiento de deseo, utilizando recursos expresivos que siguen una tradición histórica, dónde la podemos inscribir claramente, en adelante, sin abandonar dicha referencialidad, el giro fundamental va a venir dado por la ampliación del "discurso" que emprendo, para continuar empecinadamente, representando la ausencia. En esta segunda etapa, la representación de la carencia va a ser reformulada, al entender desde un nuevo contexto vital que dicha falta o ausencia es inducida por el hecho tecnológico.

Esta ampliación temática viene dada por: la aceptación de que los medios de comunicación de masas comporta un cambio en la noción de lo que es la cultura, y la consiguiente repercusión que esta aceptación va a ejercer sobre el lugar del deseo por donde transita mi obra y sobre los procesos de subjetivación que envuelven a este.

En ese sentido, la expansión *horizontal* de mi reflexión estética, en la segunda fase del estudio, analiza y representa la convivencia con el hecho tecnológico desde su presente más inmediato y, las transformaciones urbanas, los signos de la ciudad, así como las redes comunicacionales de la misma, ya mencionados, van a convertirse, en el territorio alegórico para la representación de esta nueva situación. El espacio urbano que en nuestro caso de análisis se centra en aquellos espacios que son de tránsito (medios de transporte, señalizaciones urbanas, ascensores, cabinas de control, bocas de metro, etc.), van a ser metáfora de un orden maquínico que anuncia un nuevo campo fenomenológico inscrito en el contexto de la globalización, marcado cada vez más por el hecho tecnológico/massmediático. Ahora, la desterritorialización del entorno fragmentado y la velocidad en la experiencia de vida, van a ser los nuevos rasgos definitorios de donde procede el sentimiento de ausencia y en consecuencia, la nueva formalización que ello conlleva.

Ese reconocimiento de la expansión tecnológico/massmediática como productora de ausencia, imprime en mi producción artística un fondo de reflexión antropológica procedente tanto de la experiencia de vida cotidiana

### 1.1 Aproximación a un caso de estudio personal: hipótesis sobre una estética de encuentro en la práctica artística de la década de los años noventa

ubicada en la ciudad, como de los estudios culturales en torno al revisionismo postmoderno que se fueron produciendo o revisando en un momento de importantes transformaciones. El pensamiento de Walter Benjamin, Marc Auge, Paul Virilio, Marshall McLuhan, Guy Debord, Hal Foster, Jacques Lacan, Félix Guattari, Roland Barthes, Michel Foucault, entre otros, junto a los ensayos de la crítica de arte especializada que aparecen en los catálogos donde figuran las obras que analizamos, sustancia las reflexiones en torno a las sucesivas producciones.

De este modo, describiremos cómo la representación de la ausencia que parte del deseo, evoluciona desde la práctica escultórico/instalativa –inscrita en los discursos del sujeto/cuerpo y la palabra-, hacia la utilización de las tecnologías de la imagen digital fotográfica y videográfica. ¿Con que fin? Como hemos dicho, para continuar representando la ausencia, ahora ubicando la figura del sujeto en un entorno cambiante, la ciudad contemporánea, que aparece como metáfora de una sociedad globalizada, tecnificada y massmediática. De este modo, se introduce en nuestro análisis el discurso sobre la tecnología.

Constatamos que en ningún momento mi estrategia comunicativa abandona la intención de representación del deseo -la inscripción escritural del mismo-, mas describimos que, para continuar realizando tal representación, donde la distancia que nos separa del *otro* es su figura por excelencia –a esta altura del estudio el discurso del *otro* cultural tomará más presencia-, se hizo necesaria en el quehacer artístico una transformación formal que incorporara las nuevas tecnologías de la imagen digital, tanto fija como en movimiento. Un entorno cada vez más marcado por el ritmo de las tecnologías de la información debía ser representado, dada la influencia que estas ejercían paulatinamente sobre nuestros procesos de identificación, sobre nuestros resortes perceptivos y sobre los modos de “encuentro” con el *otro*, en definitiva, sobre el “viaje estático” que mi circulación por los medios de transporte y frente a los rostros volátiles de multitud de individuos, mi cámara de vídeo comenzó a registrar. En este periodo, la idea de reflejo/ausencia de las anteriores construcciones vítreas se reconfigura bajo la forma de espejo digital.

### 1.1 Aproximación a un caso de estudio personal: hipótesis sobre una estética de encuentro en la práctica artística de la década de los años noventa

En este sentido, siguiendo el esquema interpretativo que venimos avanzando: la ruptura postmoderna, asociada a un retorno a la vanguardia histórica, el eje *horizontal*, el espacial -que mi obra asume como entorno urbano/tecnológico- intersecta el eje *vertical*, temporal. Los rasgos formales y reflexivos de mi producción artística en esta segunda etapa no dejan de contener la memoria de un proceso histórico. Los referentes artísticos del pasado y sus estrategias representacionales, al ponerlos en práctica en mis creaciones -este es el giro-, me sirven, ahora más aun si cabe, para interpretar, interpelar y representar los acontecimientos del presente. Tomar como espejo tanto a la ciudad moderna, como a la representación mecanicista de aquél momento vanguardista, nos va a ser útil para reflexionar -desde la intervención en el espacio público de tránsito y desde la producción audiovisual- a cerca de nuestro presente más inmediato y sobre el deseo en él inscrito.

La expresión del deseo ahora da un salto hacia una producción escultórico/instalativa en los espacios públicos de tránsito de la ciudad, señalando acontecimientos clave en el proceso de globalización y massmediatización de la experiencia de vida del momento de estudio. Tales realidades van a ser alegorizadas a modo de cortocircuitos que desvían el orden circulatorio de la señalética urbana: desplazo una cabina de control de tránsito ferroviario del andén del metro a una plaza pública en Berlín, tras La caída del Muro y, en otro proyecto, ubico una falsa boca de metro en el centro de la ciudad de Sevilla, a espaldas del Ayuntamiento, que apunta a un barrio excluido (Las Tres Mil Viviendas).

El desvío de la función que hallamos en estas intervenciones, de claras reminiscencias duchampianas, me sirvió para señalar las fracturas del presente, los vacíos y grietas que la mecanización irreflexiva del hoy ejercía sobre el territorio. Estos proyectos hacen visible dos grados de desterritorialización de diferente signo que viví de cerca:

- los cambios en la ciudad de Berlín y la dimensión de éstos a escala local y global que se produjeron tras La caída del Muro

### 1.1 Aproximación a un caso de estudio personal: hipótesis sobre una estética de encuentro en la práctica artística de la década de los años noventa

- la exclusión que de nuevo se perpetuaba de un barrio de la periferia de Sevilla, ante el nuevo plan estratégico de interconexiones metropolitanas

Simultáneamente a estas intervenciones urbanas, realicé varios desarrollos foto-videográficos relacionados con estas, como extensión o tangente de las mismas. En Berlín y Nueva York tomé imágenes de transeúntes en el metro, en ascensores y en escaleras mecánicas; desde una estrategia de frontalización de la imagen, movilizó los signos repetitivos del minimalismo recurriendo a una cinética encontrada. Experimenté con las nuevas circunstancias del "viaje" en las que se produce el "encuentro" con el *otro* cultural (velocidad y simultaneidad, fragmentación y uniformización) y por otro lado, en Sevilla, en el barrio citado, registré en un videoclub el relato que sus vecinos hacían de sus películas predilectas frente a mi cámara, con un fondo de carátulas de vídeo en alquiler. Aquí la cultura televisiva aparece como hábitat ineludible.

En estas experimentaciones visuales, la tecnología del transporte se anticipa como metáfora de la tecnología de los media (el sujeto es sustituido por su imagen), ahora, la iconografía visual-fílmica muestra, como destino inesperado, la cultura televisiva, que se manifiesta como el lugar común de reunión del barrio en el videoclub; ambas experiencias son metáforas de virtualización y massmediatización.

Todas las representaciones del deseo en este estudio, se han constituido desde la idea de **vacío** como tarea central indagativa. Consideramos que es el instrumento conceptual más útil para articular un lenguaje de aproximación a "lo real", término que recorre de modo transversal nuestro estudio y que debemos entender desde la perspectiva con la que lo teorizó Hal Foster, en su muy influyente publicación, en el periodo de estudio, *El retorno de lo real*<sup>1</sup> (1996), del cual fue anticipo el ensayo que escribió para la exposición *Anys 90. Distància zero* (1994), en la cual participé con *S/T o aquel que dicten la epidermis y la sangre*, obra que forma parte de la primera fase de este estudio. En este sentido, la noción de realidad en mi



### 1.1 Aproximación a un caso de estudio personal: hipótesis sobre una estética de encuentro en la práctica artística de la década de los años noventa

estrategia representacional de la ausencia, debe comprenderse en la línea progresiva extraída de dichas lecturas, imbricada con mi especulación creativa, a caballo entre el arte y la vida, a lo largo del periodo de estudio:

- el desplazamiento de un objeto causado por el movimiento real de su observador
- el arte minimalista como un punto capital en esta relación
- la subsiguiente reformulación de la obra de arte como texto
- un giro hacia lo real en cuanto evocado a través del cuerpo violado y/o el sujeto traumático
- un giro hacia el referente en cuanto fundamentado en una identidad dada y/o una comunidad concreta

Todos estos pasos se hallan atravesados por las siguientes dimensiones:

- la crítica del sujeto
- el "encuentro" con el *otro*
- el papel de la tecnología

Vamos a analizar aquellos trabajos artísticos que consideramos más representativos de una investigación plástica personal, que –como hemos aludido–, toma la idea de deseo como eje principal de su desarrollo creativo, con la intención de describir, a través de las preocupaciones formales y conceptuales de tal investigación plástica, un momento de transición epocal, un periodo de desbordamiento de la experiencia cotidiana que, al ser referido a través de varias experiencias artísticas, puede ayudarnos a comprender el momento actual de la cultura que vivimos.

<sup>1</sup> FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*. Ed. Akal. Arte contemporáneo, Madrid 2001, p. XV.

### 1.1 Aproximación a un caso de estudio personal: hipótesis sobre una estética de encuentro en la práctica artística de la década de los años noventa

Describimos el paso de una práctica escultórica de fuerte arraigo semiótico, realizada a principios de los años noventa, hacia otra que, sin abandonar sus fundamentos conceptuales iniciales -hacemos hincapié en dicha continuidad-, introduce en su forma una referencia constante a la tecnología, destinada tanto a la reproducción de imágenes digitales que reflexionan sobre ella misma, como a llevar al espacio público de tránsito un nuevo concepto de escultura, entendida esta, ahora, como intervención en el espacio público que interactúa -desde la alegoría de sus formas- con un contexto arquitectónico, geopolítico y social en proceso de transformación. Tales prácticas artísticas deben ser entendidas como artefactos de resistencia a la desaparición.

La práctica del vídeo que adquiere una gran expansión en este periodo, recupera la memoria y el estudio del momento de su nacimiento, que si bien pasó de puntillas en territorio español, en los años noventa la obra de sus pioneros adquiere una importante difusión, de la cual esta investigación se hace eco al tomar algunas de sus figuras como referentes activos en la producción videográfica por la que circula el cuarto capítulo de nuestro estudio. Los usos tecnológicos de la práctica del vídeo aquí serán el "antibiótico" -en un contexto cada vez más tecnificado- desde el que reivindicamos un acercamiento a la figura del *otro*. Por ello, desde una práctica videoinstalativa abrimos una reflexión sobre la distancia que nos separa del mismo, en un nuevo entorno de "encuentro" desterritorializado y virtualizado -tecnológico y massmediático-.

Describimos en este estudio que tal evolución en las prácticas artísticas se hizo necesaria en aquel periodo para responder a un momento de cambio político, económico, geoestratégico, social y tecnológico (globalización), en el que se fraguó una internacionalización de la actividad artística cargada de deseos e incertidumbres que había que representar, de otra manera.

## 1.2 Metodología de la investigación

---

El corpus teórico/práctico de esta investigación está centrado fundamentalmente en la producción artística durante la década de los años noventa de quien firma esta tesis. Hemos partido de la elaboración de una cartografía general, ya que hemos considerado necesario hacer una investigación histórica y contextual más amplia para que nos permita realizar una genealogía de las preocupaciones conceptuales y formales del objeto de la investigación, así como también, nos hemos extendido en el análisis de obras y contextos posteriores (inicios de la década de los años dos mil), para potenciar la reflexión central de este estudio.

La búsqueda bibliográfica de los ensayos se ha realizado a través de las fuentes originales que hemos localizado en fondos documentales de bibliotecas, centros de investigación, editoriales, galerías, revistas, catálogos, artículos de prensa especializada y en otros lugares institucionales donde se desarrollaron exposiciones, ciclos de conferencias o debates; incluimos las opiniones de distintos críticos de arte para ilustrar el territorio reflexivo de los proyectos artísticos que analizamos, así como el pensamiento de los teóricos que formó parte de la preocupación estética del momento en el que se desarrolló la producción artística que nos ocupa, cuyas tesis, de fuerte influencia en el contexto, penetraron

significativamente mi producción artística; tal corpus teórico/crítico se dejará ver a través de sucesivas citas, por mantener a día de hoy todo su rigor crítico. Hemos considerado relevante incluir el mayor número posible de referentes bibliográficos y expositivos –a través de notas a pie de página- tanto para inscribir los trabajos artísticos en la crítica del periodo de estudio, como para fundamentar el discurso contenido en las obras.

Como es obvio, los análisis respecto a los elementos que constituyeron el escenario en el arte español en la década de los años noventa fueron de lo más diferenciados y sus enfoques de lo más diversos, de modo que nos detendremos tan solo en aquellos argumentos relevantes para los intereses contenidos en la producción artística personal por la que transita esta investigación . El estudio ha tratado de delimitar un campo discursivo y formal de la amplia producción crítica y artística de la década de los años

## 1.2 Metodología de la investigación

noventa. Nuestro objetivo no es el de realizar una relación exhaustiva de toda la historiografía del arte ni de la producción artística de este periodo, sino que hemos tratado de inscribir la evolución formal y conceptual de una producción artística personal, en los estudios y prácticas que se dieron entonces en torno a los discursos del sujeto, el *otro* y la tecnología, que nuestra metodología recorre de modo progresivo.

Nuestro método de estudio acota su desarrollo a través de los proyectos artísticos, la crítica de arte y la teoría estética. Por un lado, aborda el análisis de una selección de obras y, por otro lado, describe una selección de exposiciones, todas ellas especialmente relevantes por sus aportaciones a nuestro campo de atención. Los ensayos y la crítica artística que hilvanan el hilo argumental del estudio se conforman a partir de la propia especulación artística de las obras artísticas que describimos siguiendo un orden cronológico.

La recopilación y lectura de los teóricos, considerados como fundamentales por sus aportaciones reflexivas y teóricas a la práctica artística que guía el estudio, incorporarán, al mismo tiempo, la definición del contexto histórico y el grado de influencia de momentos precedentes en la historia del arte. La relectura de los mecanismos expresivos del arte del pasado, en cuanto a la

“forma” y a su “reflexividad”, va a ser de gran utilidad para comprender el hilo argumental de mi actividad artística inscrita en la década de los años noventa y principios del dos mil.

Todo ello converge en el análisis de la importancia que el hecho tecnológico fue alcanzando gradualmente en aquella época, tanto en la conformación del entorno colectivo, como en la producción artística del periodo de estudio. Con respecto al discurso de la tecnología, a pesar de la diversidad de opiniones y posicionamientos críticos y teóricos, se pone en evidencia como reflexión común, que el hecho tecnológico se impone cada vez más en la experiencia de vida; en consecuencia, abordamos la utilización de la imagen digital tanto fija como en movimiento desde una práctica artística, para representar el presente atravesado por tales implicaciones.

## 1.2 Metodología de la investigación

La mecánica de nuestra metodología pretende guardar coherencia al hacer converger, los resortes estéticos de su producción estética en sus sucesivas fases, con los modos en que se ensamblan las distintas disciplinas que sustancian el discurso por donde transita, en su afán por definir la naturaleza del "encuentro" en el entorno urbano, haciéndolos inseparables.

## 1.3 Estructura y objetivos de la investigación

---

El trabajo en esta tesis se articula en torno a tres objetivos fundamentales:

- El primero es analizar el concepto de **deseo** como dispositivo representacional en mi obra, inscrito en el contexto de transformación socioeconómica, geoestratégica y tecnológica de los años noventa -y su posterior despliegue-, así cómo argumentar que tales cambios influyeron en mi creación artística y en los nuevos campos de estudio e intereses conceptuales que se introducen en ella, inscritos en los discursos del sujeto, el *otro* cultural y la tecnología, atendiendo tanto a su referencialidad histórica, como a otros desarrollos artísticos que compartieron los mismos intereses conceptuales y entornos referenciales desde distintas estrategias formales durante el periodo de estudio.
- El segundo es describir distintas fases de la representación del "deseo de encuentro" social a través de mi creación artística. Para ello, analizamos -primera mitad de la década de los años noventa- los procedimientos alegóricos de los proyectos escultóricos que utilizan el vidrio (la representación del cuerpo deseante inscrita en el discurso del sujeto), así como, en una segunda fase, describimos la dimensión tecnológica que tales procedimientos alcanzan (tanto sus dispositivos representacionales como las temáticas que éstos introducen en torno a la tecnología) que hallamos en los trabajos instalativo/constructivos, fotográficos y videográficos desde el segundo lustro de los años noventa
- El tercero es constatar que tal evolución en la representación, que incorpora las nuevas tecnologías de la imagen, se hizo necesaria para la representación del deseo en el contexto urbano de cambio que describimos

### 1.3 Estructura y objetivos de la investigación

Atendiendo a los aspectos de interés ya anotados en la introducción, la estructura del proyecto, tras señalar algunos referentes expositivos de la escena artística del momento, se inicia en el segundo capítulo con la categorización del objeto escultórico que inscribimos en el discurso del sujeto, que hacemos desde el estudio de las esculturas instalativas que abordan las temáticas del cuerpo y la palabra-. Tal análisis lo llevamos a cabo desde una perspectiva investigadora centrada en los aspectos semióticos de la creación artística, de fuerte influencia en el periodo abordado, contexto en el ubicamos su desarrollo junto a otras producciones y exposiciones artísticas y al corpus teórico que las acompaña. El objetivo de esta fase del estudio es desarrollar la idea de cuerpo dolido y/o sujeto traumático desde el análisis de su representación -entendida como "texto"-, desde la idea de ausencia, inscrita en el marco del revisionismo postmoderno de nuestro estudio.

En el tercer y cuarto capítulos, constatamos que, desde mediados de los años noventa, los símbolos que organizan el entorno de "encuentro" colectivo toman protagonismo en la formalización de mis obras. Tales símbolos aparecen en ellas como testigos de que el concepto de "circulación" sustituye al concepto de "lugar" y nuestra identidad -la naturaleza de nuestros deseos- es, desde entonces, más deudora de la experiencia de tránsito que del territorio que habita. Los proyectos instalativo/constructivos en el espacio público, así como la práctica del vídeo y la fotografía dan forma a la producción artística del segundo periodo, donde toma presencia el discurso en torno a la ciudad, la tecnología y en definitiva, a las nuevas formas de "encuentro" con el *otro* cultural.

En ambos periodos, al margen de potenciar una reflexión múltiple sobre **la mirada**, investigamos sobre la experiencia de la realidad y sus límites, constatamos -desde la idea de deseo- la fragilidad de dicha experiencia en el marco de estudio. En este, los teóricos consultados hacen hincapié, por un lado, en que las nuevas formas de encuentro social giran en torno a los conceptos de velocidad, multitud y simultaneidad y, por otro lado, en la reflexión acerca del modo en que la interacción con el hecho tecnológico estaba trastocando nuestros mecanismos de percepción e interpretación.

### 1.3 Estructura y objetivos de la investigación

En definitiva, constatamos que, en ambas etapas, se mantiene el mismo interés conceptual, -el deseo de nombrar la distancia que nos separa del *otro* por medio de la representación del sentimiento de ausencia- si bien, como veremos, se produce un salto en la representación del mismo, al ser materializado en otros soportes multimedia como estrategia para posibilitar la representación del deseo de “encuentro” social que, como hemos anotado, es el eje conceptual por el que circula la intencionalidad de esta tesis.

### 1.4 Datos biográficos del autor y fuentes documentales de referencia

---

#### Primera fase (1990–1995)

Tras obtener la Diplomatura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla –de fuerte impronta academicista-, obtuve la Licenciatura en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Las aportaciones de los profesores y artistas Alicia Vela, Ferran García Sevilla y Xavier Grau fueron de importancia capital en mi formación. Continué mis estudios en los Cursos de Doctorado, *Estructura de la imagen y el entorno*, Departamento de Escultura, Facultad de BBAA Sant Jordi Barcelona, así como, asistiendo a otros seminarios de estudios semióticos, tanto en la Facultad de Geografía e Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, *Arte belleza y conocimiento* (1992), impartido por el doctor Pere Salabert, con la participación del doctor Per Aage Brandt, Universidad de Aarhus, Dinamarca, como en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Barcelona al impartido por el filósofo Eugenio Trías en torno a la obra de Carlo Sini *El signo* (1992).

En ese periodo (1990-1995) fueron de enorme influencia tanto en mi formación académica como en mi producción artística las reflexiones contenidas en libros, artículos, conferencias y textos de exposiciones publicadas en ese periodo por críticos de arte españoles como José Luis Brea, Luis Francisco Pérez, Manel Clot, Gloria Picazo, Amparo Lozano, Jorge Luis Marzo, José Lebrero, Brigitte Rambaud, entre tantos otros, con los que también pude compartir -tanto en mi estudio como en algunos eventos

#### 1.4 Datos biográficos del autor y fuentes documentales de referencia

artísticos del momento o en talleres en los que participé (*Quincena d'Art de Montesquiu*, Barcelona, dirigido por el crítico de arte Jeffrey Swartz (1991) y por el artista José Maldonado, (1992)-, encuentros muy enriquecedores e influyentes en la conceptualización de mi obra. Comencé a participar en exposiciones con otros artistas que compartían una alta preocupación por hallar una forma renovada que permitiera "nombrar" al sujeto/cuerpo y reflexionar sobre los procesos de subjetivación, cuestión que me permitió desarrollar una práctica alegórica, inscrita en el discurso del sujeto, que se plasmó a través de la articulación objetual de una escultura de herencia minimalista que exploraba nuevos territorios de hibridación con el pop y el conceptual.

Exposiciones:

- *VIII Bienal de Pintura*, Caixa de Barcelona, Barcelona, 1990
- *X Mostra d'Arts Plàstiques*. Generalitat de Catalunya, Sala Lola Anglada, Barcelona, 1991
- *La casa calenta i seca*, exposición itinerante de los talleres de artes plásticas de la *Quincena d'Art de Montesquiu*, Barcelona; Fundación La Caixa, Vic; Tecla Sala, L'Hospitalet de Llobregat; La Capella de la Santa Creu, Barcelona, 1992
- *Primer Premi Jove d'Arts Plàstiques Ciutat del Prat*, Barcelona, 1992
- *XIII Salò d'Arts Plàstiques Baix Camp*, Reus, Tarragona, 1992
- *Entre Cielo y Tierra*. Proyecto Medamothi, Barcelona, 1992
- *Tranfluencias*, Sala Montcada, Fundació La Caixa, Barcelona, 1992
- *Sixta Lone*, Galería Carles Poy, Barcelona, 1993
- *Members Only*, Galería Carles Poy, Barcelona, 1993
- *Som 6 Minyons*, Galería Carles Poy, Barcelona, 1993
- *Silencis*, Fundació La Caixa, Vic, Museu d'Art de Mataró, La Capella, Barcelona, 1993
- *Bienal de Valls'93*, Tarragona, 1993
- *Anys 90. Distancia zero*, Centre d' Art Santa Mònica, Barcelona, 1994
- *Sembla Útil*, La Sala Vinçon, Barcelona, 1994



## 1.4 Datos biográficos del autor y fuentes documentales de referencia

### Segunda fase (1995–2004)

En este segundo periodo continué mi formación en Berlín, donde obtuve la licenciatura en la Especialidad de Artes Visuales (*Bildende Kunst*) y realicé el Proyecto Final de Carrera (*Meisterschüler*) tras la licenciatura, ambas titulaciones en la Escuela Superior de Arte de la Universidad de Berlín, HdK, bajo la dirección de la Profesora y artista Katharina Sieverding y la asistencia del crítico independiente Klaus Biesenbach, director de MoMA PS1 en Queens, New York City. En 1995 obtuve el Premio Extraordinario de Licenciatura, Beca de Postgraduación (*NaFöG, Nachwuchsförderugsgesetz*), de la Escuela Superior de Artes de la Universidad de Berlín que me llevó a ampliar estudios a Nueva York, con el soporte del profesor y artista Lothar Baumgarten, donde obtuve el Certificado en Tecnología y Edición de Vídeo (*Intensive video workshop, New York University's School of Continuing Education*), en el Departamento de *Film, Video y Broadcasting* de la Universidad de Nueva York, NYU, 1995. Comencé a participar en exposiciones cuyas temáticas incorporaron problemáticas en torno al fenómeno de la globalización y trabajé, entre otros críticos independientes, con: Octavio Zaya, Okwui Enwezor, Neus Miró, Michael M. Thoss, Savine Vogel, Amparo Lozano, Agustín Pérez Rubio, Angelika Richter, José Luis Clemente, Berta Sichel, Esther Regueira, Margarita de Aizpuru, Francisco del Río, Juan Bosco, José Lebrero, entre otros.

#### Exposiciones:

- *L' Escola Invisible. 1988-1994*, Fundació La Caixa, Vic, Tecla Sala L' Hospitalet, Barcelona. Museu d'Art de Sabadell, Barcelona, 1995
- *Transit-Permanenz*, Bahnhof Westend, Berlín, 1995
- *Meisterschuler Ausstellung*, Exposición para la obtención del título de Meisterschuler. HdK, Escuela Superior de Arte de la Universidad de Berlín, 1995
- *NaFöG Ausstellung*, exposición-concurso para acceder al premio Beca de posgraduación NaFöG. HdK, Escuela Superior de Arte de la Universidad de Berlín, 1995
- *Cabin Fever*, Royal College of Art, Londres, 1996

#### 1.4 Datos biográficos del autor y fuentes documentales de referencia

- *Trade Routes*, 2nd Johannesburg Biennale, Johannesburgo, Sudáfrica, 1997
- *Pasarse de la Raya*, Expo-Arte Guadalajara, México, 1997
- *Introversions, Aspectes de la col·lecció*, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, Barcelona, 1997
- *Cegueras*, Museu d'Art de Girona, Girona, 1997
- *Alèm da Água: Copiacabana, Puente Ajuda. Proyecto itinerante por el río Guadiana, frontera entre España y Portugal*, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, MEIAC, Badajoz, 1997
- *Subjetiles*, Círculo BBA, Madrid, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 1997
- *Video Loop*, Dogenhaus Projekte, Berlín, 1997
- *The Confidential Connection*. Proyecto en espacio público, Teatro del Pueblo, *Freie Volksbühne*, Plaza Rosa Luxemburg Platz, Berlín, 1997
- *Me lo llevo puesto*, Glass Cabinet, Galería Estrany-De la Mota, Barcelona, 1997
- *Itinerarios 97/98*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 1998
- *Transatlántico*, Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 1998
- *Art Club Berlin*, Pabellón Mies Van der Rohe, Barcelona, 1998
- *30 Eines, 1967-97*, Fonds d' Art Fundació Eina, Centre d' Art Santa Mònica, Barcelona, 1998
- *Shuttle Service*, kunst+technik, Plattform Berlin Biennale, Berlín, 1998
- *Losses*, Galería Kunstfaktor, Berlín, 1998
- *KunstBank*, Sala de exposiciones del Senado de Berlín, (junto a Martín Dammann), Berlín, 1999
- *No Vacancies*, Exposición Internacional de Video, organizada por Angelika Richter y Galería Barbara Thumm, Berlín, 2000
- *Viaje a la Luz*, Galería Oliva Arauna, Madrid, 2000
- *2000 Grados*, Museo del Erotismo, Madrid, 2000
- *Cosmopolitan History*, Real Casa de la Moneda, Sevilla, 2000
- *Dominios*, Centro de Arte UNICEF, Sevilla, 2000
- *Feria Internacional de Arte Contemporáneo*, ARCO, Galería Oliva Arauna, Madrid, 2000
- *Heimat Kunst*, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 2000
- *Trasvases*, Museo de Arte Carrillo Gil, México D.F., Centro Cultural de España, Lima, Museo de Arte Contemporáneo, Buenos Aires, 2000

#### 1.4 Datos biográficos del autor y fuentes documentales de referencia

- *Afuera*, Sala Oriente, Caja San Fernando, Sevilla, Cádiz, Caja San Fernando, Jerez, 2001
- *Info Box*, Galería Oliva Arauna, Madrid, 2002
- *Puntos de Deriva. El viaje Estático*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2003
- *La Caja Negra*, Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM, Las Palmas de Gran Canaria, 2003
- *Futuro para Todos*, Galería T 20, Murcia, 2003
- *De Korte*, Galería Antonia Puyó, Zaragoza, España, 2004
- *Desplazamientos. Dos proyectos para espacio público: Boca de Metro de Las Vegas y Armonía / Velocidad / El Fin*. Caja San Fernando de Sevilla, 2004

Todas estas exposiciones, al margen de considerar la importancia que pudieron tener en su momento para la concreción y contextualización de mi trabajo, las reseño por la significación que tuvieron como plataformas desde las que se proyectó una nueva generación de artistas y críticos de arte. La descripción de algunas de estas exposiciones, las más significativas, y de las obras presentadas en ellas, junto a otras relevantes en el momento de estudio, nos servirán para desarrollar nuestro hilo argumental, en cuanto a la concepción objetual inscrita en los discursos del sujeto, el *otro* y la tecnología, que hemos adelantado, del momento que describimos.

La búsqueda bibliográfica de los ensayos se ha llevado a cabo a través de las fuentes originales referidas, la mayoría de las veces, en los textos comisariales y en los ensayos contenidos en los catálogos de las exposiciones en las que participé. Así nos parece importante destacar las publicaciones del Museu d'Art Contemporani de Barcelona –MACBA–, la colección *Impasse*, nacida bajo el auspicio de las primeras ediciones de la Bienal de Arte Leandre Cristòfol (Lleida) y continuada por el Ayuntamiento de Lleida y el Centre d'Art La Panera, Lleida, así como las de: Centro Andaluz de Arte Contemporáneo -CAAC-, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. MNCARS, Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona, Centro Atlántico de Arte Moderno, -CAAM-, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, Centros Culturales de la Fundació "la Caixa" de Pensions. Centro de arte Bahnhof Westend de Berlín, Centre d'Art Santa

#### 1.4 Datos biográficos del autor y fuentes documentales de referencia

Mònica, Generalitat de Catalunya, Fundación M. Botín de Santander, Caja San Fernando de Sevilla, Publicaciones de Cooperación Cultural Exterior de España, *Royal Collage of Art* en asociación con *Arts Council of England*, *Haus der Culturen der Welt* de Berlín, Consejería de las Artes, Alcalá 31 de Madrid, Centro de Arte *BahnHof Westend* de Berlín, Fundación Caja San Fernando de Sevilla, Fundación Marcelino Botín de Santander y Centro de Arte Contemporáneo de Málaga -CAC-.

Las publicaciones de los textos teóricos de referencia que acompañan el desarrollo práctico de nuestra investigación han sido hallados en los fondos editoriales de: Tecnos, Paidós, Akal, Pretextos, Mondadori, Anagrama, Traficantes de sueños, Tusquets, Tecnos, Anthropos, Nueva Visión, Plaza y Janes, Siglo XXI, Taurus, Lumen, Gedisa, l'Angelot, Planeta, Literatura gris, Mestizo AC, Palabras de arte, Gustavo Gilli, Fondo de cultura económica de Argentina, Centro Párraga, Rtve-Serbal, Ariel Quincenal, Visor y Brumaria.

Por otro lado, han sido importantes las publicaciones que parten de cursos y seminarios como los del Círculo de Bellas Artes de Madrid, los de Arteleku de la Diputación Foral de Guipúzcoa, los de Montesquiu de la Diputación de Barcelona, así como los del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo en colaboración con la Universidad de Sevilla (*Transformaciones. Arte y estética desde 1960*) que aparecen en el portal de internet del museo: <http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/inf/acc.htm>.

Otros sitios web que han sido de referencia por su pensamiento crítico que nos han sido de gran utilidad para desarrollar el estudio, entre otros, son: <http://salonkritik.net>, <http://medialab-prado.es>, <http://revistas.ucm.es>,

En cuanto a las revistas especializadas, seleccionamos, por el rigor de sus enfoques y la aportación crítica y teórica de los ensayos y por su influencia en mi quehacer artístico, las siguientes: *Atlántica*, Revista Internacional de Arte y Pensamiento, *Flash Art*, Revista Internacional de Arte Contemporáneo, *Lápiz*, Revista Internacional de Arte y *Arco Noticias*, Revista Internacional de Arte Contemporáneo de ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid.

#### 1.4 Datos biográficos del autor y fuentes documentales de referencia

Otra fuente de información importante han sido las secciones de Cultura de los periódicos: *El País*, *El Mundo*, *ABC*, *Avui* y *Diario de Sevilla*.

A través de estas fuentes bibliográficas damos una visión panorámica del contexto artístico que enmarca la estrategia de representación del deseo de mi práctica artística. Hallamos en ellos a artistas y pensadores de referencia y reseñados varios proyectos expositivos que se desarrollaron en la década de los años noventa. Atendemos a estos tanto para describir el marco crítico de parte de la experimentación de entonces, como para señalar la significación que aportan para la comprensión de mi actividad artística. Ello permite, a través su lectura, acercarnos a los discursos críticos que configuran la base teórica del pensamiento de resistencia del momento que dio carácter a mi actividad artística frente a los peligros de banalización de la esfera del arte, propios de la década de los años noventa.



**2 REPRESENTACIÓN DEL DESEO EN UN CASO DE ESTUDIO ESCULTÓRICO.  
Cómo pensar una sintaxis objetual desde la idea de ausencia (1990-1995)**





## 2.1 Introducción: la crítica del sujeto y su representación objetual

---

A través del análisis de diversas producciones escultóricas, inscritas en el discurso del sujeto, que siguen un orden casi cronológico en mi investigación plástica, hemos elaborado un índice que ejemplifica sucesivas formas de objetualización del deseo, en torno a las cuales hemos agrupado referentes plásticos de otros artistas y datos contextualizadores de cada momento y lugar que nos ayudan a conceptualizar la intencionalidad de este periodo creativo.

Tal conceptualización parte del hecho de que el deseo nos remite indefectiblemente a la idea de ausencia, dispositivo expresivo y de pensamiento que asociamos a otros como son: desaparición, vacío, nada, silencio, ilegibilidad, desmaterialización, negación, desterritorialización, virtualización; conceptos todos ellos presentes en la historia y en la teoría del arte<sup>2</sup>. Dicha tradición de reflexión estética traza una relación en fuga entre autor, objeto y espectador que, en definitiva, da forma a la propia experiencia artística. Tales implicaciones hacen que el *acto creativo* que ponemos en práctica suponga la muerte de toda certeza (aquella que se hallaba en las estéticas románticas e idealistas). Escribe José Luis Brea:

[...] *Fue Duchamp el actor de este desplazamiento inaugural en el campo estético; la re-lectura de su intervención de 1957 en la American Federation of Arts en Houston, Texas, sobre el análisis de "el acto creativo", estrenó un nuevo posicionamiento en la forma de nuestra experiencia artística: un traslado desde los lugares del autor (estéticas románticas e idealistas) y la obra (lugar de los formalismos) hacia el lugar hasta entonces ignorado del receptor*<sup>3</sup>. (La negrita es nuestra)

En esta dirección reflexiva, la formalización artística de la obra, concebida bajo este presupuesto escéptico, se configura en nuestro estudio teórico/práctico como producto del deseo, cuya representación residual

---

<sup>2</sup> Nos referimos al pensamiento de la postmodernidad, que utiliza el término muerte (la del autor, la del hombre, la de la historia... y la del propio arte) para configurar un pensamiento vinculado al concepto de desaparición, ideas que derivan del gran cuestionamiento vanguardista como revisión escéptica. Nuestro objetivo parte de concebir la ausencia como un recurso estético reivindicativo del cuerpo y útil para reflexionar sobre nuestros procesos identitarios y sobre el entorno, contenido en las construcciones vítreas que analizamos ahora.

<sup>3</sup> BREA, José Luís: *Nuevas estrategias alegóricas*. Ed. Tecnos, Madrid 1991, pp. 17 y 18.

## 2.1 Introducción: la crítica del sujeto y su representación objetual

toma la forma de la ausencia, abierta a la interpretación.

En este sentido, describimos una producción artística que ancla su potencia expresiva en el concepto de vacío, pensamiento inscrito en el revisionismo escéptico de la postmodernidad. Como hemos expresado, la obra se configura como representación de la ausencia, al tiempo que como posibilidad de acercamiento al espectador, en el sentido de que su figura ahora es activa, ya que él debe interpretar el "vacío" al que hacemos referencia, articulado en las estrategias de representación de la obra tridimensional que analizamos en este segundo capítulo.

La tendencia a ver en la historia de la filosofía sólo el despliegue de un idealismo metafísico, olvida la temprana aparición de formulaciones de profundo sentido crítico y fundado escepticismo, que reaparecerán una y otra vez, siempre para comprender la experiencia bajo otros supuestos, con la pura intención de quebrar y fragmentar las grandes verdades. El postmoderno "escepticismo hacia los metarrelatos" que pone fin a la idea de sujeto humanista<sup>4</sup>, entre otras defunciones, donde se sitúa el estructuralismo<sup>5</sup>, -como un modo de interpretar la experiencia de las condiciones sistémicas del presente- forma parte de las reflexiones de mi quehacer artístico.

---

<sup>4</sup> FOSTER, Hal, op. cit., p. 215.

Escribe el autor: *¿Qué pasa con esa teoría en los años sesenta, cuando se proclama la muerte del sujeto humanista? Este es un momento de fuerzas históricas e imperativos intelectuales muy diferentes. En París se da el ocaso del estructuralismo, del paradigma lingüístico en el que la actividad cultural (los mitos de los grupos indios para Lévi-Strauss, la estructura del inconsciente para Lacan, los modos de las modas de París para Barthes, etc.) se recodifica como lenguaje. (...) esta recodificación lingüística permite a Foucault anunciar en 1966 el final del hombre, el gran enigma de la modernidad, "como un rostro dibujado en la arena a orillas del mar". Esta recodificación también permite a Barthes declarar en 1968 la muerte del autor, el gran protagonista de la cultura humanista-moderna, en el juego de signos del texto (que en adelante desplaza a la obra como el paradigma del arte). Sin embargo, la figura aquí atacada no es solamente el artista-autor de las tradiciones humanistas-modernas; es también la personalidad autoritaria de las estructuras fascistas, la figura paranoide que fuerza al habla singular y prohíbe la significación promiscua.*

<sup>5</sup> El estructuralismo comprende que los fenómenos culturales pueden considerarse como producto de un sistema de significación que se define sólo en relación con otros elementos dentro del sistema, como si fuera el propio sistema quien dictase los significados.

## 2.1 Introducción: la crítica del sujeto y su representación objetual

No es la primera corriente de pensamiento que considera “la duda” como un instrumento útil para el conocimiento (desde donde podríamos afirmar como práctica artística que el “vacío” se configura como cuestionador del código). Karl Popper señala en su conferencia de Tübingen que el escepticismo presocrático de Jenófanes es su más lejano antecedente:

*[...] Pero respecto a la verdad certera, nadie la conoce, ni la conocerá. Ni acerca de los dioses, ni sobre todas las cosas de las que hablo. E incluso si por azar llegásemos a expresar la verdad perfecta, no lo sabríamos: pues todo no es sino un entramado de conjeturas*<sup>6</sup>.

En esta dirección, el resultado importante de su crítica fue el hallazgo de que no había que tomarse en serio las narraciones griegas sobre los dioses, porque representaban a los dioses como seres humanos. En este punto citamos algunos de los argumentos versificados de Jenófanes en la traducción que hace Karl Popper:

*[...] Los etíopes afirman que sus dioses tienen nariz chata y piel negra, mientras que los tracios dicen que los suyos son de ojos azules y pelirrojos. Pero si los bueyes, caballos o leones tuviesen manos y pudiesen dibujar, y esculpir como los hombres, los caballos dibujarían a sus dioses como caballos, y los bueyes como bueyes, y cada uno dibujaría los cuerpos de los dioses a la imagen y semejanza de su especie*<sup>7</sup>.

Este pensamiento en torno a la subjetividad, nos remite, dando un salto, al tiempo de las vanguardias heróicas, cuando toman fuerza en el quehacer artístico las siguientes convicciones para la categorización del objeto artístico:

- la huída de la figura del genio (que mi obra lleva a cabo renunciando a la destreza manual; la pérdida del aura benjaminiana rige la reproductibilidad de sus producciones objetuales)

---

<sup>6</sup> POPPER, Karl: *La responsabilidad de vivir. Escritos sobre política, Historia del conocimiento: Tolerancia y responsabilidad intelectual*. Conferencia de Tübingen. Ed. Paidós, Buenos Aires 1995, p. 8.

La tendencia a ver en la historia de la filosofía sólo el despliegue de un realismo metafísico, olvida la temprana aparición de formulaciones de profundo sentido crítico y fundado escepticismo, que reaparecerán una y otra vez siempre para comprender la experiencia bajo otros supuestos.

<sup>7</sup> *Íbid.*, p. 7.

## 2.1 Introducción: la crítica del sujeto y su representación objetual

- el distanciamiento de la mimesis en la praxis artística y con ello el abandono del funcionamiento vertical de sus significantes
- la conciencia de la importancia de la figura activa del espectador a la hora de concebir el objeto artístico (la obra de Marcel Duchamp tiene fuerte influencia en el momento que describimos)

Tales presupuestos inauguran una nueva concepción de la categoría objetual. Cuando Benjamin establece la pérdida del aura<sup>8</sup> de lo propiamente artístico no se refiere a otra cosa que la pérdida de su condición ontológica como objeto artístico y a su reconfiguración como aparatos de reproducción mecánica: en la cercanía del objeto en la representación se extravía el objeto, se difuminan sus límites. La reproductibilidad técnica arranca al objeto artístico de su diferencia para integrarlo a una circulación masiva en la proximidad de la imagen establecida por la reproducción técnica. La imagen técnica propicia que el objeto sea trans-limitado en lo excesivo de su representación, haciendo verosímil un mapa ontológico de los objetos que se abre al mundo en la superficie representacional; la representación misma es el objeto válido ontológicamente. Bajo esta nueva categorización objetual se comprende la muerte del autor-artista y su reconceptualización, como veremos, a través de su renovada expresión artística objetual.

Desde la comprensión de esta categorización del objeto, que el minimalismo asume en la factura de sus obras, debemos entender en mi producción escultórica, que ahora analizamos, el uso de tecnologías industriales aplicadas en: el corte industrial del vidrio frío, el uso seriado de lámparas estroboscópicas, los procesos infográficos de las secciones tomográficas del Programa 3D *Silicon Graphics*, así como finalmente, la utilización de recortes de prensa y una apertura hacia las técnicas fotográficas.

---

<sup>8</sup> BENJAMIN, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En *Discursos ininterrumpidos I*. Ed. Taurus Humanidades, Madrid 1989, pp. 22-23.

Escribe el autor: [...] *en el concepto de aura, podremos decir: en la época de la reproducción técnica de la obra de arte lo que se atrofia es el aura de ésta. El proceso es sintomático; su significación señala por encima del ámbito artístico. Conforme a una formulación general: la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones pone su presencia masiva en el lugar de una presencia irrepetible. Y confiere actualidad a lo reproducido al permitirle salir, desde su situación respectiva, al encuentro de cada destinatario.*

## 2.1 Introducción: la crítica del sujeto y su representación objetual

En la misma dirección, desde la asunción de esa pérdida aurática, propia de la *nueva obra tridimensional* y de su hibridación con el pop y el conceptual que pongo en práctica, otros materiales usados escapan del virtuosismo manual preindustrial por medio de la reutilización de mercancía (sábanas hospitalarias) o premeditadamente, sus formas seriadas son esculpidas con la boca (chicles masticados) que escapan de lo singular, con el fin de aproximarme a esta nueva realidad del objeto repetitivo (ofrecido al mismo tiempo como texto) y en consecuencia, desde el entendimiento de que es la mejor forma para la representación de la nueva categorización postmoderna del sujeto.

En esta línea escéptica de pensamiento, donde la representación misma es el objeto válido ontológicamente, debemos entender el por qué utilizamos en este capítulo la crítica estructuralista de Roland Barthes, entre la de otros, para hablar de mi práctica escultórica. La entendemos como una apertura a la pluralidad interpretativa, reedita este posicionamiento escéptico, para no detener ese afán necesario de examinar, indagar, reflexionar, cuestionar, buscar, sintetizar, y en el contexto sociopolítico neoliberal, donde se desarrolló mi praxis artística, descubrir el arco de sistematizaciones en las que hoy se ubica la figura del sujeto.

En este sentido, la "verdad" del objeto artístico, intuida desde el sentimiento de deseo, reside en su cuestionamiento perpetuo. Por ello, la pregunta sobre cómo es la estructura comunicativa de la obra de arte es una constante de nuestro método de estudio y el pensamiento de R. Barthes, junto al de otros pertenecientes a la crítica del hecho artístico, nos es útil para argumentar la intencionalidad teórico/práctica de esta fase del estudio, en torno a los modos de representar la ausencia en varias fases de mis formalizaciones artísticas en un periodo de cambios significantes.

El objeto de análisis de este capítulo es la escultura instalativa de mi producción de principios de los años noventa. Nuestro empeño descriptivo indaga en los referentes más inmediatos y próximos en el tiempo, aquellos que influyeron en ese periodo en la praxis artística. Nos referimos, inscritos en la corriente reflexiva citada, a los que siguen la senda de la eficiencia del arte conceptual, que deconstruye el esqueleto vertical de la lengua y saca a

## 2.1 Introducción: la crítica del sujeto y su representación objetual

la luz sus límites con el fin de indagar en la propia estructura comunicativa de la obra de arte. También acudimos a otra práctica -que al igual calificaríamos como escéptica-, la del minimalismo, que extrae de su geometría todo referente y ofrece su "cubo blanco" como nueva potencialidad expresiva, según nuestra aportación interpretativa: como "representación" paradigmática de la ausencia, abierta a la elucidación. En este sentido, y para aclarar esta reflexión, recurrimos a la voz de José Luis Brea que al interrogar la estrategia de Donald Judd nos dice:

*[...] La "nueva obra tridimensional" se deslinda por su definitiva e inapelable suspensión de la función representacional. Como objeto, pretende carecer estricta y absolutamente de ningún otro referente que si propio, pretende ser un "objeto específico". Y este carácter -la suspensión del lazo representacional- funda y abre ciertamente un territorio operativo, el de todo el minimalismo considerado ya no como un simple estilo -o una determinada estética reduccionista, elementalista sino como una revolucionaria economía de la representación<sup>9</sup>.*

La liberación del objeto artístico de su carga representacional (mimética) que el minimalismo perseguía, paradójicamente, abre el funcionamiento de la "nueva escultura tridimensional" al territorio interpretativo de la alegoría. En esta dirección, J. L. Brea descubre que la forma general del procedimiento alegórico se hallaría en el cruce:

*[...] entre esa experimental economía de la representación y las roturadas [...] en Duchamp [...] a partir del cobro de conciencia de la inscripción escritural del acto creador...<sup>10</sup>*

En efecto, la práctica vanguardista duchampiana del *ready made*, que desplaza el objeto de uso -y su funcionalidad mercantil- hacia un "vacío interpretativo" también forma parte de nuestra concepción escritural del objeto. Concebimos la ausencia (el vacío) como la forma primordial que nos capacita para expresar el deseo y en consecuencia, la obra de arte se configura en mi práctica como el dispositivo alegórico y comunicativo con el

<sup>9</sup> BREA, José Luis, op. cit., p. 47.

<sup>10</sup> Íbid., p. 48.

## 2.1 Introducción: la crítica del sujeto y su representación objetual

que tramo el “encuentro” con el espectador -el *otro*- como deseo básico de significación inter-subjetiva, de construcción de subjetividad.

En este sentido, con el conceptualismo y el minimalismo, la escultura ya no estará separada sobre una peana al uso tradicional, sino que va a ser un objeto más entre los objetos y, lo más importante, va a ocupar el espacio, va a ser el espacio mismo. En este cambio, el espectador no ha de calibrar solo el formalismo de la escultura, de un modo pasivo, sino la experiencia lo integra en el aquí y ahora; y en lugar de evaluar solo las propiedades de su medio, a lo que se ve impelido es a explorar las consecuencias perceptuales de una intervención particular en un lugar concreto, en el entorno de lo cotidiano. Desde esta comprensión realicé sucesivas intervenciones en espacios expositivos y construcciones objetuales (utilicé fachadas vítreas, escaparates, vitrinas, así como chicles masticados, líneas de cocaína o sábanas hospitalarias) como dispositivos de significación que reclaman la interpretación del visitante desde cada momento y lugar. Esta es la reorientación fundamental que desde el minimalismo y el conceptual abrimos hacia una práctica postminimalista que pretende representar el vacío como aproximación a lo social.

Hal Foster señala cómo parte de la crítica lamentó esta aproximación a lo cotidiano como una pérdida para el arte. Para Clement Greenberg, por ejemplo, los minimalistas confundieron lo innovador con lo estrafalario y, por lo tanto, buscaron efectos extraños antes que las cualidades esenciales del arte. Sin embargo, Foster observa que, en esta acusación moralista, de que el minimalismo era reductor, subyacía la percepción crítica de que empujaba al arte hacia lo cotidiano, lo utilitario, lo no artístico; lo que para Donald Judd es específico para Greenberg es arbitrario:

*Las obras minimalistas son legibles como arte, como casi todo hoy en día, incluidas una puerta, una mesa o una hoja de papel en blanco*<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> GREENBERG, Clement: “Recentness of Sculpture”. En *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles Country Museum of Art, 1967, p. 183

## 2.1 Introducción: la crítica del sujeto y su representación objetual

Hal Foster continúa:

*[...] Greenberg entendía esta observación como una invectiva, pero para los émulos de John Cage era un desafío vanguardista: «Tenemos que producir una música que sea como los muebles" y este desafío fue ciertamente aceptado, a través de Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Cage y Merce Cunningham, en el arte (por ejemplo, Judd y Morris), la música (por ejemplo, Philip Glass), la danza (por ejemplo, Yvonne Rainer) y el teatro (por ejemplo, Robert Wilson) minimalistas, aunque rara vez por interés en un restaurado valor de uso para la cultura"<sup>12</sup>.*



Fig. 1

En las esculturas constructivas de Donald Judd se dan dos niveles de percepción que son, en cierta manera, opuestos, pero que vistos desde una perspectiva puramente formalista del arte se perderían: uno conceptual, que comprende la estructura ideal (literal, intemporal e inmutable) de su orden geométrico, y el otro fenomenológico, que ofrece una imagen variable y una

dimensión temporal al propiciar una situación en el espacio entre la obra y el espectador. Esta situación fluye en función del movimiento del espectador, ya que afecta la estructura conceptual de la pieza con apariencias: sombras, brillos o reflejos, que D. Judd potenció especialmente en los años ochenta con sus sensuales combinaciones de materiales, luz y espacios. De este modo Judd fue capaz de integrar la subjetividad en la obra a través de procesos industriales propios de los objetos familiares que pueblan el entorno.

Un sector creativo del momento de estudio, como vimos anteriormente en los referentes expositivos que citamos, incorpora en la producción objetual una resemantización de aquella economía signífica para introducir la temática del cuerpo. Estos fueron presupuestos compartidos que marcaron tanto

<sup>12</sup> Íbid.

Fig. 1 Donald Judd, *S/T*, escultura, aluminio anodizado y metacrilato, 122 x 155 x 274 cm, 1968-1985



## 2.1 Introducción: la crítica del sujeto y su representación objetual

mi producción artística como la que se daba en parte de las prácticas artísticas en los albores de la década.

En este contexto, la herencia cultural conceptualista de Barcelona -ciudad donde desarrollé mi investigación plástica en este periodo- se reavivó a finales de los años ochenta. Se recuperó un marco conceptual en el que se desarrollaron diversos procesos artísticos que conformaron el contexto de mi desarrollo escultórico que se inicia con la exposición *Transfluencias* (1992), punto de partida teórico y práctico por donde transita, desde entonces, la desmaterialización de la obra de arte que inicio con la utilización del vidrio y la idea de reflejo, como posibilidad para "nombrar" las complejidades del sujeto deseante.

Junto a tal estrategia, practiqué una hibridación formal, al introducir elementos procedentes del entorno cotidiano. La seriación, la idea del doble, la repetición, la reducción geométrica -tantas veces confundida erróneamente con el diseño por algunos sectores del contexto- van tomando cada vez más presencia en mi obra. Si antes hemos señalado a

Donald Judd, inevitablemente, para referirnos a su influencia minimalista, ahora nos acercamos a la obra de Robert Gober, presentada en la exposición *El arte y su doble*<sup>13</sup> (1987) para dibujar la otra pata de la hibridación, a la cual nos referíamos. Dan Cameron escribe sobre su obra en el catálogo:

*[...] aborda estados de representación y existencia, queda bien claro, pero ese aspecto de la obra es privado, relacionado con el ego íntimo. Como una expresión del alter*

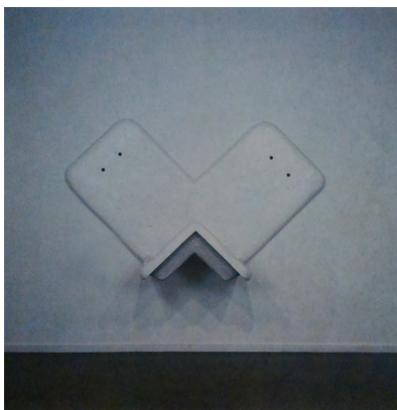


Fig. 2

<sup>13</sup> *El arte y su doble. Panorama del arte en Nueva York.* Catálogo de exposición. Centro Cultural de la Fundació "la Caixa". Barcelona. Del 27 de noviembre de 1996 al 11 de enero de 1987.

Comisario de la exposición: Dan Cameron. El catálogo de la exposición contiene un ensayo de Dan Cameron: "El arte y su doble", pp.18 - 39.

Artistas participantes: Ashley Bickerton, Sarah Charlesworth, Robert Gober, Meter Halley, Jenny Holzer, Jeff Koons, Barbara Kruger, Louise Lawler, Sherrie Levine, Matt Mullican, Tim Rollins & K.O.S. Peter Schuyff, Cindy Sherman, Haim Steimbach y Philip Taaffe.

Fig. 2 Robert Gober, *El urinario dentro de mí*, escultura, yeso, alambre, madera, acero y esmalte, 1985

## 2.1 Introducción: la crítica del sujeto y su representación objetual



Fig. 3

*ego, los urinarios de Gober se alejan de cualquier rastro de unión con el mundo funcional...<sup>14</sup>*

Así, advertimos una doble dirección en el campo de influencias en mi obra: el "vaciado" de raíz minimalista y la implicación subjetiva de su planteamiento como estrategia de aproximación al *otro* y al entorno. Desde el presente, y con el fin de trazar una línea argumental que enlace con aquel momento, y con ello avanzar en el discurso del sujeto,

fijamos nuestra atención en un caso específico, uno de los últimos trabajos de Monica Bonvicini, *Satisfy me* (1010) (fig.4) presentado en el CAC de Málaga en 2011<sup>15</sup>. Como un reflejo que reafirma la doble condición subjetiva y objetiva del objeto, en ella confluyen espacio y escritura; espejo



Fig. 4

y reflejo; deseo y poder. Hallamos su estética muy próxima a la práctica que mi trabajo escultórico desarrollaba en el periodo de estudio que analizamos<sup>16</sup>, un tiempo en que el contexto español se internacionaliza.

Desde los inicios de los años noventa, la artista veneciana basó sus postulados desde las formas del minimalismo y el arte conceptual. Se enfrentaba al espectador con dibujos, vídeos, fotografías, obras de texto, esculturas o grandes instalaciones con elementos reflectantes; recursos compartidos con los que mi investigación plástica desarrollaba, aunque desde el contexto artístico español.

En este sentido, si nos fijamos en algunos de los artistas que desfilaron por

<sup>14</sup> *Íbid.*, p. 37.

<sup>15</sup> *El agujero negro de las necesidades, esperanzas y ambiciones*. Exposición de Monica Bonvicini en el CAC, Centro de Arte Contemporáneo de Málaga. Del 9 de septiembre al 13 de noviembre de 2011.

<sup>16</sup> Más adelante medimos las proximidades y distancias de su estrategia representativa con respecto a mi uso escritural del objeto, confrontándolo a la obra expuesta en la exposición *Transfluencias*.

Fig. 3 Portada de catálogo de exposición: *El arte y su doble. Panorama del arte en Nueva York*. Centro cultural de la Fundació "la Caixa" de Pensions, Barcelona, 1987

Fig. 4 Monica Bonvicini, *Satisfy me (big)*, instalación, tubos de acero galvanizado, hormigón, acero, pintura, paneles de aluminio dibond, abrazaderas, 2010

## 2.1 Introducción: la crítica del sujeto y su representación objetual

las sucesivas ediciones de la Bienal de Venecia en la primera mitad de los años noventa, destacaríamos a: Reinhard Mucha (1990) (Alemania), Anish Kapoor (1990) (Gran Bretaña), Hans Haacke, Nam June Paik (1993) (Alemania), Angela Bulloch, Thomas Ruff (1995) (Alemania) o Rachel Whiteread (1993) (Gran Bretaña). Las obras de varios de estos artistas, con sus diversas economías expresivas, también fueron exhibidas en España desde finales de los años ochenta y conformaron la atmósfera creativa abierta al exterior a la que hacíamos referencia.



Fig. 5

Por subrayar de entre ellos un referente importante por la afinidad conceptual con mi producción artística en aquel momento, citamos de entre ellos la obra que presentó en nuestro país Rachel Whiteread por entonces<sup>17</sup>(en 2007 hemos vuelto a ver sus piezas en el CAC de Málaga). Su trabajo, reunido para su

exposición en el Palacio Velázquez -22 obras y proyectos realizados entre 1988 y 1996- concentra e ilustra las tensiones de una época de revisión de las propuestas minimalistas y de conceptos históricos relevantes en la práctica escultórica. Whiteread escoge la técnica del vaciado no tanto para construir, sino para materializar el vacío inherente y envolvente de los objetos de uso cotidiano. El vaciado, como "negativo" del objeto, que Whiteread realiza en sus esculturas (el hueco bajo las sillas en el ejemplo de la fig. 5) es consanguíneo de la utilización del espejo que mi obra y la de M. Bonvicini incorporan. Nos parece que comparten la idea de ausencia como vía expresiva, así como la utilización de una codificación evolucionada procedente del arte conceptual y del minimalismo.

<sup>17</sup> Nos parece de interés reseñar las exposiciones de la artista que realizó en territorio español para contextualizar mi trabajo y describir su atmósfera reflexiva:

*Rachel Whiteread. Esculturas.* Dentro del ciclo *Tangentes*, Sala Montcada, Barcelona, Fundació "la Caixa". Del 8 de mayo al 7 de junio de 1992. Catálogo de exposición. Comisario: Jorge Luis Marzo.  
*Rachel Whiteread. Esculturas.* Palacio Velázquez (MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía). Madrid. Del 11 de febrero al 21 de abril de 1997. Comisario: Michael Tarantino.

Fig. 5 Rachel Whiteread, *Cien espacios*, instalación, resina (cien unidades dimensiones variables), 1995

## 2.1 Introducción: la crítica del sujeto y su representación objetual

La coincidencia formal de mi obra con el trabajo de la artista veneciana M. Bonvicini es más evidente (por la utilización de materiales -vidrio, espejo-, o por la intervención de la propia arquitectura del espacio expositivo). Reconocemos la afinidad que, como hemos dicho, desde el conceptual y el postminimalismo, tienen mis esculturas e intervenciones vítreas con *Satisfy Me* (fig.5) de M. Bonvicini. Ambas exploran las relaciones entre espacio y poder para hacer visible el deseo (político-social). No obstante, nos distancia la relación que establecemos con la escritura. Mientras que M. Bonvicini utiliza la rotundidad del texto (S-A-T-I-S-F-Y M-E), siguiendo la estela formal de Jenny Holzer, Barbara Kruger, o la del activismo feminista de Guerrilla Girls, la poética de mis trabajos renuncia -ya en los años noventa- a la representación del deseo desde esta dimensión lingüística de explicitéza publicitaria. En *Satisfy Me* la escritura adquiere una notable fuerza expresiva en la que solo podemos reconocernos porque, al realizar con espejo sus gigantes letras, introduce una deriva de inestabilidad escritural, fluyente, que nos atrapa en su dimensión instalativa, abriendo un territorio de reciprocidad física con el espectador que **sí** compartimos.

No obstante, mi vía expresiva opta por el silencio y prefiero mostrar el esqueleto abstracto del lenguaje a su "carne lingüísticamente reglamentada". En nuestra investigación plástica la palabra solo se cuele cuando la dice *otro* (como veremos en la fase audiovisual) o bajo la forma de su ilegibilidad, como desgranamos en este segundo capítulo. Solo impondré su dictado desde la yuxtaposición que, para mí, es el propio título de la obra -quizás por ello muchas carecen de él o ha sido incorporado con posterioridad- o como fragmento yuxtapuesto.

En este sentido, y en el contexto que describimos, el discurso de género feminista (inscrito en los discursos del *otro* cultural) -como nuevos campos de estudio a los que hemos aludido en la introducción que también eclosionaron en nuestra geografía en aquellos años noventa-, dió soporte a actitudes estéticas más explícitas en sus resoluciones, como son los textos escultóricos de M. Bonvicini. En cualquier caso, quede claro, sí nos interesan por la conquista del espacio subjetivo que representan y que nuestra obra también abraza.

## 2.1 Introducción: la crítica del sujeto y su representación objetual

Sin embargo, otros artistas practicábamos una resistencia que, en ese contexto del fin de los metarrelatos, obedecía sobre todo al miedo a ser arrastrados por una segmentación social que, bajo la forma de lo *political correct*, pudiera encasillar nuestra pulsión artística dentro de etiquetas depotenciadoras (incluso panfletarias) como podrían ser las del arte *gay*. La ilegibilidad de la escritura devino en mi práctica estética arma de defensa frente al miedo a que la seducción de la palabra escrita se apoderara del "texto" y convirtiera obra y vida en *slogan* (como una perversión de la intencionalidad del movimiento Fluxus). Mi estrategia formal sostiene que para "nombrar" y hacer visible la problemática del sujeto, la ilegibilidad y mención son la mejor vía.

En este sentido, el tiempo ha demostrado dicha deriva cultural, ya casi es sello de homologación de calidad para una ciudad occidental tener un barrio *gay* con sus tiendas *gays*, peluquerías *gays*, bares *gays*, librerías *gays*, etc... parcela económica acotada con luminosas tipografías para el agenciamiento cultural del deseo; pornografía de la información, como diría Jean Baudrillard en 1997. Él escribe:

*Actualmente existe toda una pornografía de la información y la comunicación, una pornografía de los circuitos y las redes, de las funciones y los objetos en su legibilidad, fluidez, disponibilidad y regulación, en su significación forzada y en sus resultados, sus conexiones, su polivalencia, su expresión libre [...] Ya no es la obscenidad de lo oculto, reprimido, oscuro, sino la de lo visible, de lo demasiado visible, de lo más visible que lo visible, la obscenidad de lo que ya no tiene secreto, de lo que es enteramente soluble en la información y la comunicación<sup>18</sup>.*

La estrategia de apertura del signo, que practico y que desgranamos en este capítulo, afirma en cuanto a la legibilidad que la "visión" declina cuando la pornografía se afianza, la escritura explícita deviene mordaza; toda una poética de liberación objetual abierta a la promiscuidad interpretativa. En este sentido escribió Félix Guattari:

*[...] nosotros, homosexuales, luchamos justamente por el derecho a la libertad del deseo. Nuestra lucha no se refiere sólo a los homosexuales, a los maricas, a las lesbianas. Nuestra lucha se extiende a toda la sociedad,*

<sup>18</sup> BAUDRILLARD, Jean, *El otro por sí mismo*. Ed. Anagrama, Barcelona 1997, pp. 17-18.

## 2.1 Introducción: la crítica del sujeto y su representación objetual

*en la medida en que queremos libertad sexual, queremos una sexualidad sin rótulos<sup>19</sup>.*



Fig. 6

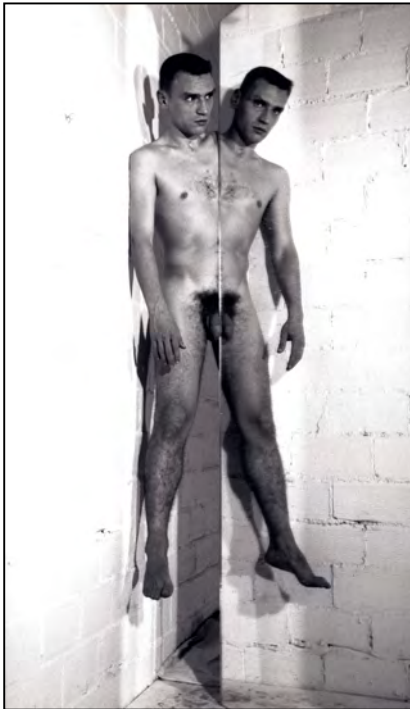


Fig. 7

No obstante, el sida era un problema de dimensiones pavorosas en lo social, cumplida ya una década desde su aparición, que afectaba con especial virulencia al colectivo *gay*. Sin embargo, los entes públicos no prestaban todavía suficiente atención ni recursos al problema de salud y desde la comunidad artística articulamos un proyecto, *Members Only*<sup>20</sup> (1993), con ciento trece participantes entre artistas independientes, colectivos y críticos de arte -que colaboraron con una aportación plástica o un texto-. Algunas obras en esta "acción colectiva" se prestaban- quizás por su carácter divulgativo- a un lenguaje más explícito. La exposición, exhibida en la Galería Carles Poy, se ofrecía como campo de reflexión colectiva al tiempo que su catálogo contenía a modo de prospecto médico información para una praxis sexual segura. Mi propuesta fue fotográfica. Un autorretrato en el que un espejo dota de dos cabezas a un cuerpo suspendido entre un muro y un espejo, que se ofrecen como alegoría del sujeto inscrito en el laberinto urbano. El deseo y el miedo a la muerte, al contagio, se alían en *Stadt Mitte* (Centro ciudad) (1993) (fig. 7), como una forma paradigmática de la experiencia de vida contemporánea, la del sujeto traumático.

<sup>19</sup> GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely: *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Ed. Traficantes de sueños, Madrid 2006, p. 95.

<sup>20</sup> VV AA: *Members Only*. Exposición. Galería Carles Poy. Barcelona. Octubre de 1993.

Comisariado: Ruth Turner y Lola Estrany. El catálogo contiene el ensayo: "Presentación", Ruth Turner y Lola Estrany, pp. 11-12. Participan los críticos: Teresa Badia, pp. 20- 21; Baltimore Sex Club, p. 23; María Beatty, p. 25, Ferd Eggan, pp. 45-46, Carles Hac-Mor, pp. 63-64; Jorge Luis Marzo, pp. 77-78; Sixto Peláez, p. 93; Ana Planella, pp. 98-99; Joaquin Ruiz Mollet, p. 109; Simon Templer, p. 123; Xavier Theros, p. 125; Gemma Visent, p. 132; Esther Xargay, p. 134; Jordi Casabona, pp. 138-139 y Guillermo Valverde, p. 140.

Fig. 6 Portada de catálogo de exposición: *Members Only*, Galería Carles Poy, Barcelona, 1993

Fig. 7 Juan Carlos Robles, *Stadt Mitte*, autorretrato fotográfico, dimensiones variables, 1993

## 2.1 Introducción: la crítica del sujeto y su representación objetual

En *Stadt Mitte* genero una imagen -lenguaje-, a distancia de la univocidad de la palabra escrita que el arte de género en ocasiones ponía en práctica. *Stadt Mitte* encuentra su lugar desde la afirmación ambigua del reflejo, desde la no-equivalencia. ¿Cómo nombrar aquello que se mueve, aquello que fluye huyendo y acercándose a la vez? La imagen (atendiendo al contexto expositivo) sostiene la inconstancia de dos polos en fricción: deseo de vida y experiencia de muerte; presencia y ausencia. La lógica interna que define tal binomio es una clave fundamental para la "lectura" de las estructuras vítreas que vamos a analizar. Tal emparejamiento interpretativo: deseo de vida y experiencia de muerte, lo podemos relacionar con el pensamiento de Georges Bataille -muy presente en el momento de estudio- que vincula muerte y erotismo, al entender que si el placer implica dolor, la vida implica muerte: "La vida es siempre un producto de la descomposición de la vida"<sup>21</sup>. Solo desde la paradoja de tal dialéctica se puede entender la polivalencia de la expresión artística que el autorretrato de dos cabezas planteó en *Members Only*.

Por otra parte, J. Boudrillard lamenta:

---

Artistas participantes: Jaume Alcalde, Vicenç Altaió, Marcel.Í Antúnez, Tere Badía, Miquel Baixas, Baltimore Sex Club, Adela de Bara, María Beatty, Dante Bertini, Beuyscouts of America, Joan Brossa, Ana Busto, Victoria Campillo, Xavier Canals, Gary Carsley, Joan Casellas, Toni Catani, Jordi Cerdá, Isabel Codina de Pedro, Hannah Collins, Maureen Connor, Carlos Corpa, Joan Cruspinera, Neil Curtis, Christophe Draeger, Laure Drogul, Miriam Durango, Ferd Eggan, Begoña Egurbide, Mazin Elias, Pepe Espaliu, Anna Estany, Lola Estrany, Petra Evers, F.M.G., Karen Finley, Robert Flack, Steve Forster, Fundación Joan Tabique, Diamanda Galás, Antoni Garau, Allen Ginsberg, Meinbert Gozewijn, Stacy Greene, Carles Hac-Mor, Juan Hidalgo, Tom Hill, Arnoud Holleman, Infected Faggot Perspectives, Danny Lane, Christian Lemmerz, José Lirio, Peter Lundh von Leithner, Francesca Llopis, Xavier Manubens, Leo Mariño, Mont Marsà, Daniel J. Martínez, Jorge Luis Marzo, Dona Ann McAdams, Victor Mira, Morquillas, Syd Mostow, Xavier Mulet, Francis Naranjo, Luis Navarro, Jessie Nebraska, Maite Ninou, Pau Nubiola Muco, Victor Nubla, Victor Paniagua, Mark Pawson, Carlos Pazos, Sixto Peláez, Andrés Pereiro, Peret, Teresa Picazo, Pere Lluís Plabuxó & Marta Vives, Ana Planella, Brigitte Rambaud, Juan Carlos Robles, Pepa Robles, Ramón Roig, Pedro G. Romero, Manuel Rufo, Rachel Rosenthal, José Ruiz, Joaquín Ruiz Mollet, Sabala, Mira Schor, Antonio Selvaggi, Dorotée Selz, Toni Serra, Quim Serrano, Rosalind Solomon, Alison South, Annie Sprinkle, Cuco Suarez, Jeffrey Swartz, Quim Tarrida, Simon Templer, Tentatively A Conveniente, Xavier Theros, Tres, Ruth Turner, Eulàlia Valldosera, Rafael Vargas, Carmelo Vega, Vincenç Viaplana, Gemma Visent, Amie Wonderschön, Esther Xargay y Sus.

<sup>21</sup> BATAILLE, Georges: *El erotismo*. Ed. Tusquets, Barcelona 1975, p. 78.

## 2.1 Introducción: la crítica del sujeto y su representación objetual

*El esquizofrénico está abierto a todo pese a sí mismo, y vive en la mayor confusión. Es la presa obscena de la obscenidad del mundo. Más que por la pérdida de lo real, se caracteriza por esta proximidad absoluta e instantaneidad total de las cosas, una sobre exposición a la transparencia del mundo. Despojada de toda escena y atravesado sin obstáculo, ya no puede producir los límites de su propio ser, ya no puede producirse como espejo<sup>22</sup>.*

Esta primera producción fotográfica, como vemos, no es ajena a la corriente de pensamiento que asume la muerte del sujeto humanista<sup>23</sup> (como herencia discursiva y constatación vital), problemática que este y otros proyectos abordan. La unidad del individuo artista-autor de tradición humanista también será puesta en jaque a lo largo de este capítulo a través de sucesivas experimentaciones artísticas. Mi experiencia creativa inscrita en la cotidianidad no puede eludir tales consideraciones, por ello toma el deseo como vía fundamental para una reflexión especular que une producción de sujeto y análisis del entorno desde la praxis artística.

En este segundo capítulo que nos ocupa, correspondiente al periodo 1990-1995, el vidrio es el principal material alegórico desde el que se organiza la inscripción escritural de las esculturas que analizamos. Recorreremos las estrategias de representación del deseo contenidas en estas obras, estructuradas en tres apartados:

### Objetualización del deseo

Lo llevamos a cabo a través del análisis de un proyecto que consideramos paradigmático en cuanto punto de partida de esta investigación. Se trata de *S/T* (1992) presentado en la exposición *Transfluencias* (1992), *site specific* en el que láminas de vidrio y espejo dividen la sala del espacio expositivo. Alrededor de esta obra tejemos una trama conceptual -aquella que atiende

<sup>22</sup> BAUDRILLARD, Jean, op. cit., pp. 17-18.

<sup>23</sup> FOSTER, Hal, op. cit., p. 212.

Escribe el autor: [...] *La muerte del sujeto humanista, no su formación, fue estudiada desde diversas perspectivas por Louis Althusser, Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida y Roland Barthes (cuyos insignes textos se arremolinaron en torno a las revueltas de 1968).*



## 2.1 Introducción: la crítica del sujeto y su representación objetual

al deseo de "encuentro"- en la que intervienen las ideas fundamentales en cuanto a una tipología de objetualización del deseo se refiere.

### Espacialización de la ausencia

La abordamos desde el análisis de la semiótica articulada en diversos proyectos escultóricos e instalativos en el espacio expositivo realizados en este periodo. En este subcapítulo constatamos que la espacialización de la ausencia es la estrategia comunicativa fundamental para la representación del deseo.

### Virtualización del sujeto

En este subcapítulo describimos un proyecto escultórico: *S/T o aquel que dicten la epidermis y la sangre* (1994). En él, una figura humana se halla capturada en la transparencia de un bloque de vidrios apilados. A través de este trabajo conceptualizamos la formalización artística del cuerpo, reafirmando el concepto de ausencia como recurso expresivo útil para una reflexión que incorpora las complejidades del sujeto desde una visión contemporánea.

## 2.2 Objetualización del deseo

Si consultamos el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española<sup>24</sup> hallaremos en la definición del término "objeto" varias acepciones que nos ayudan en nuestra indagación estética:

Objeto. (Del lat. *objectus*).

1. m. Todo lo que puede ser materia de conocimiento o sensibilidad de parte del sujeto, incluso éste mismo
2. m. **Aquello que sirve de materia o asunto al ejercicio de las facultades mentales**
3. m. Término o fin de los actos de las potencias
4. m. Fin o intento a que se dirige o encamina una acción u operación
5. m. Materia o asunto de que se ocupa una ciencia o estudio
6. m. **Cosa**
7. m. ant. **Objeción**, tacha o reparo

(La negrita es nuestra)

Todas estas acepciones mostrarán su eficacia a lo largo del despliegue de esta investigación. La representación artística en cuanto "objeto" se desvela como fuente de conocimiento que nos compromete a través de los sentidos; el objeto artístico activa lugares recónditos contenidos en nuestras facultades mentales. Mas ahora, en este apartado, al asociar dicha potencia reveladora del "objeto" al término "deseo", nos llama la atención de entre todas la última acepción, curiosamente en desuso, la nº 7, del término: "objeto: objeción, tacha o reparo". Esta ambivalencia del término abre la paradoja principal de nuestra reflexión y de nuestra estética, ¿en qué sentido? en el que el propio objeto queda definido simultáneamente como presencia (cosa) y como negación, como objeción, es decir, como insuficiencia.

Si a través del lenguaje visual tenemos la necesidad de objetualizar el deseo como fuente de conocimiento, con desarrollo más allá de la razón, entendiendo que las facultades mentales rebasan a esta, somos a la vez conscientes de que la condición fundamental del deseo es su insatisfacción. La "objetualización del deseo", concluiríamos, siempre deberá estar lastrada por la carencia para desplegar su capacidad expresiva.

<sup>24</sup> Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, Edición 22ª, 2001.

Disponible en línea: <http://www.rae.es/>. (Consulta 20 de septiembre de 2014).

## 2.2 Objetualización del deseo

Con el fin de hacer comprensible la metodología que aplicamos en esta investigación, que en busca de una pre-sintaxis comunicativa pretende objetualizar dicha insuficiencia, proponemos al lector para iniciar este recorrido un primer emparejamiento: el de una escultura instalativo/constructiva y un texto para su reflexión, un proyecto expositivo, *Transfluencias* (1992) (que analizamos en el siguiente apartado), y un texto inspirado en una traumática experiencia personal. Es decir, yuxtaponemos un ejemplo de objetualización artística del deseo a un texto de contenido autobiográfico, un breve relato en clave poética que describe la intensidad del instante donde situamos el punto de partida, el momento inicial del recorrido investigador de esta tesis: la experiencia con la muerte tras un accidente de circulación.

No debe ser entendido este ejercicio literario, titulado *Iluminación*, como exhibicionismo de lo particular, sino como resorte desde el que instruir, sin renunciar a la dimensión subjetiva, el análisis de sucesivos y diversos tipos de representación del deseo. Con esta descripción autobiográfica subrayamos que, aunque partimos desde una experiencia personal concreta, no perdemos la conciencia de que los procesos de subjetivación o de semiotización objetuales no están centrados en instancias subjetivas aisladas, sino que siempre son procesos compartidos, en este caso, entre el artista y el espectador.

Ofrecemos la lectura de *Iluminación* como preámbulo de recurso poético, como matriz intuitiva, con vocación de abrir una reflexión compartida sobre la naturaleza del signo artístico que aquí ocupa nuestro interés, es decir, sobre los dispositivos que articulan el sentido poético/político en una estética desde y para el "encuentro".

En este sentido, entendemos que el primer peldaño debe ser definir qué consideraciones tomamos al referirnos a la objetualización del deseo: debe quedar claro desde el inicio de este estudio que tal objetualización la llevamos a cabo desde una práctica reduccionista del signo, que considera al vacío como fuente de creación y a la muerte como el vacío por excelencia.

## 2.2 Objetualización del deseo

### *Iluminación*

*Sevilla, 1986. Todo comenzó cuando salí del coma, bueno, con más precisión, en el corte luminoso que rompió ese estado indescriptible previo al despertar. El regreso a la conciencia me llegó inevitablemente del afuera, sentí una sensación de frescor en la piel de mi vientre, unas sonrientes enfermeras estaban haciéndome una cura. En ese escalofrío recuperé mi unidad corporal: itengo cuerpo!, la alucinación psicotrópica de albergarme en un esqueleto metálico y chirriante, réplica humana que ensamblaban para mí, ahora se desvanece felizmente ante la constatación de mi corporeidad.*

*Al lado, un vidrio rectangular de 120 x 250 cm enmarca la mirada simultánea de un racimo de visitantes que interpelan mi presencia. El "infra leve"<sup>25</sup> grosor del cristal satinaba con fulgor la distancia a la vez que atestiguaba mi proximidad con ellos. Aún no había recuperado la palabra, la inmaterialidad del verbo no trenzaba todavía el "muro del lenguaje"<sup>26</sup>, era ese "cristal duro y transparente"<sup>27</sup> -vacío- el que daba fe de aquel instante gozoso e intenso de encuentro. El cristal se afirmaba como objeto de deseo para la fusión.*

Este texto no debe ser entendido en un sentido romántico, metodología desde la que el artista cree subordinar el mundo "real" a lo arbitrario de sus sueños. La descripción de tal experiencia con la muerte y su posterior despliegue estético, que comienza con *Transfluencias*, debe ser descifrado más en la línea con que José Luis Brea nos expresa la relación entre muerte, significación y aproximación a "lo real" en *Un ruido secreto* (1996):

<sup>25</sup> Marcel Duchamp citado en MOURE, Gloria: *Notas. Marcel Duchamp*. Ed. Tecnos, Col. Metrópolis, Madrid 1989, p. 21. Escribe Duchamp: *la alegoría / (en general) / es una aplicación / de lo infraleve*.

<sup>26</sup> LACAN, Jacques: "El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica". En *Seminario 2*. Ed. Paidós, Buenos Aires 1991, pp. 266-267.

Escribe el autor: *El sujeto no sabe lo que dice, y por las mejores razones, porque no sabe lo que es*.

<sup>27</sup> ZAMBRANO, María: "Fragmentos sobre la naturaleza". En *Orígenes*, nº 33. La Habana 1953, pp. 8-13. La filósofa añade: [...] *el cristal es la materia incorruptible que no resiste a la luz, porque no está vivo. Lo vivo opone desde su comienzo más humilde, una resistencia a la luz y al aire mismo, a la atmósfera. Luego la busca; ha de buscar a lo mismo de que huye*.

## 2.2 Objetualización del deseo

[...] *En un texto terrible y enigmático -"a mayor significación, mayor sujeción a la muerte, pues es la muerte la que excava más profundamente la abrupta demarcación entre Physis y significación"- Walter Benjamin establecía la estrecha relación que liga significación y muerte. Sólo ahora, quizás, podríamos leer con toda radicalidad lo que esa sugerencia representa. No otra cosa, en realidad, que **la equivalencia misma de la significación y la presencia de la muerte** (...) Es ahí donde también el hallazgo del artista resplandece con brillo de una lucidez terrible, inescrutable. En su doliente agudeza, se le hace evidente que es la presencia de la muerte la que devuelve lo real -y al mismo tiempo, entonces, la que carga su actividad con la plenitud del sentido. Más allá, la conciencia cobrada de ello -y es eso lo verdaderamente espeluznante- le reporta una profunda indiferencia hacia la eventualidad efectiva de la misma muerte. Pues si ella, en efecto, introduce el sentido al desviar la totalidad de la vida del sujeto hacia un espacio no-real, no puramente real, acorporal, imaginario - cuerpo sin órganos, espacio de tráfico del sentido y el discurso-, sólo ella puede también devolver lo real, rescatar la existencia del sujeto desde aquel nivel de organicidad que es el que su eventualidad interrumpe -y quizás, devuelve al abrazo de lo mineral, de la totalidad de la que ella misma le había arrancado. Pues ella sólo acontece en el lugar en que el cuerpo se disuelve, inorgánico<sup>28</sup>.*

(La negrita es nuestra)

Hal Foster expone el pensamiento de J. Lacan en torno a esta idea:

[...] *A comienzos de los años sesenta, Jacques Lacan estaba preocupado por la definición de lo real en términos de trauma. (...) Lacan define lo traumático como un encuentro fallido con lo real. En cuanto fallido lo real no puede ser representado; únicamente puede ser repetido<sup>29</sup>.*

En este sentido, tramar una representación es articular no tanto una ruptura con el mundo como la que éste imprime en el propio sujeto. Por tanto, la nada, el vacío o la carencia sería el recurso expresivo desde el que la obra de arte se revela en la percepción y la conciencia de un sujeto, en definitiva, en el espacio del deseo abierto a la interpretación subjetiva. El

<sup>28</sup> BREA, José Luis: *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Ed. Mestizo A.C., Murcia 1996, pp. 58-59.

<sup>29</sup> FOSTER, Hal, op. cit., p. 134.

## 2.2 Objetualización del deseo

vidrio en este estudio es el material alegórico que señala, como lamento, la distancia que nos separa del *otro*, y de las cosas de la vida, donde cada espectador interpreta dicha herida desde su experiencia personal. En esta dirección, la conciencia de inasibilidad del mundo (estructura en la que estamos inscritos) está presente en la conceptualización de la instalación que ahora abordamos.

### 2.2.1 Proyecto *Transfluencias*, 1992. El espejo

---

Juan Carlos Robles

**S/T** (Fig. 8), 1992

Intervención de la arquitectura interior del espacio expositivo. *Site specific*

Vidrio, espejo y metal

225 x 470 x 30 cm



### 2.2.1 Proyecto *Transfluencias*, 1992. El espejo



Fig. 8 detalle

Este trabajo se inscribe en los ciclos expositivos<sup>30</sup> que tuvieron lugar en la Sala Montcada de la Fundación "la Caixa" de Barcelona, de los cuales reseñamos aquellos comprendidos entre 1992 y 2000; fueron comisariados en cada temporada expositiva por un diferente comisario especializado.

Fig. 8 Juan Carlos Robles, *S/T*, intervención del espacio expositivo, vidrio, espejo y metal, 225 x 480 x 30 cm, 1992

### 2.2.1 Proyecto *Transfluencias*, 1992. El espejo

El rigor analítico con que se describen los trabajos artísticos, inscritos en las preocupaciones conceptuales del momento, avivó el debate en la comunidad artística. Con tan solo fijarnos en el título de alguno de los

<sup>30</sup> Ciclos expositivos en la Sala Montcada de la Fundación La Caixa de Barcelona de 1992 a 2000:

- Ciclo *Tangentes*. Comisario: Jorge Luis Marzo. Exposiciones: *Transfluencias*, Artistas: Ramón David, Juan Carlos Robles, Babette Werth; *Performances*. Artistas participantes: Carlos Pazos, Jordi Rocosa, Eulàlia Valldosera, Peter Hone, Stuart Brisley, Juan Hidalgo y Marina Abramovic; *Esculturas*, artista: Rachel Whiteread; *El pabellón del Este*. Artista: Dennis Adams.
- Ciclo *Cinco valores para el próximo milenio (claridad, ironía, mestizaje, intensidad y obscenidad)*. Comisaria: Rosa Martínez. Exposiciones: *Ortopedias. Claridad*, artista: Juan Urríos; *El clamor de la humanidad me oprime. Ironía*, artista: Sergi Caballero; *J'ai parlé avec des poissons, des oiseaux et des animaux à quatre pattes. Mestizaje*, artista: Patrick Van Caectenbergh; *I Want You Feel the Way I Do. Intensidad*, artista: Jana Sterbak; *La vida sin amor no tiene sentido. Obscenidad*, artistas: Nan Goldin y Mar.celí Antúnez.
- Ciclo *El ojo nublado*. Comisario: Juan Vicente Aliaga. exposiciones: *Radiografía de una habitación*, artista: Ansuya Blom; *Elipsis*, artista: Paco Vacas; *Sin título*, artista: Barbara Ess; *Enigma*, artistas: David Hodges, Francesca Llopis y Luc Tuymans.
- Ciclo: *Los lugares volátiles*. Comisario: Jeffrey Swartz. Exposiciones: *Sweet for three oranges*, artistas: Jessica Stockholder, Joan Casellas, Luis Macías, Gemma Clofent; *(Dianas y desaciertos)*, Convergencia (*Divergencias y convergencia*), artista: Mavi Escamilla; *La pared*, artista: Lebbeus Word.
- Ciclo *Tejido inacabado*. Comisaria: Amparo Lozano. Exposiciones: *Sin nombre*, artista: Montserrat Soto; *Miradas y vi(ver)siones*, artistas: Carmen Navarrete y Florence Paredeis; *Recovecos de la pulsión*, artistas: Cathy de Monchaux y Begoña Montalbán; *Actividades esculturales*, Janine Antoni; Pase de vídeos a la carta *Extensiones: Un beso*, artistas: Elena Cabello y Ana Carceller; *Te sentirás limpia*, artista: Nuria Canal; *Definição da arte*, artista: Vera Chaves; *Hermes Mistress*, artista: Regina Frank; *[MI:]*, artista: Susy Gómez; *La démonstration du chapeau-vie a Nex York*, artista: Marie Ange Guilleminot; *Measures of distance*, artista: Mona Hatoum; *Evidently Not*, artista: Cathy de Monchaux; *¿Qué deseas?*, artista: Lucía Onzaín; *Hack actor silent partner*, artista: Kristin Oppenheim.
- Ciclo *Los meteoros*. Comisaria: Rosa Martínez. Exposiciones: *Esperando la tormenta*, artista: Akane; *Five Revolutionary Seconds*, artista: Sam Taylor-Wood; *She Astronauts*, artista: Ana Laura Aláez; Irwin-Transnacionala Barcelona. *Un viaje del Este hacia Occidente*.
- Ciclo *El yo diverso*. Comisario: Juan Antonio Álvarez Reyes. Exposiciones: *El yo diverso. (delante del desasosiego)*, artista: Laura Aguilar; *(El yo diverso (por mezcla, por amor))*, artistas: Helena Cabello + Ana Carceller y Javier Pérez; *El yo diverso sobre las relaciones personales*, artistas: Itziar Okáriz y Jesús Segura; *El yo diverso (delante de su fabulación)*, artista: Matthew Barney. *Cremaster 1 y Cremaster 5*.
- Ciclo *A distancia*. Comisario: Martí Perán. Exposiciones: *24 horas de luz artificial*, artista: Doménech; *Mi prima Marcella y la Guerra Civil*, artista: Fabio Mauri; *A ciegas*, artista: Joana Cera; *Sin título, 1999 (Caravana)*, artista: Rirkrit Tiravanija.
- Ciclo *Vida política*. Comisario: David G. Torres. Exposiciones: *Maltrato*, artista: Javier Peñafiel; *Buen día*, artista: Martí Anson; *El domingo es el tiempo de descanso*, artistas: Danica Phelps, Alekasandar Ilice, Ivana Keser; *Registro de caridad*, artista: Antonio Ortega; *The last Clown*, artista: Francis Alys.



### 2.2.1 Proyecto *Transfluencias*, 1992. El espejo

ciclos: *Tangentes*, *El ojo nublado*, *Los lugares volátiles*, *Tejido inacabado* o *A distancia*, podemos vislumbrar un fondo reflexivo epocal en torno a la problemática de la representación: la **ausencia** aparecía como un motor productivo y de pensamiento en los albores del fin de siglo.

Esta intervención del espacio, sin título, fue presentada en la exposición titulada *Transfluencias*<sup>31</sup> (1992). La muestra en la que se presentó, dentro del ciclo *Tangentes* (citado en pág. anterior), dio una importancia central al proceso. Bajo una "concepción colaborativa", Babette Werth, Ramón David y el ponente de esta tesis, fuimos los participantes de la exposición, presentada en la Sala Montcada, Fundación "la Caixa", en Barcelona. La concepción y el proceso crítico de la exposición se realizó a cuatro bandas (artistas y comisario)<sup>32</sup>.



Fig. 9

<sup>31</sup> *Transfluencias*. Exposición. En Sala Montcada, Fundació "la Caixa". Barcelona. Del 6 de febrero al 1 de marzo de 1992. Comisario: Jorge Luis Marzo, quien escribe en el catálogo el ensayo: "Transfluencias", pp. 275-278.

Artistas participantes: Ramón David, Juan Carlos Robles y Babette Werth.

<sup>32</sup> En el catálogo de la exposición el comisario, Jorge Luis Marzo, describe paso a paso el proceso del trabajo en común, pp. 279-281.

Fig. 9 Imágenes del montaje de la exposición: *Transfluencias*, Sala Montcada, Fundación "la Caixa", Barcelona, 1992

## 2.2.1 Proyecto *Transfluencias*, 1992. El espejo

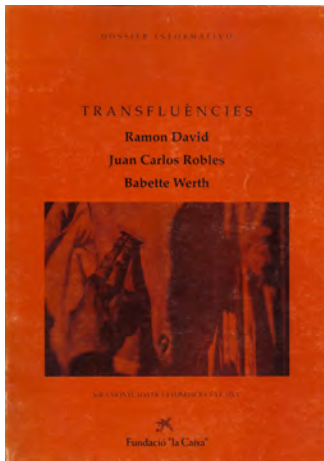


Fig. 10

La exposición aborda una interpretación crítica y formal de las condiciones por las que existe el actual objeto contemporáneo. Un objeto móvil, vertiginoso, desposeído de trasfondo, fachadas desligadas de sus espacios precedentes.

La muestra se materializó a través de tres obras que, con entidad independiente, conformaban una instalación colectiva. Constituimos de modo conjunto el marco de conceptos que definían las intervenciones, intentando

subvertir los límites de seguridad crítica propios de cada interpretación, haciéndolos fluyentes y sensuales, huyendo de los parámetros formales tradicionalmente egóicos en el proceso reflexivo, haciendo de ellos una experiencia intersubjetiva. Por otro lado, no se trataba de cumplir un programa –aunque sea inevitable reconocer al minimalismo como referente– sino de formalizar la fuga de lo que a la vez experimentábamos.



Fig. 11

La artista alemana Babette Werth, practica uno de los tipos de “vaciado” conceptual y plástico de esta exposición: el de las columnas dóricas hinchables, *Historia nómada* (1992) (fig.11). Introduce una reflexión sobre el borrado de la Historia a través de la metonimia que formaliza con las huecas columnas dóricas. Nos produce una sensación perturbadora: el vacío evoca a la memoria y la reconfigura bajo una extraña forma de olvido que alude a su fin, al tiempo que invita a recuperarla.

Fig. 10 Portada del dossier informativo de la exposición: *Transfluencias*, Sala Montcada, Fundación “la Caixa”, Barcelona, 1992

Fig. 11 Babette Werth, *Historia nómada*, escultura hinchable de pvc, dimensiones variables, 1992

### 2.2.1 Proyecto *Transfluencias*, 1992. El espejo



Fig. 12

Ramón David presenta una pieza postminimalista, *De artificis involucro* (1992) (fig. 12) una pirámide, mínima expresión de función arquitectónica, en la que desde su interior un foco giratorio nos proyecta la piel del artista, imagen emulsionada en la membrana fílmica de sus paredes. La luz sobre nuestra piel es una sensual llamada a la participación del espectador. La piel microfilmada deviene máquina de amor. El hecho técnico, en este caso, objetualiza el deseo.

En este sentido, citando a R. Barthes añadimos que aquello que llamamos aquí obra no es sino:

*[...] la cola imaginaria del texto [...] El Texto no puede inmovilizarse; su movimiento constitutivo es la travesía*<sup>33</sup>.

En *Transfluencias*, el entrecruzamiento de los procesos de cada obra involucra al espectador al incorporarlo en la experiencia receptiva. En este sentido -lejos del ideal romántico y de la Ilustración-, expresa R. Barthes:

*[...] existe un lugar en el que se recoge toda esa multiplicidad, y ese lugar no es el autor, como hasta hoy se ha dicho, sino el lector: el lector es el espacio mismo en que se inscriben, sin que se pierda ni una, todas las citas que constituyen una escritura*<sup>34</sup>.

<sup>33</sup> BARTHES, Roland: "De la obra al texto", (1971). En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Ed. Paidós, Barcelona 2009, pp. 77-78.

Es un ensayo estructuralista que pone de relieve las diferencias entre los términos obra y texto, donde el segundo engloba al primero cuando lo convierte en objeto de estudio. La lectura de la obra es de consumo y placer, mientras que la del texto es de análisis porque se da cuenta de su sentido plural. En *Transfluencias* la obra es una experiencia de complejidad deseante y el texto comparte su pluralidad, El vacío de las columnas, la proyección de la piel y la fragmentación los reflejos en la fachada vítrea se abre a ella.

<sup>34</sup> BARTHES, Roland: "La muerte del autor". En *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, op. cit., p. 71.

Escribe el autor: *[...] El escritor moderno nace a la vez que su texto; no está provisto en absoluto de un ser que preceda o exceda su escritura, no es en absoluto el sujeto cuyo predicado sería el libro; no existe otro tiempo que el de la enunciación, y todo texto está escrito eternamente aquí y ahora.*

Fig. 12 Ramón David, *De artificis involucro*, escultura, proyector, metal y fotolitos, 90 x 90 x 90 cm, 1992

### 2.2.1 Proyecto *Transfluencias*, 1992. El espejo

En el caso de mi construcción se trataría de un juego de espejos fluyente; lo cual conlleva, según Barthes, a que el nacimiento del lector implica la muerte del autor. En el caso de mi intervención en el espacio expositivo, hay una alusión –imperceptible– al escaparate de cuidados intensivos (citado en mi escrito *Iluminación*), que sobrevive, únicamente, en muda alegoría, en la vibración del umbral vítreo con el que dividí la sala. La desaparición del autor abre un espacio de “encuentro” interpretativo.

La intervención del espacio museístico que realicé, es un tipo de fachada reflectante en la que el espectador, al acceder a la sala, se topa con su propia figura multiplicada en un juego de reflejos. Estos desdoblamientos habilitan un espacio de fricción e identificación desde los intersticios del cristal. La obra consta de la sucesión de tres láminas de vidrio: transparente, ahumado y de espejo como fondo, ofrecidos al visitante/transeúnte como pantalla de reconocimiento, juego lascivo de espejos que apunta al espectador convirtiéndolo en co-autor y en protagonista de la obra. Ahora, los destellos múltiples del vidrio reverberan frente a los espectadores que se encuentran con el reflejo de ellos mismos y con sus interpretaciones. El “vacío” que la obra articula es ocupado por el espectador. Ese carácter móvil, flexible, virtual del objeto/acontecimiento se materializa, aunque sea durante un instante, en el punto tangencial de “encuentro” entre sujeto y objeto, entre el blanco de la mirada y el signo que, en travesía, en ese momento es mirado.

Tal dispositivo se presta a la interpretación técnico/estética que sobre la cuestión de la autoría hace el pensador Michel Foucault en su análisis de *Las Meninas* de Velázquez:

*[...] Tomando un poco de distancia, el pintor está colocado al lado de la obra en la que trabaja. Es decir que, para el espectador que lo contempla ahora, está a la derecha de su cuadro que, a su vez, ocupa el extremo izquierdo. Con respecto a este mismo espectador, el cuadro está vuelto de espaldas; sólo puede percibirse el reverso con el inmenso bastidor que lo sostiene. En cambio, el pintor es perfectamente visible en toda su estatura; en todo caso no queda oculto por la alta tela que, quizá, va a absorberlo dentro de un momento, cuando, dando un paso hacia ella, vuelva a su trabajo; sin duda, en este instante aparece a los*

### 2.2.1 Proyecto *Transfluencias*, 1992. El espejo

*ojos del espectador, surgiendo de esta especie de enorme caja virtual que proyecta hacia atrás la superficie que está por pintar. (...) Su talle oscuro, su rostro claro son medieros entre lo visible y lo invisible: surgiendo de esta tela que se nos escapa, emerge ante nuestros ojos; pero cuando de un paso hacia la derecha, ocultándose a nuestra mirada, se encontrará colocado justo frente a la tela que está pintando; entrará en esta región en la que su cuadro, descuidado por un instante, va a hacerse visible para él sin sombras ni reticencias. Como si el pintor no pudiera ser visto a la vez sobre el cuadro en el que se le representa y ver aquel en el que se ocupa de representar algo. Reina en el umbral de estas dos visibilidades incompatibles<sup>35</sup>.*

Por otro lado, junto a la problematización del concepto de autoría, como estrategia de aproximación al espectador, la exposición en su conjunto se objetualizó, bajo la forma de *site specific*, como punto intensivo de tangencialidad, virtualizando las formas de sus identificaciones y de sus "encuentros" -con voluntad de crear *sitio* común- en la fluctuación del instante. La coherencia de tal pretensión socializadora queda patente tanto en:



Fig. 13

- el proceso de discusión y concepción compartido entre artistas y comisario en varios encuentros durante un mes
- el *acto creativo* de la instalación misma que no se daría sin la presencia e involucración del espectador
- el catálogo, que diseña gráficamente el instante de dicha tangencialidad objetualizadora del deseo, propia del encuentro/acontecimiento, al dejar la portada y las primeras páginas del catálogo en blanco, con tan solo el número de página arrastrado, impreso en "fuga" (fig. 13)

A cerca de esta nueva categorización objetual escribe el comisario de la exposición, Jorge Luis Marzo:

<sup>35</sup> FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Ed. Siglo XXI, Madrid 2006, p. 13.

Fig. 13 Detalle de numeración de las primeras páginas en blanco del catálogo de La exposición: *Transfluencias*, Sala Montcada, Fundación "la Caixa", Barcelona, 1992

### 2.2.1 Proyecto *Transfluencias*, 1992. El espejo

*El nuevo estatuto del objeto ya no relaciona este con un molde espacial, es decir, con una relación forma-materia, sino con una modulación temporal, nunca hay interrupción por vaciado, puesto que **la circulación del soporte de energía equivale a un vaciado permanente**: un modulador es un molde temporal continuo [...]*<sup>36</sup>  
(La negrita es nuestra)

La sala y su contenido triádico, que se redefine bajo un concepto de transparencia móvil, también constituye un cuestionamiento del espacio museístico -al dividir la sala con el panel tornasolado de cristal- y, renunciar al uso de una parte de la sala. Su flexibilidad viene dada al atravesar ese pliegue interpretativo y así deslizar la experiencia artística hacia el espacio exterior de tránsito que es la calle Montcada y, con ello, a sus transeúntes que, frente a la sala, circulaban. Situar al espectador frente al espejo de mi instalación, con su reflejo múltiple, pretende abrir un juego de reconocimiento en el que la propia experimentación psíquico-física del espectador pueda trenzar reflexivamente cartografías inestables, exigencias de refundación constante del Yo; y con ello, añadiríamos, en ese proceso perceptivo, abrir una reflexión sobre cómo son los espacios de "encuentro", incluidos los institucionales, en relación a nuestros deseos sociales.

En este sentido, el vaciamiento del espacio expositivo a través de la transparencia objetual que los tres proyectos formalizan guarda una coherencia radical con respecto a la estrategia representacional de deseo por la que intentamos avanzar. El distanciamiento que tomo con la institución, a través de la renuncia a parte del espacio expositivo, pretende "objetualizar el deseo", tomando distancia con el espacio de poder establecido. Expresa Félix Guattari:

*[...] la concepción dominante de orden social [que] define al deseo (las formaciones colectivas de deseo) de una manera nefasta: un flujo que tiene que ser disciplinado, de modo que pueda instituirse una ley para establecer su control*<sup>37</sup>.

<sup>36</sup> MARZO, Jorge Luis, en dossier informativo de la exposición *Transfluencias*, Sala Montcada de la Fundació "La Caixa", 1992, p. 4.

<sup>37</sup> GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely, op. cit., p. 256.

### 2.2.1 Proyecto *Transfluencias*, 1992. El espejo

En consecuencia, toda la exposición supone un juego de reflejos en fuga, sin orden, que a medida que se acumulan van generando una objetualización viva, fluyente; en tanto que reflejos, sin embargo, siempre son virtuales y únicamente visibles en el concepto de pantalla, de índice, de fachada, de estructura membranática para la reformulación del objeto y del sujeto a perpetuidad a través de la interpretación sensitiva, en el florecimiento perceptivo de la experiencia artística.

El punto de partida de la consideración estética que nos guía, como ya hemos citado, intuía ver representado el deseo en el *infra leve* grosor del cristal -reflejo- del escaparate divisorio de la sala de visitas de cuidados intensivos. Aquella reducción del signo artístico (desde la mirada) que abre una reflexión sobre la distancia con el *otro*, posiciona el listón de exigencia estética de todo el desarrollo posterior que vamos a recorrer a lo largo de este estudio de un caso específico. Como hemos aludido, consideramos que la estrategia fundamental para representar el deseo es a través de la formalización de ese vacío que es un acto abierto a la interpretación.

Siguiendo las reflexiones barthesianas, nuestra forma de "nombrar" esa distancia es una práctica que renuncia a los signos unívocos, ya que el tipo de relación no dinámica y, en definitiva, no dialéctica de tales "legisignos"<sup>38</sup>, nos parece improductiva y carcelaria. Los trabajos vítreos que analizaremos a continuación, pretenden ser signos comunicativos que se exponen a una interpretación subjetiva parte del espectador desde una experimentación corpórea y visual.

En este sentido, leer en la superficie del espejo/muro (fig. 8) implica una cierta experiencia del límite. Podríamos considerar esta intervención arquitectónica como una obra/límite, un TEXTO (objetualidad que debe ser "leída") que se posiciona como límite -para su transgresión- desde el que poder tramar/construir/pensar una identidad fluyente frente al *otro*, figura que pretende interpelar las rigideces de los entornos vivenciales impuestos.

<sup>38</sup> PEIRCE, Charles S.: *Obra Lógico-Semiótica*, Edición de A. Sercovich. Ed. Taurus, Madrid 1987, p. 249. Peirce advierte: *Un legisigno es una ley que es un signo. Esta ley es generalmente instituida por los hombres. Todo signo convencional es un legisigno. No es un objeto único, sino un tipo general que, por un acuerdo, tiene que ser significativa.*

### 2.2.1 Proyecto *Transfluencias*, 1992. El espejo

En esta dirección, nos interesa la idea de límite que describe R. Barthes:

[...] *límite de las reglas de la enunciación (la racionalidad, la legibilidad, etc.). Esta idea no es retórica, no recurrimos a ella para hacer algo "heróico": el Texto intenta situarse muy exactamente detrás del límite de la doxa (la opinión corriente, constitutiva de nuestras sociedades democráticas, ayudada fuertemente por las comunicaciones de masas, ¿no está definida por sus límites, su energía de exclusión, su censura?); tomando la palabra al pie de la letra, se podría decir que el Texto siempre es paradójico*<sup>39</sup>.

Por consiguiente, el muro vítreo se sostiene como umbral, contra él fluye su texto: la imagen del deseo como transgresión del límite donde su disolución sería el "grado cero"<sup>40</sup> de su representación. Podríamos decir que la lógica interna de la estructura vítrea -objetualizadora del deseo- que establecimos como límite/umbral es equivalente a la del silogismo de un enunciado espejo del tipo "yo soy tú, luego tu eres yo, pero yo ya no soy yo". Tal fuerza reflexiva acompañará la totalidad de las creaciones que este estudio ha puesto en práctica y que ahora analiza, ya que todas ellas intentan, desde el deseo, formalizar la ausencia como instrumento de denuncia social, práctica que prolongaremos más adelante desde las herramientas multimediáticas.

*Transfluencias* nos remite a las instalaciones pseudo-arquitectónicas y a las videoinstalaciones de Dan Graham, un artista por el cual tenemos gran admiración. Nos acercaremos a algunas de sus obras, entre las de otros, cuando abordemos en el cuarto capítulo los proyectos videoinstalativos.

<sup>39</sup> BARTHES, Roland: "La muerte del autor", op. cit., p. 87

<sup>40</sup> Vease BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*. Ed. Siglo XXI, Madrid 1995, pp. 2-13.

Escribe el autor: *En las escrituras neutras llamadas aquí "El grado cero de la escritura", se puede fácilmente discernir el movimiento mismo de una negación y la imposibilidad de realizarla en una duración, como si la literatura que tiende desde hace un siglo a transmutar su superficie en una forma sin herencia, solo encontrará la pureza en la ausencia de todo signo, proponiendo en fin el cumplimiento de ese sueño órfico: un escritor sin literatura. La escritura blanca, la de Camus, la de Blanchot o de Cayrol por ejemplo, o la escritura hablada de Queneau, es el último episodio de una pasión por la escritura que sigue paso a paso el desgarramiento de la conciencia burguesa.*



## 2.3 Espacialización de la ausencia

---

Si en el subcapítulo anterior hemos visto cómo los conceptos de “objeto” y “deseo” convergen en sus definiciones desde la mutua condición de su insuficiencia, centrándonos en una primera producción de claro sesgo minimalista, ahora proseguiremos con el segundo paso de nuestra estrategia enunciativa que analizaremos a través de varios proyectos. Para articular la potencialidad expresiva dictada por el deseo que nos guía, “traduciremos” la experiencia de dicha carencia constitutiva mediante varios procedimientos de “espacialización de la ausencia” y de “objetualización” de la misma, bien a través de la utilización del vidrio y la potencia alegórica de otros materiales articulados sobre su superficie, como metáfora de dicha ausencia, bien espacializándola por medio de recursos de intervención arquitectónica en el *cuvo blanco* de la sala de arte. Ambos procedimientos son entendidos como paso previo hacia la desmaterialización del objeto artístico que llevo a cabo más adelante por medio de la fotografía y el vídeo digital, lógica deriva de una indagación que persigue una expresión pre-sintáctica desde distintos modos de representación del deseo.

En este sentido, si el deseo parte de la ausencia, parece lógico que la conflictiva representación de dicha inmaterialidad sea la que problematice formal y temáticamente mi obra. La representación de la “cosa” (objeto de deseo) y la no menos convulsa representación de la palabra (que en esta fase de estudio llevo a cabo a través de su entorpecimiento) -entendida esta como la estructura ineludible en la que se halla atrapado el pensar y el habitar-, son, en definitiva, las que marcan ahora mi indagación estética, que debe ser percibida, en cuanto problema de lenguaje, como un proceso de desciframiento de “ausencias” que, como hemos expresado, va más allá de la “palabra” unívoca y carcelaria. En este sentido, la representación artística de la ausencia, estrategia primordial en mi obra, me permitirá formalizar la figura del deseo -ahora desde un rebasamiento postminimalista preñado de alegorías- consciente de que, aunque este sea innombrable, se halla motivado por la realidad circundante (espacial) que interactúa con el sujeto.

Por ello, en este segundo paso de nuestro recorrido analítico se manifiesta suculento otro emparejamiento conceptual, el de los conceptos de “espacio” y “ausencia”. Si consultamos el Diccionario de la Real Academia de la

### 2.3 Espacialización de la ausencia

Lengua Española hallamos en la definición de dichos términos la iluminación paradójica que abre el entrecruzamiento de varias de sus acepciones, las cuales remarcamos en negrita por su eficacia para proseguir con nuestra reflexión. Primero veamos la definición del término "espacio" de la Real Academia de la Lengua Española<sup>41</sup>:

espacio. (Del lat. *spatium*)

1. m. Extensión que contiene **toda la materia existente**
2. m. Parte que ocupa cada objeto sensible
3. m. Espacio exterior
4. m. Capacidad de terreno, sitio o lugar
5. m. Transcurso de tiempo entre dos sucesos
6. m. Tardanza, lentitud
7. m. **Distancia entre dos cuerpos**
8. m. **Separación entre las líneas o entre letras o palabras de una misma línea de un texto impreso**
9. m. Programa o parte de la programación de radio o televisión. Espacio informativo.
10. m. Impr. **Pieza de metal que sirve para separar las palabras o poner mayor distancia entre las letras**
11. m. Impr. **matriz (|| letra o espacio en blanco)**
12. m. Mat. **Conjunto de entes entre los que se establecen ciertos postulados. Espacio vectorial**
13. m. Mec. Distancia recorrida por un móvil en cierto tiempo
14. m. Mús. **Separación entre las rayas del pentagrama**
15. m. ant. Recreo, diversión. (La negrita es nuestra)

Si el "objeto" contenía en su definición la acepción negativa de la "objección", ahora vemos que el "espacio" contiene junto a la totalizadora "toda la materia existente" otras en negativo que subrayan su condición de vacío como son "la separación entre líneas y entre letras o palabras", "la pieza de metal que separa palabras", "el espacio entre las líneas del pentagrama", o la "matriz" que es "un espacio en blanco", virtual.

Curiosamente, ahora el espacio se nos desvela fundamentalmente como el lugar de la "escritura", es decir, de la representación. Mas, dando soporte a

<sup>41</sup> Real Academia de la Lengua Española, op. cit.

### 2.3 Espacialización de la ausencia

nuestra tesis, este se manifiesta en sus márgenes, en los umbrales de lo ausente, en el potencial vacío de sus matrices; más poético aún si cabe, como la "distancia existente entre dos cuerpos" que nos recuerda al vidrio de cuidados intensivos que mencionábamos al inicio de este recorrido, equivalente a la distancia entre humanos. Por tanto, al confabular en la representación los conceptos de "espacio" y "ausencia" obtenemos como resultado, inevitablemente, una doble negación desde donde se manifiesta la posibilidad de hacer transmisible el deseo en la re-presentación del *acontecimiento* comunicativo, el signo que se auto-niega deviene plataforma de auto-afirmación desde el dispositivo artístico que intenta "nombrar" la falta a través de su espacialización desde los márgenes de la escritura.

Por otro lado, la Real Academia de la Lengua Española<sup>42</sup> define el término "ausencia" así:

#### Ausencia

(Del lat. *absentia*)

1. f. Acción y efecto de ausentarse o de estar ausente
2. f. Tiempo en que alguien está ausente
3. f. **Falta o privación de algo**
4. f. Der. Condición legal de la persona cuyo paradero se ignora
5. f. Med. **Supresión brusca, aunque pasajera, de la conciencia**
6. f. Psicol. **Distracción del ánimo respecto de la situación o acción en que se encuentra el sujeto.** (La negrita es nuestra)

La materialización alegórica de la ausencia, desde el silenciamiento del espacio/signo es lo que llevo a cabo. Es cierto que las teorías estructuralistas desarrollan la premisa de que debe aceptarse la castración simbólica, para que sea posible no solo la sociedad sino también el sujeto y el lenguaje. Consciente de ello, la "espacialización de la ausencia" que articulo desde la práctica escultórica y la intervención arquitectónica del espacio expositivo, debemos entenderla como un intento de rebasamiento de los códigos lingüísticos en los que nos hallamos inscritos. Se plantea como posibilidad de conquista de un renovado "nombrar" para nuestras pretensiones de hacer tangibles nuestros anhelos, aquello que nos falta.

<sup>42</sup> *Íbid.*

### 2.3 Espacialización de la ausencia

En ese sentido, podemos reconocer en estos trabajos que “espacializar” el sentimiento de falta o carencia es el modo con el que produzco el *acontecimiento* artístico, el “encuentro” en el espacio, social y político como acto de liberación. Tal procedimiento lo consideramos como una revolución permanente que anhela converger con el espectador en el espacio vacío, como forma de resistencia a la estandarización, tanto del lenguaje como del deseo y de los procesos de subjetivación propios de la presión capitalista. José Luis Brea describe algunas estrategias de resistencia que compartimos:

[...] *Ralentí en la circulación del espectador, reeducación de la mirada, retroobservación del espectador como propio objeto del espectáculo, silenciamiento generalizado del entorno, **ilegibilidad inmediata del sentido de la obra**, ... Estrategias todas ellas de resistencia a un desplazamiento del significado y la función social del arte en un horizonte de conversión en pura forma-espectáculo, en mero dominio de vacía extensión ideológica de las contradicciones propias de la cultura del capitalismo avanzado*<sup>43</sup>. (la negrita es nuestra)

Desde la pasión del deseo, he llevado a cabo sucesivas espacializaciones artísticas de lo ausente que pretenden configurar un espacio de comunicación (difícil de nombrar). He pretendido generar *sitio* especializando el concepto de ausencia a modo de alternativa que genere una experiencia directa de **vida relacional** desde el silencio, como estrategia articuladora del sentido, que aspira a abrir una experimentación perceptiva ajena a la reificación que el entorno capitalista infiere.

En este sentido, nos parece apropiada otra reflexión de José Luis Brea acerca de los conceptos de visibilidad y legibilidad que hemos abordado desde los polos de la escritura y lo visual, ya que de su lectura se desprende el importante papel que se le atribuye al lector/espectador en el acto comunicativo, al tiempo que defiende el carácter escritural de la obra:

<sup>43</sup> BREA, José Luís: *Un ruido secreto*, op.cit., p. 20.

## 2.3 Espacialización de la ausencia

*Hay un conocido pasaje en que Benjamin defiende –expone- la creencia en que podría aprenderse un idioma desconocido si se mirara con suficiente insistencia y concentración un texto escrito en él. Alguien podría pensar que ello estaría relacionado con un gran poder deductivo, pero se equivocaría: más bien lo está con esa otra convicción de la que advierte en "Calle de dirección única": que **la lectura es siempre alucinógena, que no hay droga capaz de inducir iluminación profana mejor que ella.** Que toda escritura porta una carga de contenido que requiere del cómplice ejercicio alucinatorio –eso que llamamos lectura- para advenir, para tener lugar en, digamos, el pensamiento. Por supuesto que detrás de todo esto lo que tenemos entonces es una cierta teoría del conocimiento que se desarrolla simultáneamente como **una teoría de la escritura, y otra de la lectura**<sup>44</sup>. (La negrita es nuestra)*

En este sentido, La "espacialización de la ausencia" que ahora en un primer paso llevo a cabo a través de sucesivos recursos escriturales que pretenden desmantelar la univocidad del signo a través de un vaciado de la "escritura" –en tanto que lugar en el que reside el pensamiento- tiene el objetivo de problematizar tanto el propio hecho de la representación ("escritura") como el territorio de la interpretación. Así, la "espacialización de la ausencia", en tanto que vacío utópico, se convierte en vector de significación, en método para la afloración del sentido; es el dispositivo que me va a permitir tanto nombrar lo innombrable: el deseo, como provocar un pensamiento en torno a él en el acto perceptivo, en la "lectura" de dicho vaciado. En estas construcciones objetuales, donde la "palabra" es convertida en experiencia visual, pongo en práctica un triple ejercicio:

- el vaciamiento del espacio de la representación de herencia minimalista
- la fractura de la cadena de significantes en el espacio
- el enmudecimiento de los signos que lo habitan y su consecuente reformulación como texto alegórico

---

<sup>44</sup> BREA, José Luís: *Telepatía colectiva 2.0 (teoría de las multitudes interconectadas)*, 2007.

Disponible en línea: <http://medialab-prado.es/mmedia/582/view>

(Consulta: 11-10-2010)

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra



Juan Carlos Robles

**S/T o Vitrina** (fig.14), 1992

Escultura instalativa

vidrio, madera, espejo, polvo blanco y foco de luz alógena

100 x 180 x 60 cm



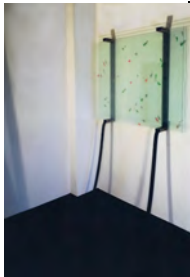
Juan Carlos Robles

**S/T o Equilibrio blanco** (fig. 15), 1992

Escultura instalativa

vidrio, bolsitas de plástico con polvo blanco y foco de luz halógena

100 x 180 x 60 cm



Juan Carlos Robles

**S/T o Murmullos elásticos** (fig. 16), 1991

Escultura instalativa

vidrio, metal, correa de caucho, chicle masticado y foco de luz alógena

130 x 80 x 50 cm



Juan Carlos Robles

**S/T o La hospital** (fig. 17), 1992

Escultura instalativa

vidrio, espejo y sábanas

180 x 60 x 50 cm



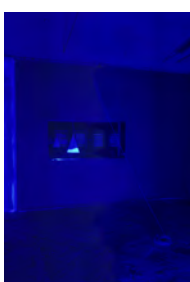
Juan Carlos Robles

**S/T o Poema en suspensión** (fig. 18), 1991

Escultura instalativa

Polea, cable metálico, vidrio ahumado y vidrio transparente con líneas blancas

400 x 225 x 10 cm



Juan Carlos Robles

**Poemas equívocos** (fig. 19), 1991

Instalación

Espejo, polvo blanco, bolsa de plástico, cuerda de caucho y luz negra

dimensiones variables

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra

En este epígrafe analizamos estos seis trabajos tridimensionales que practican la “espacialización de la ausencia”, al tiempo que convierten la lectura, a través de su entorpecimiento, en un hecho visual. El soporte vítreo aquí es la alegoría extrema de la ausencia, a la cual yuxtapongo diversos signos/objetos desprovistos de la verticalidad rígida que asigna un supuesto significado a cada significante -que referencia la estructura lingüística de la gramática de Ferdinand De Saussure-. Este doble ejercicio pulveriza los significados objetuales unívocos para dar paso a una significancia otra, a la imaginación que contiene el deseo, que no puede dejar de interpretar y deslizar la forma abstracta del pensamiento hacia el contexto de lo social, e involucrar la mirada del “lector”/espectador en el espejo de fragmentos en el que hoy se reconoce el sujeto en un presente complejo. Si es cierto que el sujeto ha perdido su capacidad activa para extender sus pretensiones de organizar su pasado y su futuro en una experiencia coherente, parece difícil que mi producción, desde la que pretendo reconstruirme como sujeto, arroje otro resultado que las colecciones de fragmentos que aquí toman la forma de residuos fugaces del entorno: líneas de cocaína, chicles masticados, sábanas de hospital, destellos lumínicos, sombras que, en su conjunto, forman parte de una práctica fortuita de lo diverso y lo fragmentario. En cualquier caso, estos son precisamente algunos de los términos privilegiados para el análisis de la producción postmoderna. Las formulaciones fundamentales llevan nombres como textualidad, *écriture* o escritura esquizofrénica, y desde ellas debemos entender la práctica estética que describimos.

Con este fin, nos parece útil, en efecto, apropiarnos de la concepción lacaniana de la esquizofrenia, ante todo porque creemos que ofrece un modelo estético sugerente. Para comprender el campo de influencias del momento de nuestro estudio, inscrito en el discurso del sujeto, nos retrotraemos a comienzos de los años cincuenta, cuando después de años de adaptaciones terapéuticas del psicoanálisis, Jacques Lacan realiza una lectura lingüística de Freud. Para Lacan este es el Freud radical que pone de relieve nuestras descentradas relaciones con el lenguaje de nuestro inconsciente. Dentro del movimiento metodológico de relectura del pasado, Lacan articula una *conexión latente* entre Freud y De Saussure, el fundador de la lingüística estructural; una conexión implícita en Freud es, por ejemplo, su análisis del sueño como un proceso de condensación y desplazamiento,

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1995. El objeto y la palabra

un jeroglífico de metáforas y metonimias, que hay que interpretar.

En esta dirección, el sentido no es una relación lineal entre significante y significado, entre la materialidad del lenguaje (una palabra o un nombre) y un concepto o un referente. Bajo esta nueva luz, el sentido nace en la relación que liga a un significante con otro significante: lo que solemos llamar el significado –el sentido o el contenido conceptual de una enunciación–, ha de considerarse ahora como un efecto de sentido, como el reflejo objetivo de la significación generada y proyectada por la relación de los significantes entre sí. Si esta relación queda rota, si se quiebra el vínculo de la cadena de significantes, se produce la esquizofrenia en la forma de una amalgama de significantes distintos y sin relación entre ellos. El vacío que creamos en la articulación de los significantes mencionados es el lugar donde mi estética quiere encontrar el sentido. Hal Foster, al que acudiremos con asiduidad en este estudio, extrae de la lectura de Lacan *The Agency of the Letter in the Unconscious* (1957), y en *The Meaning of the Phallus* (1938) lo que considera fundamental para su retorno a Freud:

*La noción del significante, en el sentido en que se opone a la de lo significado en el análisis lingüístico moderno. Lacan ve cómo Freud anticipa que el significante tiene una función activa en la determinación de los efectos en los que lo significable aparece como sometiéndose a su marca y convirtiéndose por esa **pasión** en el significado<sup>45</sup>. (La negrita es nuestra)*

El del nombrar es un sistema recurrentemente enfrentado desde las muy diversas críticas que se han proyectado sobre el pensamiento desde la Ilustración. A esta problemática se refiere José Luis Brea cuando nos habla de una economía barroca de la representación. Bajo esta economía sígnica, el concepto de enunciación en mi obra tridimensional es sustituido por el de mención, una opción mucho más cercana a como se nos presentan las cosas que suelen ser inenunciables. Así nos dice:

*[...] lo que de verdad importa entonces, en una economía barroca de la representación, es la "estrategia", el procedimiento enunciativo: no lo que se dice, ni siquiera el cómo se hace, sino su eficacia paratáctica para, al tiempo que se enuncia, hacer aflorar la evidencia de que algo en ello queda siempre insuficientemente dicho<sup>46</sup>.*

<sup>45</sup> FOSTER, Hal, op.cit., p. 4.

<sup>46</sup> BREA, José Luis: *Nuevas estrategias alegóricas*, op. cit., p. 145.



### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1995. El objeto y la palabra

Esta idea es la que rige nuestra forma de objetualizar el deseo, por ello el rol activo del espectador es fundamental en las obras que vamos a analizar, cuyas imágenes ampliadas acompañan nuestro discurso a lo largo de este apartado. Tales “des-materializaciones” escriturales del signo –en cuanto que material abierto a la interpretación- vibran en las esculturas vítreas como cadena alegórica de significantes bajo distintas formas: polvo blanco, chicles masticados y sábanas de hospital. Veamos cómo se articulan:

- POLVO BLANCO, (alusión a la cocaína):
  - en *S/T o Vitrina* (fig. 14) y en *S/T o Poemas en suspensión* (fig. 18) ordenado en líneas, que guardan el orden de los renglones de la escritura -sin renunciar a la ironía-. Se presenta como una interrogación sobre el origen (químico) del pensamiento y de su forma (pre-sintáctica, genésica)
  - en *S/T o Equilibrio blanco* (fig. 15) aparece en bolsitas de plástico transparentes, como si de pequeñas dosis se tratara; alegoría que apunta a aquellos momentos de iluminación en los procesos mentales, instantes de discernimiento perceptivo previo a la palabra y a la escritura. El movimiento de la mente y el del cuerpo por la ciudad se halla doblemente alegorizado con un segundo recurso, la cartografía inestable roturada por una cuerda de caucho que tensiona el equilibrio de las hojas de vidrio, donde encuentran acomodo los “instantes” de lucidez señalados
  - en *Poemas equívocos* (fig. 19) el polvo blanco está en ambos estados: ordenado en líneas de escritura sobre un espejo y en una bolsa de plástico transparente -como pensamiento en bruto-, suspendido de una cuerda, enigmático, bajo la luz negra de la estancia
- CHICLES MASTICADOS
  - en *S/T o Murmullos elásticos* (fig. 16), que devienen escritura bucal, o palabra masticada, como murmullos flotantes sobre superficies vítreas superpuestas
- SÁBANAS DE HOSPITAL
  - en *S/T o La hospital* (fig. 17), que en el pliegue del apilamiento de sábanas de hospital oculta algunas letras (~~SEVIL~~ LA HOSPITAL) distorsionando el género, desviando la travesía de su semántica -entre vidrios y espejos- hacia lo femenino como vector significativo

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra

A continuación mostramos los registros fotográficos de los seis proyectos escultóricos e informamos de los contextos expositivos en los que fueron mostrados, al tiempo que proseguimos con la reflexión en torno a la objetualización alegórica de la palabra como método comunicativo reduccionista para nombrar el deseo que guía este apartado.



Fig.14

Fig. 14 Juan Carlos Robles, *S/T* o *Vitrina*, escultura instalativa, madera, vidrio, espejo, polvo blanco y foco de luz alógena, 100 x 180 x 60 cm, 1992. Colección privada Amparo Lozano

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra



Fig. 14 Detalle

*S/T* o *Vitrina* fue expuesta en La Sala Vinçon, en Barcelona, en 1991<sup>47</sup>.

<sup>47</sup> *Sembla Útil* (Parece útil). Exposición. La Sala Vinçon. Barcelona. Del 13 de enero al 26 de febrero de 1994. Comisariada por Clara Renau.

Artistas participantes: Antoni Abad, Jordi Colomer, Ramón Guillén-Balmes, Guillermo Lledó, Juan Carlos Robles y Susana Solano.

Escriben sobre la exposición:

Victoria Combalá: "Parece Útil pero no lo es". En *El País*, Catalunya, Artes, 24 de enero de 1994.

Escribe la crítica: *Juan Carlos Robles, un artista sevillano residente en Barcelona y ahora en Berlín, presenta una vitrina con polvos blancos dispuestos, en parte, como las rayas de cocaína. La vitrina en sí es tan bonita que podía ser utilizada para cualquier museo de etnología o de ciencias naturales: una sugerencia.*

Ángela Molina: "Sembla útil y sin embargo lo es". En *ABC*, Catalunya, Arte, 24 de enero de 1994.

Molina escribe: [...] *Robles traza una barrera entre el elemento comunicativo de la pieza y el observador, pero sin dejar que los campos se entrecrucen: antes bien, el reconocimiento de emisor-obra (una vitrina) y receptor es nítido y siempre personal, con una lectura abierta a la interpretación.*

Abel Figueres: "Escultures (¿) que semblen útils". En *AVUI*, Art, 13 de febrero de 1994.

Escribe el autor: *La pieza de Robles sitúa el cuestionamiento de la utilidad en un terreno no solamente referencial sino también simbólico y socialmente significado.*

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra

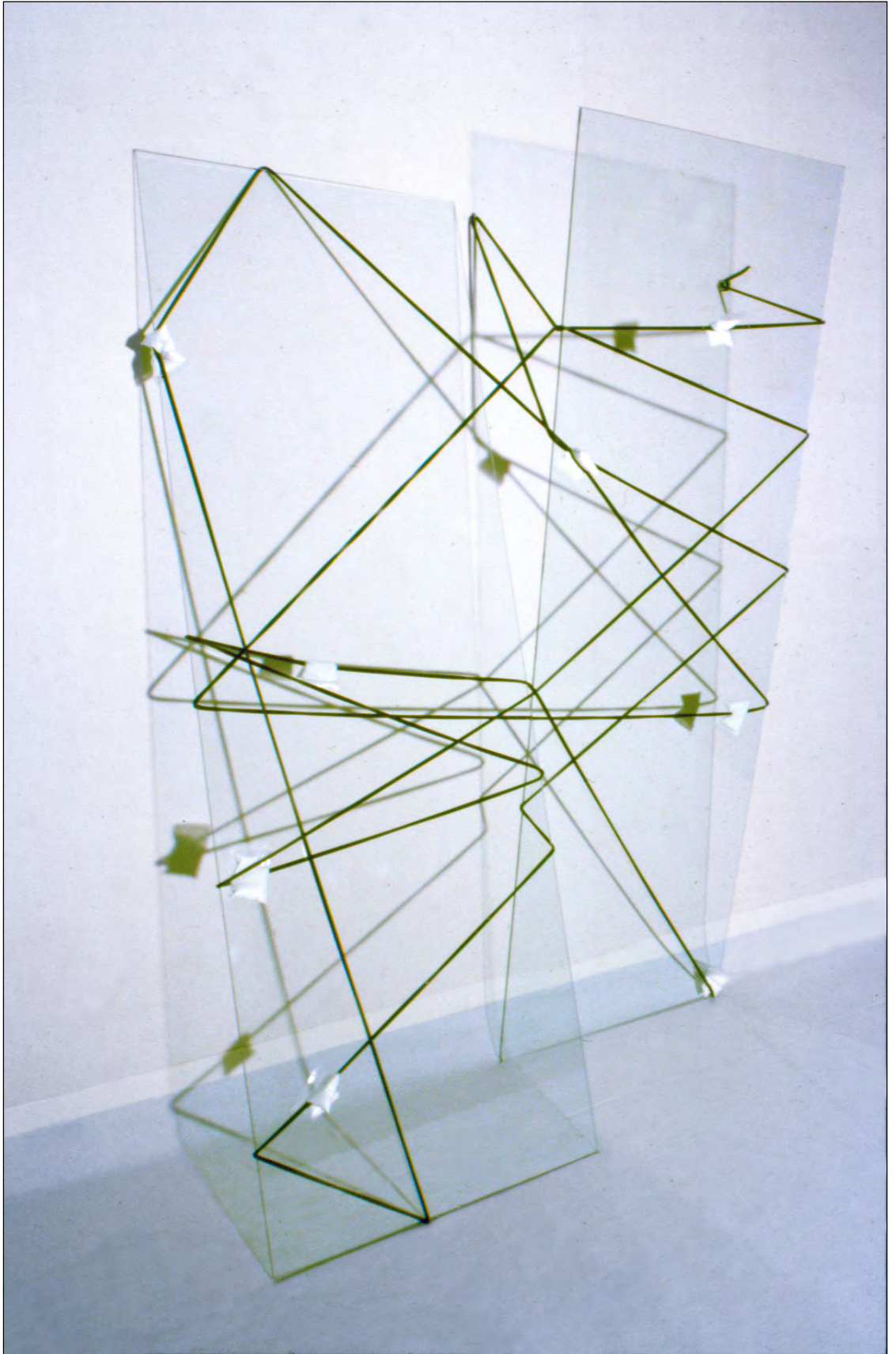


Fig. 15

Fig. 15 Juan Carlos Robles *S/T o Equilibrio blanco*, escultura instalativa, vidrio, bolsitas de plástico con polvo blanco y foco de luz halógena, 100 x 180 x 60 cm, 1992

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra

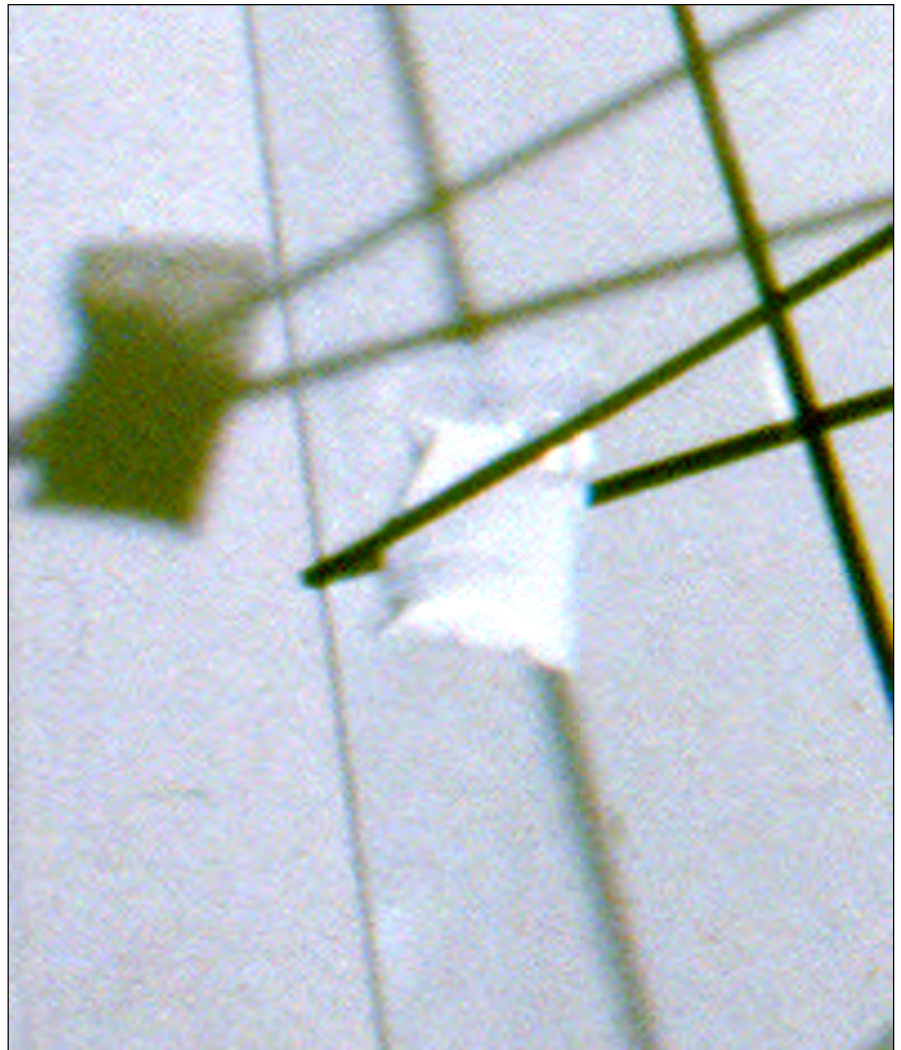


Fig. 15. Detalle



Fig. 15-bis

*S/T* o *Equilibrio blanco* fue presentada en el XIII Saló d'Arts Plàstiques. Baix Camp<sup>48</sup>.

<sup>48</sup> XIII Saló d'Arts Plàstiques. Baix Camp. Premi beca per artistes joves, Reus, Tarragona 1992.

Artistas participantes: Martí Ansón, Marcel.lí Antúnez, Joan Casellas, Isabel Codina, Gemma Clofent, Octavi Comerón, Josep Dardaña, Oriol Font, Marcel Ges, Carles Guerra, Xavier Hurtado, Jordi Manero, Jordi Martorell, Begoña Montalbán, Juan Carlos Robles, Carme Samuel, Jordi Tolosa, Xavier Vidal y Babette Werth.

Fig. 15-bis Portada de catálogo de exposición: XIII Saló d'Arts Plàstiques. Baix Camp. Premi beca per artistes joves, Reus, Tarragona, 1992

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra

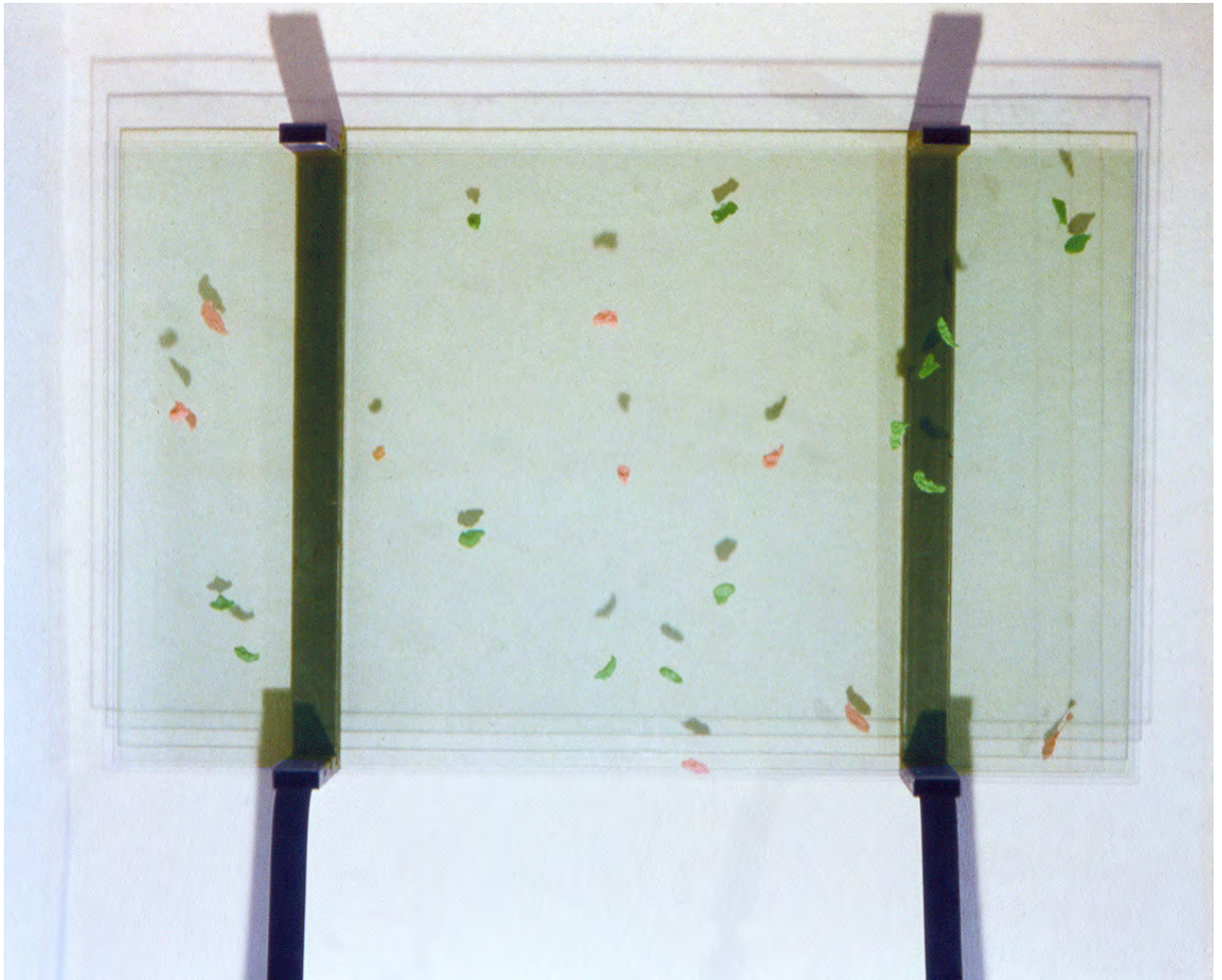


Fig. 16

En este trabajo, *S/T o Murmullos elásticos* (1991) (fig. 16), nunca exhibido, la estructura vítrea minimalista de tres superficies paralelas está habitada por chicles masticados que aparecen como pequeñas “esculturas” realizadas con la boca, que huyen de la destreza manual del arte tradicional para

Fig. 16 Juan Carlos Robles, *S/T o Murmullos elásticos*, escultura instalativa, vidrio, metal, correa de caucho, chicle y foco de luz alógena, 130 x 80 x 50 cm, 1991

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra



aproximarse a una nueva forma de nombrar. Los signos en *S/T* o *Murmulllos elásticos* se nos revelan como la escritura de lo innombrable, que no es otra cosa que la representación del deseo: el deseo de “nombrar” sin perder la dimensión física de la experiencia o, por lo menos, su rastro.

Reducir el lenguaje para aproximarnos al instante de producción del sentido es consustancial a nuestra indagación estética corpórea y pre-lingüística.

Fig. 16 Detalle

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra

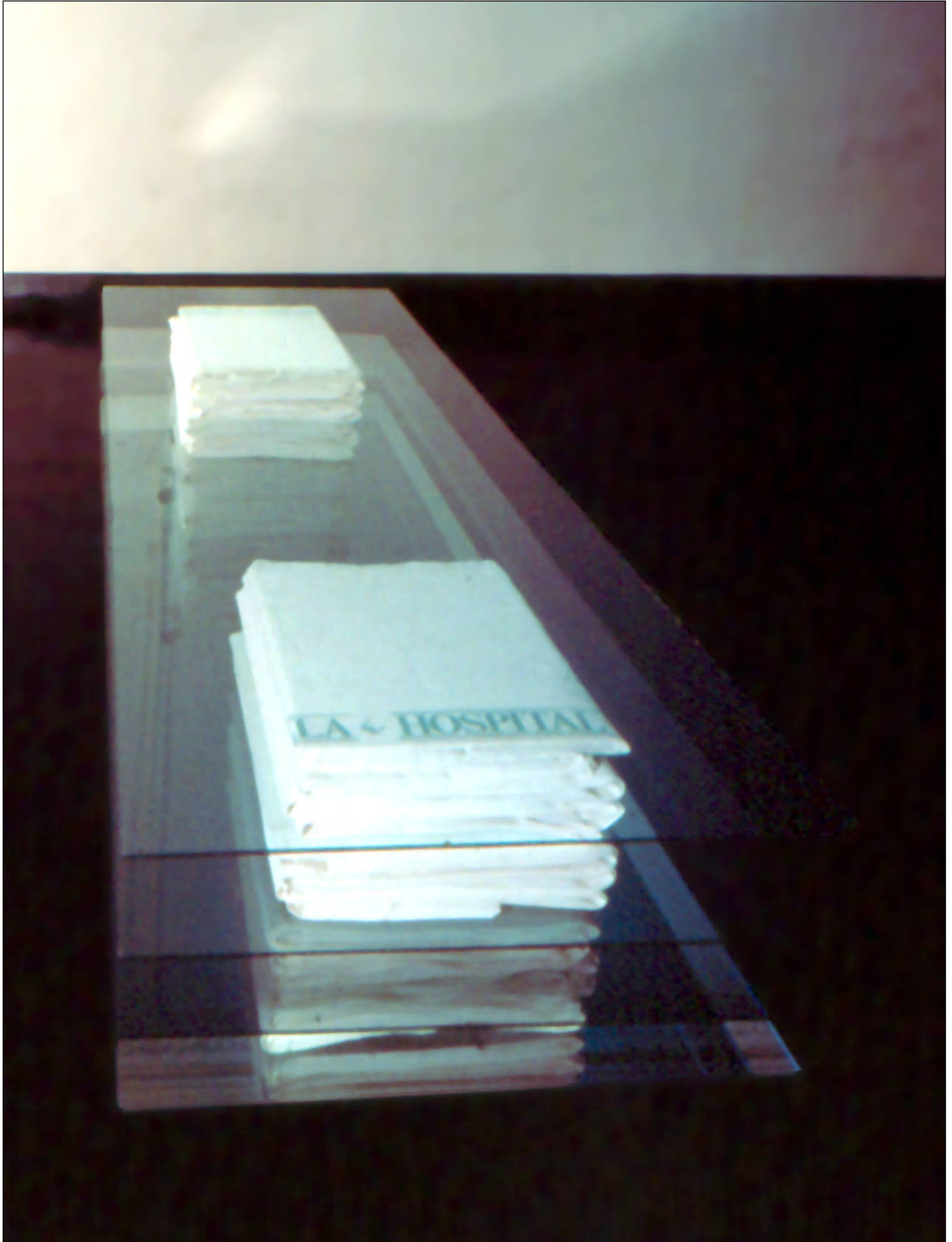


Fig. 17

Fig. 17 Juan Carlos Robles *S/T o La Hospital*, escultura instalativa, vidrio, espejo y sábanas, 180 x 60 x 50 cm, 1992



### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra



Fig. 17



Fig. 17-bis

*S/T* o *La hospital* (1992) (fig. 17), fue mostrada en la exposición itinerante *Silencis*<sup>49</sup> (Silencios) (1993). Fue comisariada por Glòria Picazo, quien invitó a un grupo de jóvenes críticos a participar. La escultura, que reutiliza sábanas de hospital, sigue la constante que problematiza sobre las equivalencias del sujeto con el objeto. Forma parte de la serie de trabajos anteriores en los que utilizo el vidrio y el espejo, construcciones en las que he ido depurando cualquier tipo de imagen, hasta encontrar la del espectador. Cuando él se asoma a la escultura, se topa con su propio rostro en una múltiple superficie reflectante que, sutilmente y más o menos distorsionada, devuelve al espectador una

mirada sobre él mismo. Tanto esta obra como todas las de este periodo creativo constituyen una reflexión silenciosa que conduce al autoconocimiento -entendiendo que somos deseo- desde una perspectiva psicológica.

<sup>49</sup> VV AA: *Silencis*. Exposición itinerante: Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", Vic, (Barcelona). Del 29 de enero al 28 de febrero de 1993; Museu Comarcal del Maresme, Mataró, (Barcelona). Del 7 al 30 de mayo de 1993; Capella del Antic Hospital de la Santa Creu, Barcelona. Del 2 al 30 de junio de 1993. Direcció de comisariado: Glòria Picazo. Coordinació Amparo Lozano. En el catàleg de la exposició

Fig. 17-bis Portada del catàleg de la exposició: *Silencis*, Fundació "la Caixa", organizada por la Associació per a les Arts Contemporànies, Barcelona, 1993

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra

En este sentido, podríamos relacionarla con la interpretación que Paul Valery hace del mito de Narciso<sup>50</sup>, entendido este como la puesta en práctica de una autocontemplación silenciosa. En estos trabajos, el espejo sería umbral de tránsito y de rompimiento de onticidad.

Es evidente que la propia imagen-reflejo no responde con palabras a las preguntas que le dirigimos, pero sí abre una reflexión sobre el mismo sujeto que mira y sobre la naturaleza humana y las condiciones del entorno, despliegue ontológico de una actividad que proyecta la idea de que todo cuanto existe, existe consistiendo en algo que hay que desvelar.

La experiencia minimalista, ontológicamente, destierra toda referencialidad. Partiendo de este hecho, en *S/T o La hospital* el deseo perceptivo escarba silenciosamente en la propia estructura desnudada del lenguaje. Al yuxtaponer las sábanas de hospital se articula una práctica alegórica, una suerte de postminimalismo propio del periodo de estudio que transitamos; en este caso, llevo al espectador hacia una reflexión estética de génesis y muerte por medio de la connotación hospitalaria, recurso que en otros trabajos introduzco por medio de otros recursos y materiales/objetos.

Por otro lado, en *S/T o La hospital*, articulo un lenguaje de ambigüedad al fragmentar, en el pliegue de las sábanas, el sustantivo impreso: SEVILLA, transmutándose en artículo: (SEVIL-)LA. Con este desvío nos sumamos a

---

escriben: "Presentación", Glòria Picazo, p. 9; "Las estrategias del silencio", Miquel Bardagil, pp. 13, 14, 38 y 62; "A partir del silencio", Montse Casanovas, pp. 15-16; "El silencio intrascendente o la imposibilidad de la palabra", Neus Miró, pp. 17, 18 y 50; "Hablando con la nada", Rosa Pera, pp. 19, 20 y 34; "La aventura del vacío", Montse Sampietro, pp. 21, 22 y 34; "Silencio, cine", Albert Sierra i Reguera, pp. 23, 24 y 58; "Teatro y silencio; un ejemplo: primer borrador que esboza la idea de cómo el silencio escénico de la obra teatral *en compañía del abismo*, de Sergi Belbel, no hace falta interpretarlo necesariamente como un silencio místico existencial... sino como un silencio puramente escénico", Sàgar Malé, pp. 25-26; "Ricardo Calero", M. Antònia Cerdà, p. 30 y 42; "Javier López Huecas", Montse Camprubí, p. 46; "Mireia Masó", Mercedes Basso, p. 54; "Manuel Sáiz", Anna Capella, p. 66.

Artistas participantes: Ricardo Calero, Núria Canal, Jordi Canudas, Àlex Francés, Javier López Huecas, Josep M. Martín, Mireia Masó, Aleydis Rispá, Juan Carlos Robles y Manuel Sáiz.

<sup>50</sup> VALERY, Paul: *Cantate du Narcisse. Poésies*. Ed. Galimard Mayenne, Francia 1966, pp. 185-214.

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra

una problemática que ha dado curso a la filosofía, la semántica y la semiótica contemporáneas que, desde el ejercicio creativo, particularmente conceptual, nos parece altamente productivo en cuanto a la liberación objetual se refiere. Hal Foster apunta en esta dirección:

*El paso de la lingüística estructural a la semiótica postestructuralista es un proceso de abstracción: en el primer caso, el referente es puesto entre paréntesis; en el segundo, el significado es desatado, redefinido como otro significante<sup>51</sup>.*

La conciencia de la polivalencia significativa de los signos artísticos en estas construcciones vítreas: sábanas, chicles, polvos blancos, es lo que hace posible la comunicación en las esculturas. En este sentido, la “univocidad” como propósito no sería más que una mutilación de la obra de arte que dificulta la apertura hacia un territorio poético de significación. Contra ella he medido mis estrategias representativas para conseguir objetualizar el deseo, que aún partiendo de la intuición subjetiva propia de una experiencia personal, se halla articulado en la obra para que pueda ser hecho propio por el espectador. Nos dice en este sentido Eduardo Lizalde:

*[...] La ambivalencia, la oscuridad, el desconcierto, el propio caos significativo, la dispersión de los conceptos, el desorden del ojo, son los elementos que todo lo iluminan cuando el que los produce sabe lo que desordena al producirlos. El desorden perfecto es más perfecto que el orden, su gemelo mayor<sup>52</sup>.*

---

<sup>51</sup> FOSTER, Hal, op. cit., p. 80.

<sup>52</sup> LIZALDE, Eduardo: *De la teoría y la hermenéutica sublimes al infortunio poético*, Disponible en línea: <http://salonkritik.net/1011/2011/09/ de la teoria y la hermeneutic.php> (Consulta: 04-09-2011).

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra



Fig. 18

Fig. 18 Juan Carlos Robles, *S/T o Poema en suspensión*, escultura instalativa, polea, cordón metálico, vidrio ahumado y vidrio transparente con líneas blancas, 400 x 225 x 10 cm, 1991. Colección Hangar, Centro de Producción e Investigación de las Artes de Barcelona

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra

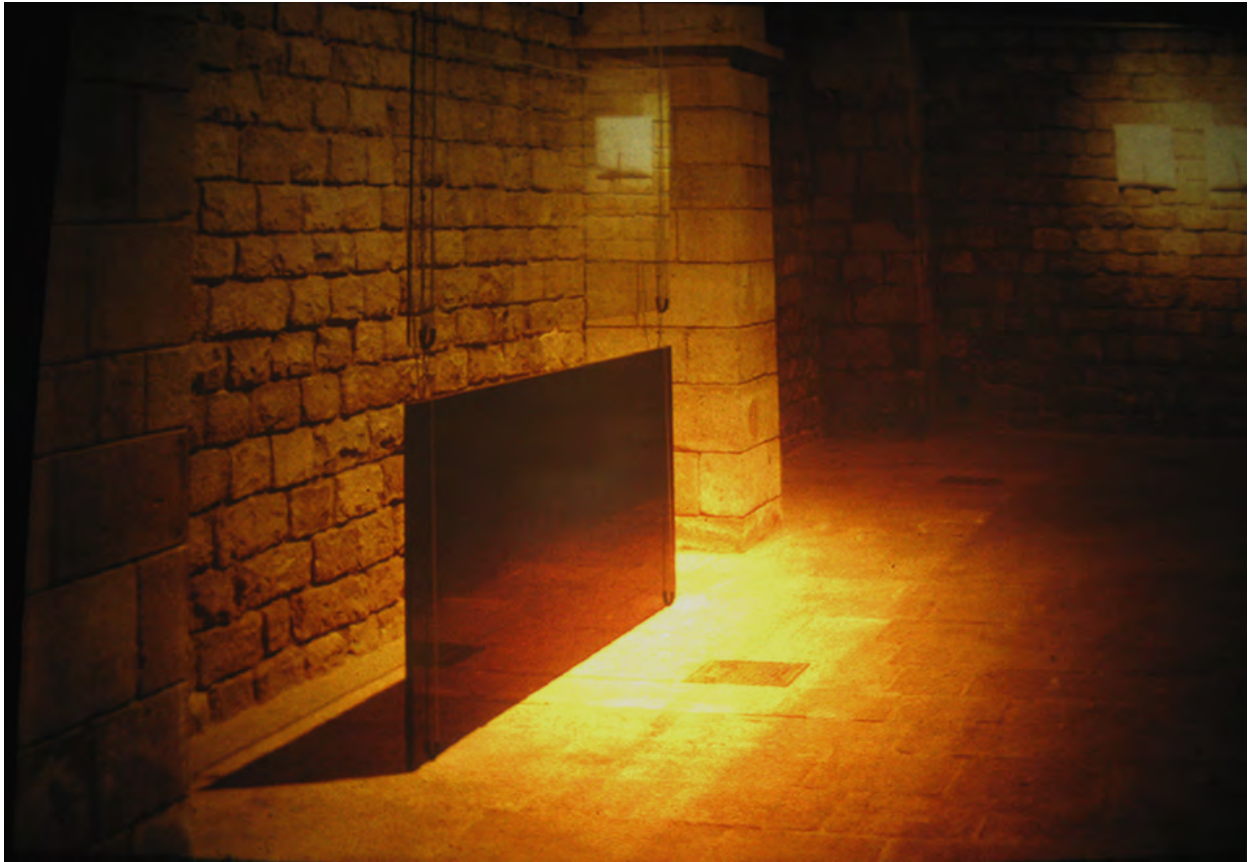


Fig. 18 Detalle

En *S/T* o *Poema en suspensión* (1991) escultura instalativa objetualizadora de la ausencia, la gravedad de los cuerpos toma protagonismo en la articulación estética de sus elementos. Desde las poleas fijadas al muro a cuatro metros de altura, un rectángulo negro de cristal ahumado bascula sobre el cable de acero hasta tomar suelo, elevando la otra lámina de vidrio, el plano translúcido que completa la obra. El vidrio ahumado, de clara referencia suprematista y resonancias telúricas, al elevar la hoja de vidrio transparente sobre él, de nuevo “escrita” con líneas blancas, cual rayas de cocaína en un orden escritural, alude al poder psicotrópico de la escritura. *Poema en suspensión* repite la pregunta ya formulada en los trabajos anteriores. Al espacializar la ausencia para dar forma al deseo -para nombrarlo-, surge a la vez la preocupación por el “origen del lenguaje”, así como, por el misterio de *lo que ha de venir*; espacialización que contiene la idea, ya citada, de Brea sobre la equivalencia misma de la significación y la presencia de la muerte.

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra



Fig. 19

Fig. 19 Juan Carlos Robles, *Poemas equívocos*, instalación, espejo, polvo blanco, bolsa de plástico transparente cuerda de caucho y luz negra, dimensiones variables, 1991

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra

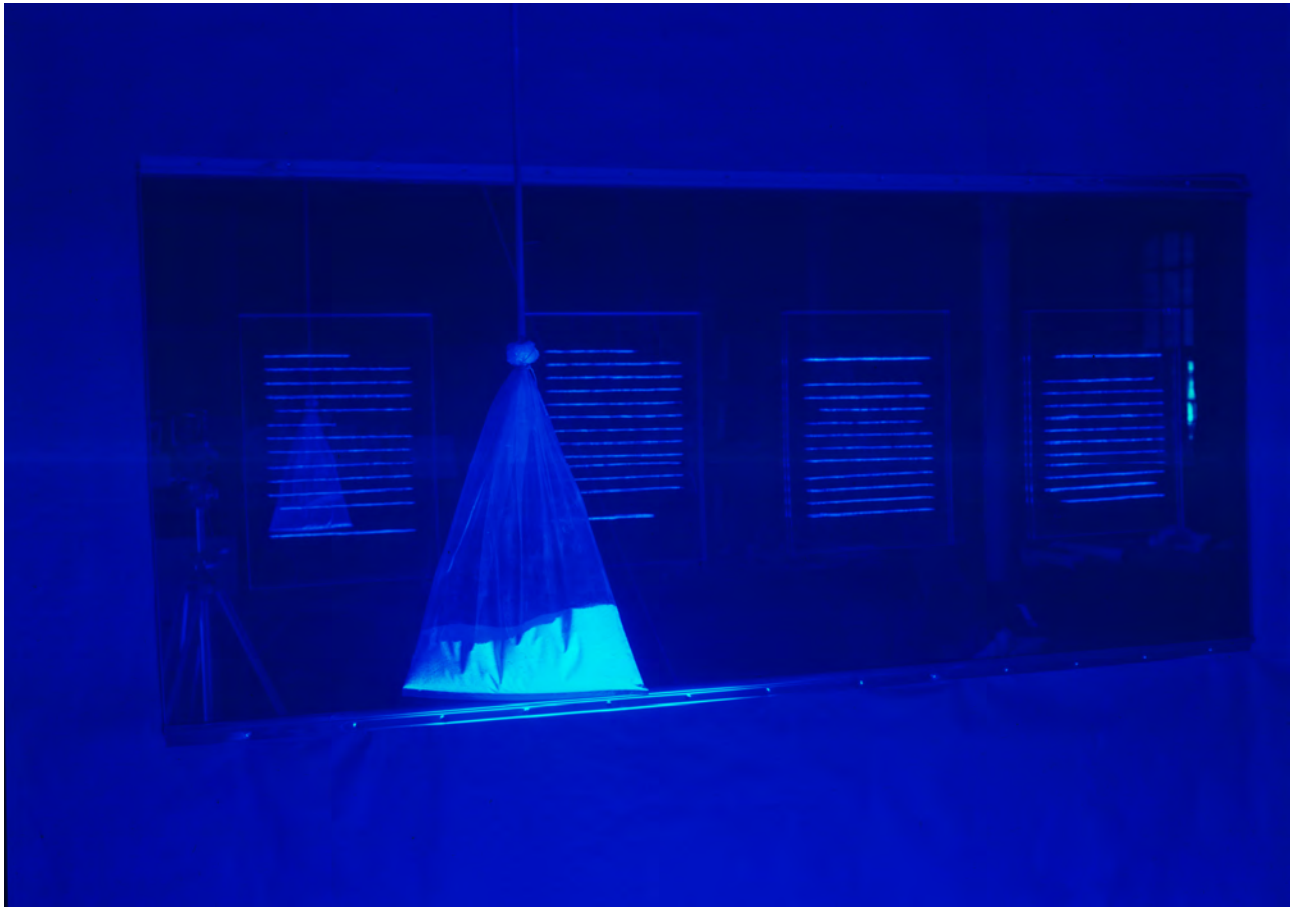


Fig. 19 Detalle

En *Poemas equívocos* (1991), la luz negra envuelve la experiencia instalativa de la obra, efecto lumínico que sitúa la mirada del espectador ante el negativo de lo que ve.

Aquí, la pregunta sobre el origen del lenguaje, que esta tesis indaga a través de la representación del deseo, se formula yuxtaponiendo en alegoría dos recursos ya utilizados en otras obras: la alucinógena escritura blanca de renglones polisémicos sobre espejo, y el hacer visible la ley de la gravedad, ahora, suspendiendo el polvo blanco de un cordaje elástico en el interior de una bolsa transparente -polvo blanco que alude a un momento pre-sintáctico del lenguaje, a la "palabra en bruto" que aquí alegorizamos como pensamiento en potencia-.

#### Últimas reflexiones sobre los proyectos escultóricos

No queremos finalizar este apartado sin darle importancia a algo que estos proyectos comparten como es el uso de **la luz** y, con ello, de la sombra/reflejo, recurso expresivo de larga tradición -en cuanto al

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra

representar de la ausencia se refiere- que hallamos en estos trabajos:

- en *S/T o Vitrina*: vemos proyectado el reflejo en el muro antes de llegar a la posición óptima de lectura de las líneas de "cocaína", "texto" que se halla sobre el fondo de espejo del expositor
- en *S/T o Equilibrio blanco*: multiplicando el entramado laberíntico de su cuerda de caucho que, cual hilo de Ariadna, zigzaguea el espacio de la representación
- en *Murmullos elásticos*: dotando a cada chicle masticado del volumen doble de su sombra proyectada, redoblando la alegoría del carácter flexible e inmaterial del pensamiento, como eco de otra ausencia
- en *S/T o La hospital*: con su desequilibrio semántico reflectante entre espejos
- en *Poemas equívocos*: como luz negra que invade la escena

Dicho recurso lumínico ha potenciado otras vías formales y discursivas sobre las que volvemos a insistir:

- el efecto alucinógeno de los juegos de escritura metafóricos en *S/T o Vitrina*, en *S/T Equilibrio blanco* y en *Poemas equívocos* (cocaína)
- el automatismo que sitúa a un mismo nivel el pensar y el masticar en *Murmullos elásticos* (chicles masticados)
- el funcionamiento alegórico que localiza, en el vórtice de nacimiento y muerte, la fuente del conocimiento estético en *S/T o La hospital* (sábanas hospitalarias) y en *S/T o Poema en suspensión* (vidrio negro en dialéctica con vidrio transparente)

Todas ellas son fugas indagatorias de desmantelamiento del objeto para alcanzar una pre-sintáxis expresiva. Concluimos que en estos trabajos el objeto se presenta como el efecto significativo de un signo que es un pensamiento impensado, al que accedemos a través de su representación.



### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra

Mi intención al “objetualizar la ausencia” en estos trabajos, por medio de los recursos estéticos que hemos descrito, ha sido tomar una verdadera posición subjetivista. Con palabras de Gérard Genette, en su estudio *La obra de arte*, esto significa establecer:

*[...] una relación doblemente determinada, de conveniencia o inconveniencia estética entre las propiedades del objeto [conceptual y postminimalista en nuestro caso] y las disposiciones psicológicas y/o fisiológicas del sujeto*<sup>53</sup>.

Es decir, en nuestro caso de estudio, una doble relación entre los códigos formales y mi propia experiencia existencial. La dificultad es enorme, sobre todo porque deseamos nombrar algo que no sabemos, ya que el deseo siempre es un enigma que queremos descifrar de una forma renovada.

No obstante, en la creación artística que hemos descrito, el subjetivismo es un principio pero no es el fin, por ello mi metodología aplica lo que considero, con Gérard Genette, prosiguiendo su lectura, que es:

*[...] la verdadera posición subjetivista, en la que el juicio estético depende de una relación doblemente determinada, de conveniencia o inconveniencia estética entre las propiedades del objeto y sus códigos [ajustado en nuestro caso a las prácticas representacionales que parten del minimalismo y sus posteriores desarrollos conceptuales] y las disposiciones psicológicas y/o fisiológicas del sujeto [inseparables del deseo]*<sup>54</sup>.

En este sentido, desde la preocupación en torno a la representación del vacío, nos parece pertinente visitar uno de los trabajos de Antoni Muntadas, ya que nos permite reflexionar sobre la importancia que tienen diferentes desarrollos formales a la hora de materializar la idea de ausencia.

<sup>53</sup> Véase GENETTE, Gérard: *La obra de arte* (Vol. II). Ed. Lumen, Barcelona 2000, pp. 92-119.

<sup>54</sup> Ibid.

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra



Fig. 20



Fig. 21

El artista mostró, bajo el título de *Exposición*, en la Galería Fernando Vijande de Madrid en 1985 un conjunto de obras que volvieron a ser expuestas en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (2011-2012) en su muestra. Se trataba de una serie de dispositivos vacíos, sin imágenes (pantallas de proyección, diapositivas, papel fotográfico, monitores...) con los que invita al espectador a preguntarse qué contienen estas obras, porque no es exactamente la nada, sino un vacío perturbador, donde la luz tiene su importancia. Esta propuesta expositiva reflexiona, entre otras cuestiones, sobre la complejidad de establecer un diálogo

entre el trabajo artístico y la recepción del mismo por el público, entre el proceso de producción de la práctica artística y su posterior exposición. Sobre estos trabajos, que examinan los códigos de representación desde la ausencia, expresa el autor:

*Esta obra habla de lo que representa una exposición. [...] Incluye todos los medios que he ido utilizando, pero en un "grado cero", pensando en el espacio físico, en cómo se presenta, en las paredes de las galerías, en lo que supone una exposición, en los límites del cuadro, en todos los dispositivos representativos... La obra se ocupa de la representación en un sentido muy amplio. No de la representación de la imagen, sino de cómo se pueden transmitir ciertas cosas con los dispositivos definidos por la historia del arte<sup>55</sup>.*

En la interpretación, como hemos visto a lo largo de este estudio, se da una implicación de unos grados de percepción y de información desde donde los espectadores detectan cosas. Unas les interesan más que otras, según

<sup>55</sup> MASSÓ-CASTILLA, Jordi: "Entrevista a Antoni Muntadas". En *Arte, Individuo y Sociedad*. Ed. Universidad Complutense de Madrid 2013. Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/39553/40074> (Consulta: 12-07-2014).

Fig. 20 Antoni Muntadas, *Exposición*, Galería Fernando Vijande, Madrid 1985

Fig. 21 Antoni Muntadas, *Exposición 2011*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011-2012

### 2.3.1 Proyectos escultóricos, 1990–1992. El objeto y la palabra

puedan asociarlas a formas procedentes de la Historia del arte o a algo que les permita asociarlas a sus experiencias subjetivas. Activar ambos polos es fundamental; en mi estrategia comunicativa es una compleja tarea, ya que implica adecuar situaciones, a veces dicotómicas, entre subjetividad y objetividad. En este sentido, sopeso la conveniencia o inconveniencia estética de las propiedades del objeto -me refiero al lenguaje de hibridación minimalista neovanguardista- frente a mi subjetividad, tanto para que no pierda efectividad dicho objeto al ser introducido en la escena artística, como para que el espectador pueda acceder al potencial subjetivo de tal experiencia y así reviva la vertiente no regulada del signo. Sin receptor activo en un contexto no hay colisión de sentido, no hay “encuentro”, aunque este sea eco diferido, trasladado a la superficie vítrea de mis esculturas, al cubo blanco del museo o de la galería de arte. Esa doble vibración de superficie del signo, subjetivo y contextualizado culturalmente a la par, sustancian desde una “verdadera perspectiva subjetivista” las esculturas instalativas que describimos.

Desde la actividad artística percibo, interrogo y encuentro en el *environment* signos desde una perspectiva subjetiva. Cuando como artista expongo, quiero trasladar incólume al espectador la sorpresa contenida en tales *acontecimientos* perceptivos, y lo hago con la responsabilidad que se adquiere al colocar un signo en circulación que tiene la intención de que este sea interpretado con posterioridad. Aunque aquel primer instante perceptivo que interpreta los signos encontrados sea frágil, fugaz y pasajero -cosa que la velocidad de la experiencia de vida actual ha convertido en normalidad- en mi postproducción artística trabajo con el rastro o huella de esa señal para conseguir que su gestualidad resbaladiza siga reverberando en la obra de arte. Considero que la manera más eficaz que hallo para poder transmitir dichas experiencias es a través del enmudecimiento del signo y la fractura consiguiente de la cadena de significación. Formalizo un vector de significancia que el espectador desde su subjetividad debe rellenar y recomponer, en definitiva, interpretar para hacer suyo el contenido de dicha experiencia.

### 2.3.2 Proyecto *Negativo interior*, 1995, Intervención del espacio museístico

Juan Carlos Robles

***Negativo interior*** (fig. 23), 1995

*Site specific*

Intervención en la arquitectura interior del espacio expositivo

Falso muro, vidrio y chicle masticado



Fig. 22



Fig. 23

En este trabajo intervengo la arquitectura interior de una sala de la segunda planta del Centro de Arte Bahnhof Westend de Berlín, en la exposición titulada *Transit-Permanenz*<sup>56</sup> (1995). La divido en dos espacios, dónde el espectador tiene acceso únicamente al primero, desde donde puede contemplar la segunda sala creada a través de un escaparate. Esta segunda sala no tiene puerta de acceso, tan solo una ventana abierta al fondo de la misma que entra en relación con el chicle masticado que se halla pegado en la cara interior del vidrio del escaparate; ¿quién a pegado ese chicle? quien sea, solo ha podido entrar por la ventana del fondo que da a la calle.

<sup>56</sup> *Transit-Permanenz*. Centro de arte Bahnhof Westend. Berlín. Del 22 de enero al 12 de febrero de 1995. Comisariada por José Luis Clemente.

El catálogo de la exposición contiene los siguientes textos: Luisa Callejón, "Los consejos del cartógrafo", pp. 6-7; José Luis Clemente, "Anotaciones del viaje", pp. 8-11 y "Un alto en el camino", pp. 44-49; Claudia Büttner, "Ocho obras de arte", pp. 68-77.

Artistas participantes: Arantxa Abaigar, Günter Alvien, Chema Alvargonzález, Brigit Brenner, Mireia Clotet, Juan Carlos Robles, Miguel Rothschild y Stela Veciana.

Fig. 22 Portada y contraportada del catálogo: *Transit-Permanenz*, Centro de Arte Bahnhof Westend, Berlín, 1995

### 2.3.2 Proyecto *Negativo interior*, 1995, Intervención del espacio museístico



Fig. 23 Detalles

La reducción extrema del espacio expositivo (una sala vacía sin puerta de acceso) donde la presencia humana la hallamos tan solo en el chicle masticado ("escultura" elaborada con la boca -de claro sesgo pre-sintáctico-), articula el dispositivo del *acontecimiento*. Este consiste en una sucesión de encuadres (escaparate y ventana al fondo) que dirige la mirada del espectador, que ha venido al museo a disfrutar de una experiencia estética, hacia el exterior del mismo, hacia la calle, hacia el espacio de lo social por

Fig. 23 Juan Carlos Robles, *Negativo interior*, intervención en la arquitectura interior del espacio expositivo (*site specific*), falso muro, vidrio y chicle masticado, 1995

### 2.3.2 Proyecto *Negativo interior*, 1995, Intervención del espacio museístico

excelencia. La tradición dadaísta recogida por los situacionistas y por Fluxus queda con este gesto reeditada. Curiosamente, al vaciar como estrategia el espacio de la representación, nos acercamos indefectiblemente al concepto de *el arte como vida*, acuñado en la historia del arte alemán como *Kunstwollen*, que apunta a la desaparición de la distancia entre el arte y la vida, entre la vida y su representación. Aquí, el espacio museístico y el urbano, hacia el que se proyecta la obra, pierden sus límites.

Nuestra búsqueda de una pre-sintaxis a través del despojo del objeto artístico lleva indefectiblemente a la muerte del arte y con ello también a la del autor. Hay quien vio en el chicle masticado la mota de polvo en la lente del objetivo<sup>56</sup>, la partícula de negación de la estructura comunicativa, para desde tal interpretación reflexionar sobre el propio espacio de la representación. Escribe Claudia Bütner:

*Hay un indicio: [...] un chicle, sin lugar a duda, un chicle ya masticado, está pegado al vidrio por el otro lado, en el espacio inaccesible, directamente delante nuestro, a la altura de los ojos. Sí, está cada vez más claro, el chicle nos obstruye la mirada, es la mota en la lente de la cámara fotográfica, la perturbación en ese intacto silencio<sup>57</sup>.*

Quizás deberíamos quedarnos con el comentario anónimo (no archivado) que otro visitante dejó escrito en el libro de visitas:

*El chicle masticado me recuerda al que Marlon Brando dejó pegado en la barandilla del balcón antes de suicidarse al final de la película *El último tango en París*.*

En este sentido, el vacío utópico que formalicé, la clausura del espacio de la representación, -con su implícita crítica del espacio institucional- se abre hacia otro territorio artístico que se hallaría disuelto en los espacios públicos de convivencia.

Tras haber reflexionado en torno a las nociones de "objeto" y de "espacio" en los apartados anteriores, ahora proseguimos con el análisis de la noción de "ausencia" a través de la intervención arquitectónica.

<sup>57</sup> BÜTNER, Claudia: "Ocho obras de arte". Íbid., p. 76.

### 2.3.2 Proyecto *Negativo interior*, 1995, Intervención del espacio museístico

Desde la pasión del deseo, las intervenciones artísticas presentadas como estética de “encuentro”, entre las cuales encuadramos la fuga geométrica que plantea *Negativo interior* hacia el exterior del museo, a través de la intervención en el espacio, las consideramos como aquellas que acortan distancia con un *veritas locus* ansiado, lugar, por otro lado, siempre a distancia, que queremos alcanzar desde la representación, desde la búsqueda del sentido en la obra de arte. Estas obras pretenden configurar un espacio de comunicación (difícil de nombrar), otorgan autonomía al objeto artístico para permitirle generar *sitio*, experiencia directa de vida relacional a distancia de la reificación que el entorno capitalista formaliza.

Por otro lado, la formalización de la ausencia también conlleva valoraciones psicológicas. El enmudecimiento del objeto y del espacio de la representación, que en *Transfluencias* (1992) llevaba a la fragmentación del sujeto en el reflejo, ahora, en *Negativo interior* (1995) lo conduce a su desaparición. Mas esta desustanciación que pongo en práctica para nombrar al deseo es, citando a G. Deleuze, una “despersonalización de amor, no de sumisión”:

[...] *Un individuo adquiere un auténtico nombre propio al término del más grave proceso de despersonalización, cuando se abre a las multiplicidades que le atraviesan enteramente, a las intensidades que le recorren. El nombre como aprehensión instantánea de tal multiplicidad intensiva es lo contrario de la despersonalización producida por la historia de la filosofía, es una despersonalización de amor y no de sumisión. Se habla desde el fondo de lo que no se conoce, desde el fondo del propio subdesarrollo*<sup>58</sup>.

Nuestra resistencia, en esta fase del estudio, a través de la especialización de la ausencia, se puede explicar a través del pensamiento de Slavoj Žižek:

[...] *En nuestra vida cotidiana, constantemente caemos presa de un automatismo racional en el que señuelos imaginarios prometen haber alcanzado la realización completa de la simbolización. En la experiencia de vida ese señuelo podría ser el creer tener a la mujer con quien la relación sexual total será posible, y en el terreno social sería el ideal político totalitario de una comunidad totalmente realizada, ajena a la lucha política*<sup>59</sup>.

<sup>58</sup> DELEUZE, Gilles: “Carta a un crítico severo”. En *Conversaciones*. Ed. Pre-textos, Valencia 1995, pp. 14-15.

### 2.3.2 Proyecto *Negativo interior*, 1995, Intervención del espacio museístico

En contraste, la máxima fundamental de la ética del deseo es que uno tiene que mantener el deseo en sus insatisfacciones. Lo que tenemos aquí es una especie de heroísmo de la carencia, un reconocimiento de insuficiencia para con la plenitud en el nombrar del objeto artístico. La insuficiencia como única certeza. En este sentido, la génesis del objeto que aspira al encuentro social, brota del reconocer su propia carencia constitutiva, se abre desde la miniatura particular del "encuentro" al espectro masivo, desde el deseo personal hacia el *environment* urbano. La "espacialización de la ausencia" de cadencia social se constituye en *veritas locus* desde ese reconocer la falta, herencia de aquel vacío suprematista que podemos tomar como referente inaugural de las postreras reflexiones en torno a la escritura blanca, -"grado cero" al que aludía Roland Barthes en el Collège de France en que impartía sus clases- (fragmento, disolución, defunción del autor).

Por consiguiente, *espacializar la ausencia* -como recurso estético- es un ejercicio de resistencia. Las siguientes palabras de Eugenio Trias son muy aclaratorias al respecto (la negrita es nuestra):

[...] *Sólo desde cierta lejanía respecto al mundo real es posible abrirse a una comprensión lúcida del mismo; sólo desprendiéndose de un mundo que se origina del derrumbamiento del mundo mismo en el que habitan cosas y abriéndose a la revelación del vacío y a la conciencia de la ausencia que sustenta este mundo en el cual vivimos. Pero esa lejanía debe ser contrarrestada con una conciencia viva con ese mundo sin cosas, toda vez que es sólo en él donde pueden brillar indicios y vestigios de lo que huyó o de lo que está acaso por venir. **La experiencia filosófica de hoy tiene, pues, en la falta de las cosas, y en la memoria y esperanza que esa falta, sentida dolorosamente, desencadena, su apoyatura mundana***<sup>60</sup>. (La negrita es nuestra)

Desde una ética del deseo, las intervenciones artísticas presentadas como estética de "encuentro" son aquellas que acortan distancia con ese *veritas locus* ansiado, aquellas que -al escapar de la mimesis- configuran un espacio alegórico de comunicación.

<sup>59</sup> ZIZEK, Slavoj: "Del deseo al impulso. ¿Por qué Lacan no es lacaniano?". En *Atlántica*. Revista internacional de las artes. Nº 14. Ed. CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno, Las Palmas de Gran Canaria 1996, pp. 32-45.

<sup>60</sup> TRIÁS, Eugenio: *La memoria perdida de las cosas*. Ed. Mondadori, Madrid 1988, p. 136.



### 2.3.2 Proyecto *Negativo interior*, 1995, Intervención del espacio museístico

En este sentido, consideramos oportuno detenernos en el trabajo de otros artistas que compartieron la muestra *Transit-Permanez*, donde *Negativo interior* fue mostrada. En nuestra opinión sus intereses conceptuales son próximos a la interpretación que sobre la idea de arquitectura de la ausencia aquí desarrollamos. Chema Alvargozález recupera la figura de Walter Benjamin, escenificando el momento de su muerte en la estación de Port Bou, (ahora en otra estación, Bahnhof Westend, donde se ubica la muestra). Por otro lado, Miguel Rotschild abre el espacio expositivo hacia el territorio de la *performance*, utilizando la ironía como recurso expresivo.



Fig. 24

Chema Alvargonzález coloca en una estancia abandonada del andén una estantería repleta de imágenes, objetos y relojes parados, que aluden al momento en que murió Walter Benjamín en Port Bou, acorralado por los nazis y las tropas franquistas. Una representación sublime del fin de un tiempo dialéctico y el comienzo de una situación ya por Benjamin anunciada: un tiempo global repleto de imágenes por las que nuestros deseos no concilian el sueño. La desaparición del tiempo centrará nuestro interés más adelante.



Fig. 25

Miguel Rothschild realiza en *Transit-Permanez* una *performance*. Con el título *la vena de artista*, se extrajo sangre con la asistencia de una enfermera y con un pincel realizó un autorretrato con la sangre extraída. Esta acción, que formula cuestiones sobre la identidad y sobre la propia consideración de la figura del artista, tiene una cadencia con la cual nos identificamos, al igual que con otras acciones como aquella en que baila un bolero agarrado a su pareja durante siete horas y veinte minutos en la performance titulada, *Te quiero más que a la mierda*, o aquella otra, *Performance para Birgit Brenner, quien no está enamorada de mi*, donde sentado en una mesa

para dos, se queda plantado y cena solo; se podría afirmar que la ausencia del *otro* es el mayor extravío personal, cuestión que mi obra también aborda.

Fig. 24 Chema Alvargonzález, *Jeden Tag sind wir ein Anderer*, instalación, fotografías, objetos y luz, 1995

Fig. 25 Miguel Rothschild, *Meine Künstlerische Ader*, performance e instalación, 1995

### 2.3.3 Proyecto *Me lo llevo puesto*, 1997, La luz: hacia el espacio exterior

Juan Carlos Robles

***Me lo llevo puesto*** (fig. 26), 1997

Intervención en la arquitectura exterior del espacio expositivo. *Site specific*

Vidrio y lámparas estroboscópicas

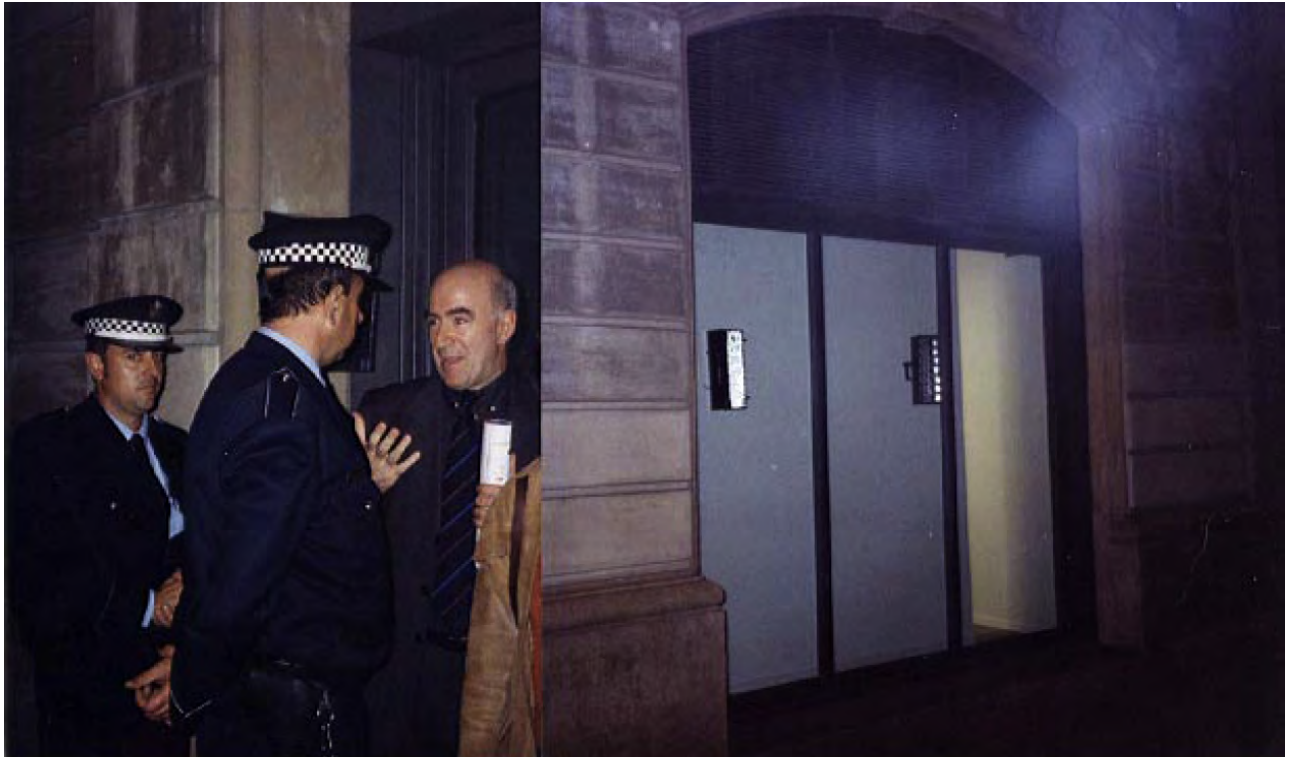


Fig. 26

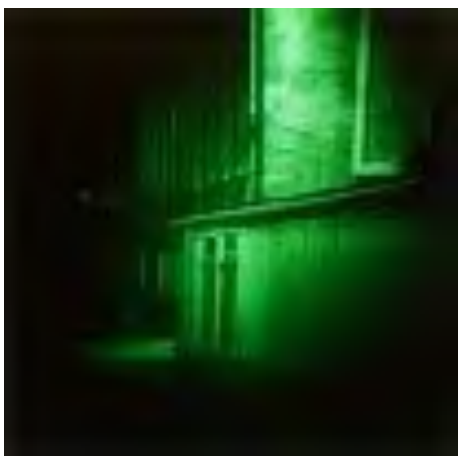


Fig. 27

Siguiendo el afán contextualizador de nuestra reflexión en torno a la problemática del nombrar -que quiere hacer visible la ausencia-, desde la experiencia de vida cotidiana, otro artista cuyas preocupaciones conceptuales consideramos próximas a la intencionalidad de nuestro estudio es Thomas Ruff (1958), con quien tuve la suerte de exponer en paralelo, ambos utilizando la luz como recurso reflexivo, en la Galería Estrany-De la Mota del 19 de marzo al 10 de mayo de 1997; él

individualmente en el interior de la galería con una serie de fotografías y

Fig. 26 Juan Carlos Robles, *Me lo llevo puesto*, intervención lumínica en escaparate (*site specific*), 1997

Fig. 27 Thomas Ruff, *Nocturnos*, fotografía monocroma, 1997

### 2.3.3 Proyecto *Me lo llevo puesto*, 1997, La luz: hacia el espacio exterior

quien firma este estudio, en el programa *Inframince*, comisariado por *Creatures*, con lámparas estroboscópicas en el escaparate de la galería. En esta ocasión Ruff presenta cinco obras fechadas en 1995, de la serie *Nacht*, de las que pudieron verse otras dos en 1992, fecha de su gestación, que completan la colección *Un sentimiento alemán*. Rosa Olivares comisarió su exhibición en La Caixa de Barcelona. Seguidamente itineró a Madrid donde pudo verse en la Galería Helga de Alvear. Sobre la obra que presenta T. Ruff escribe Mariano Navarro:

[...] *puede ser considerado el jefe de filas del grupo de artistas de aquel país que se sirve de la fotografía como soporte. [...] Alumno de la escuela de Düsseldorf, de los pioneros Bern y Hilla Becher, influido por la fotografía documental norteamericana de, tipo Walker Evans, y más profundamente por la tradición germana que une el romanticismo con la nueva objetividad, Ruff ha delimitado sus visiones a los interiores burgueses, los edificios de los suburbios urbanos e industriales [...]*<sup>61</sup>

Desde la Galería Estrany-De la Mota, tanto su trabajo como el mío reflexionaban en torno al concepto de visibilidad. Las fotografías de T. Ruff tomadas con luz ultravioleta –técnica militar-, nos permiten ver en la oscuridad de la noche: una autopsia, casas de un barrio residencial, un almacén, un garaje o jardines. Están inspiradas por las imágenes televisadas de los bombardeos sobre Bagdad durante la Guerra del Golfo. Sobre el problema de lo visible en Ruff, M. Navarro expresa:

[...] *la misteriosa e invisible presencia de lo humano en el interior mismo de la oscuridad que nos envuelve de noche. No tanto una visión de lo nocturno como un destello luminoso de la vida anónima y ausente*<sup>62</sup>. (la negrita es nuestra)

Por otro lado, *Me lo llevo puesto* (1997) posiciona en el escaparate de la galería dos potentes lámparas estroboscópicas, cuyo parpadeo –recurso consanguíneo del *op art*- violenta las pupilas del espectador/transeúnte que se lleva la luz como impresión ocular, cual mercancía, con la misma velocidad que el deseo de consumo penetra nuestras mentes.

<sup>61</sup> NAVARRO, Mariano: "La noche de Thomas Ruff". En *ABC de las artes*, 6 de junio de 1997, p. 39.

<sup>62</sup> *Íbid.*

### 2.3.3 Proyecto *Me lo llevo puesto*, 1997, La luz: hacia el espacio exterior

Gloria Bosch se aproxima al tema de la visibilidad comparando esta obra con la que lleva a cabo Thomas Ruff en la galería:

*El deslumbramiento que hiere la retina y la percepción en la oscuridad son dos planteamientos simultáneos que podemos ver en la Galería Estrany-De la Mota. Al margen de potenciar una reflexión múltiple sobre la mirada, poner a prueba la experiencia de la realidad y sus límites o situarnos aparentemente en las antípodas de la visión, tienen algo en común: ese ver y no ver que se origina en todo proceso perceptivo, ese mirar algo que sin una complicidad de voyeur podría escaparse a esa mirada que rebota y nos deja a ciegas un instante [...] [Thomas Ruff] influido por los mass media [...] nos invita a enfrentar en la noche, en un encadenado de imágenes que se auto sugieren y, a pesar de partir de una realidad, no describen. Como dice T. Ruff "las imágenes son solo imágenes". Juan Carlos Robles, por el contrario, hace que el mundo se borre a nuestro alrededor, cegándonos la mirada. Me lo llevo puesto, su título, es una ironía que nos hace meditar sobre el bombardeo publicitario que nos vacía la mente sin posibilidad de ver y nos rescata de un exceso abusivo, aunque su objetivo sea introducir la metáfora del deseo inmediato de consumo, justo en un límite que actúa como cópula entre dos realidades<sup>63</sup>.*

En la revista *Flash Art*, G. Bosch continúa:

*[...] La obra de Robles nos recuerda a Batatto, un personaje de un cuento de Gianni Celati, quien -ciego frente a la pantalla de una televisión -se somete a sus oscilaciones que van y vienen de manera incesantemente hasta que él desaparece, porque todo comienza a suceder en el exterior. Tenemos que rescatarnos a nosotros mismos de los excesos del mundo, de las imágenes y sonidos que están siempre con nosotros y darnos cuenta, como afirma Rafael Arquillo, que, "en realidad, frente al rostro de la enorme empresa que nos rodea, todos somos sordos y ciegos"<sup>64</sup>.*

En definitiva, ambos trabajos ponen en crisis el límite del espacio expositivo y el de la percepción, al vincular los conceptos de visibilidad y legibilidad desde la polaridad del defecto y del exceso de la luz. Son acciones productoras de acontecimiento perceptivo.

<sup>63</sup> BOSCH, Glòria: "Ver y no ver. Thomas Ruff y Juan C. Robles en la Galería Estrany-De la Mota". En *Guía del Ocio*. Crítica Arte, Barcelona. Marzo de 1997, p. 88.

<sup>64</sup> BOSCH, Glòria: "Reviews. Juan Carlos Robles. Galería Estrany-De la Mota". En *Flash Art*. Revista Internacional de Arte Contemporáneo. Nº 136. Octubre de 1997, p. 124.

## 2.4 Virtualización del sujeto. El cuerpo

Nuestro empeño en esta investigación es describir el vínculo entre la forma y el discurso. El uso del formalismo reduccionista que venimos describiendo, ahora me permite, desde el marco de reflexión de la crítica del sujeto, representar la figura del cuerpo, un cuerpo dolido, un cuerpo "sujeto" a una dialéctica de presencias y ausencias, de tránsitos y permanencias, que aparece como signo silenciado, minimizado, forma que lo inscribe en el marco de inquietudes de aquel fin de siglo desde el que se adivinaba el despliegue de la cultura virtual hacia donde nos dirigíamos.

El Diccionario la Real Academia de la Lengua Española<sup>65</sup> define así el término "virtual":

virtual.

(Del lat. *virtus*, fuerza, virtud).

1. adj. **Que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente, frecuentemente en oposición a efectivo o real.**
2. adj. Implícito, tácito.
3. adj. Fís. Que tiene existencia aparente y no real. (La negrita es nuestra)

Al remarcar la primera acepción del término "virtual": "que tiene virtud para producir un efecto, aunque no lo produce de presente, frecuentemente en oposición a efectivo o real", lo hacemos para señalar que tal conceptualización nos sirve para problematizar la idea de "deseo", en cuanto que también es promesa de futuro.

El objeto "virtual" adquiere su expresividad como potencialidad. En este sentido, nuestra estrategia de representación del deseo nos lleva a la virtualización de la figura del sujeto/cuerpo contemporáneo (la muerte de sujeto). La difícil constitución del mismo, sometido a constantes sustracciones en sus procesos de subjetivación y construcción identitaria - en un momento de expansión tecnológico- es una realidad que debe ser representada cuando el interés de la creación artística es reflejar junto a la construcción del mismo un contexto de fragmentación de la experiencia de vida en el entorno urbano. Formulamos su representación artística -objeto de deseo-, desde la virtualización que el uso del cristal nos permite.

<sup>65</sup> Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, op. cit.

### 2.4.1 Proyecto *S/T o aquel que nos dicen la epidermis y la sangre*, 1994

Juan Carlos Robles

***S/T o Aquel que nos dicen la epidermis y la sangre*** (fig. 28), 1994

escultura constructiva, vidrio y adhesivo transferible

200 x 60 x 50 cm



Fig. 28

### 2.4.1 Proyecto *S/T* o aquel que nos dicten la epidermis y la sangre, 1994

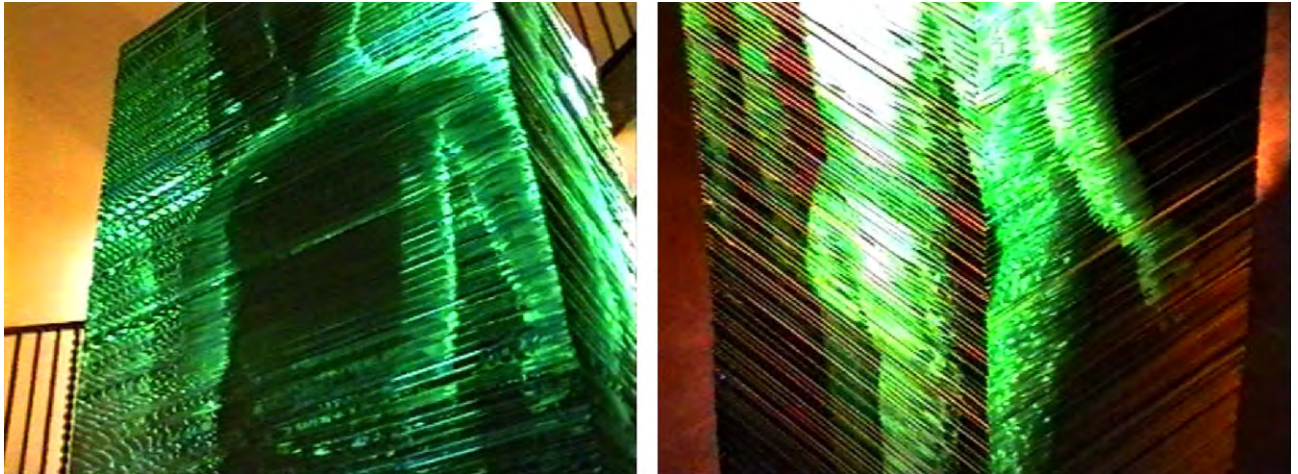
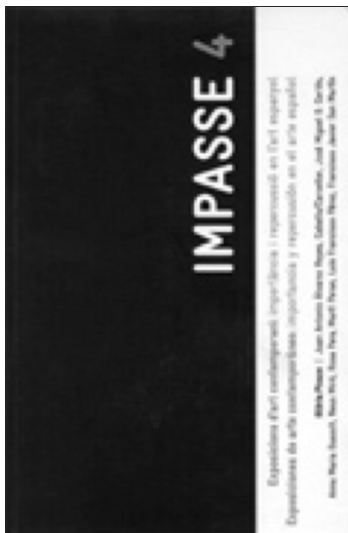


Fig. 28 Detalles



Gloria Picazo en *Impasse 4*<sup>66</sup> (2004) reseña, a través de la opinión de varios críticos de arte independientes, las exposiciones más representativas de este periodo de estudio, donde aparece citada la exposición colectiva *Anys 90. Distància zero*<sup>67</sup> (1994).

La escultura instalativa *S/T* (1994) y que aquí, tomando el título del texto que la acompaña en el catálogo referimos como *S/T* o *aquel que dicten la epidermis y la sangre*, fue mostrada en *Anys 90. Distància zero*.

Fig. 29

<sup>66</sup> PICAZO, Glòria: "Exposiciones de arte contemporáneo". En *Impasse 4. Exposiciones de arte contemporáneo: importancia y repercusión en el arte español*. Ayuntamiento de Lleida y Centre D'Art La Panera. Lleida. Primera edición. 2004, p. 149.

En esta publicación se pregunta a varios críticos de arte qué exposiciones consideran más importantes e influyentes en la comunidad artística desde los años ochenta. Estas fueron sus opiniones: Juan Antonio Álvarez Reyes: *La razón revisada*; José Miguel Cortés: *Cocido y crudo*; Anna María Guasch: *Micropolíticas. Arte y cotidianeidad 2001-1968*; Rosa Pera: *Antagonismos. Casos de estudio*; Martí Perán: *Dominio público*; **Luis Francisco Pérez: *Anys 90. Distància zero***; Neus Miró: *Virreina, los lunes vídeo*; Cabello/Carceller: *De héroes caídos y príncipes destronados* y Francisco Javier San Martín: *El arte y su doble*. (La negrita es nuestra).

Fig. 28 Juan Carlos Robles, *S/T* o *aquel que dicten la epidermis y la sangre*, escultura instalativa, vidrio, adhesivo transferible, 1994. (Centre d'Art Santa Mònica).

Colección MACBA, Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona.

Fig. 29 Portada de *Impasse 4. Importancia y Repercusión en el Arte Español. Exposiciones de Arte Contemporáneo*, Ayuntamiento de Lleida, 2004

### 2.4.1 Proyecto *S/T* o *aquel que nos dicten la epidermis y la sangre*, 1994

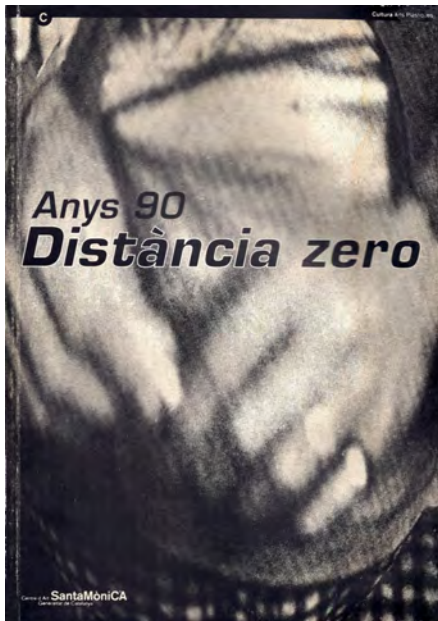


Fig. 30

Esta exposición sobresale por la revisión que se hizo de las prácticas visuales de ese momento en nuestro país. Fue presentada en el Centre d'Art Santa Mònica de Barcelona. En ella, 46 artistas españoles, seleccionados por José Luis Brea, mostraron sus proyectos recientes. En el catálogo escribe el comisario:

*[...] el impulso que recorre la "distancia cero" que separa al efecto de significancia de su ilegibilidad radical puede identificarse como el hallazgo del minimalismo [...] El descentramiento de los órdenes de la representación empieza a hacer síntoma en la aparición insistente de las figuras de lo otro [...] La liberación de espacios de la*

*subjetividad y la sociabilidad no sometidos al imperio despótico del significante, de cuya efectividad la escritura de la diferencia es la huella, parece haberse iniciado irrevocablemente y hallarse por buen camino<sup>68</sup>.*

En nuestro caso de estudio, inscrito en esta fase en el territorio discursivo del sujeto, la liberación del significante que J. L. Brea pone en valor es la práctica fundamental que he desarrollado en los anteriores trabajos, y en el que ahora analizamos.

<sup>67</sup> *Anys 90. Distància zero*. Exposición. Centre D'Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona. Del 22 de junio al 31 de agosto de 1994.

Comisario: José Luis Brea.

En el catálogo de esta exposición escriben: José Luis Brea, "Año Cero. Distancia Cero", pp. 57-68; Hal Foster: "Postmodernismo en paralaje", pp. 69 - 78; Isabelle Graw: "La crisis. Una creación con efectos reales", pp. 79-85; Luk Lambrecht: "Asociaciones con los pliegues de nuestro tiempo", pp. 86 - 92 y Hans-Ulrich Öbrist: "Dicc.Crit.16", pp. 93-101.

Los artistas participantes fueron: Ignasi Aballí, Pep Agut, Ana Laura Aláez, Chema Alvargonzález, Bene Bergado, Nuria Canal, Daniel Canogar, Jordi Colomer, Octavi Comerón, Compañía Magnética, Luis Contreras, Salomé Cuesta, Ricardo Echevarría, Galería Virtual, José Gallego, Dora García, Chema Gil, Susy Gómez, Carles Guerra, Itziar Jarabo, Laboratorio de Luz, Pau Lagunas, Kepa Landa, José Maldonado, Begoña Montalbán, Javier Montero, Pedro Mora, Begoña Muñoz, Ana Navarrete, Mar Nuñez, Itziar Okáriz, Lucía Onzaín, Mabel Palacín / Marc Viaplana, Jesús Palomino, Asier Pérez González, Txuspo Poyo, Susana Rabanal, Jorge Ribalta, Juan Carlos Robles, Xavier Rovira / Ramón Parramón, Aureli Ruiz, La Société Anonyme, Montserrat Soto, Juan Urrios y Eulàlia Valldosera.

<sup>68</sup> BREA, José Luis: "Año Cero. Distancia Cero". En catálogo de exposición, op. cit., p. 61.

Fig. 30 Portada de catálogo de exposición: *Anys 90. Distància Zero*, Centro de Arte Santa Mònica, Barcelona.



### 2.4.1 Proyecto *S/T o aquel que nos dicten la epidermis y la sangre*, 1994



Fig. 31



Fig. 32

Al describir el proyecto, constatamos que la representación subjetiva es atravesada por la tecnología. La experiencia hospitalaria de "muerte" y "resurrección" -ya citada- está en la base de esta virtualización objetual. Disecciono una figura humana estandar del programa 3D *Silicon Graphics* (fig.31) en 180 secciones tomográficas y posteriormente la recompongo por acumulación vertical de las mismas al adherirlas a sucesivas hojas de vidrio por medio de una transferencia de pvc-. Dicha acumulación provoca tal efecto, que la figura humana solo deja percibir su totalidad cuando miramos el bloque de vidrio desde la altura de la escalera de caracol que la rodea o agachándonos. Cuando la observamos frente a frente la figura desaparece dentro del bloque de vidrio, forzando al espectador a bailar en derredor en busca de una perspectiva que permita la visualización de la figura. La fragmentación en esta experiencia visual se convierte en aliada del *scanner* tomográfico y la virtualización del cuerpo humano pretendida, involucra al espectador en el deseo perceptivo.

Este proyecto parte de una consideración objetual de la dimensión ontológica del arte en cuanto que emplazamiento de la "verdad" confiada al deseo. Escribe en el catálogo el crítico de arte Luis Francisco Pérez junto al autor de la obra:

*[...] Este "veritas-locus" se inscribe dentro de los discursos post-minimalistas que a partir de los setenta consiguieron algunas de las más bellas y rotundas manifestaciones de escultura en la segunda mitad de la centuria. Ahora bien, si hablamos de reduccionismo no es tanto en el sentido de eliminación residual del objeto en sí, como de reducción de la carga retórica que toda especulación escultórica lleva consigo en cuanto que instrumento de defensa*<sup>69</sup>.

<sup>69</sup> PÉREZ, Luis Francisco y ROBLES, Juan Carlos: "Sin título o aquel que nos dicten la epidermis y la sangre". En *Anys 90. Distància zero*. Catálogo de exposición, op. cit., p. 178.

Fig. 31 Imagen virtual 3D *Silicon Graphics* (material preparatorio del proyecto *S/T o Aquel que dicten la epidermis y la sangre*)

Fig. 32 *Scanner* tomográfico (material preparatorio del proyecto *S/T o Aquel que dicten la epidermis y la sangre*)

### 2.4.1 Proyecto *S/T o aquel que nos dicten la epidermis y la sangre*, 1994

Esta "virtualización del sujeto", de la figura humana, se configura desde un deseo de investigación científica, no tanto en la medida de una observación médica (fig. 32), como en cuanto que introspección analítica de la preocupación intelectual que gira en torno a la idea de ese lugar de verdad al que hacemos referencia no ajeno a un interés antropológico, psicológico y social, cada vez más atento a la la virtualización de la experiencia de vida desde la que se constata la dificultad que el sujeto tiene para constituirse. En esta escultura la investigación plástica surge de un doble frente: consideración científica y especulación formal, ambas poseen un mismo fondo de conspiración intelectual, aquella que toma al hombre como referente canónico de toda preocupación mental y plástica. En este trabajo nos situamos de frente menos a una escultura que a un proyecto, menos a una realidad plástica -formal- que a una voluntad -discursiva- formada a través del deseo y la ilusión. Pero allí donde la voluntad del deseo en sí mismo no es sino la transgresión violenta del acto de pensar, introduzco en ese espacio violento una voluntad de dimensión formativa y humanista, alumbradora de la complejidad que participa en todos aquellos actos que poseen en su horizonte la ilusión de conquista del sujeto en su unicidad.

Con L. F. Pérez ubicamos la acción en el contexto de la cultura del momento:

*[...] La paulatina desaparición de referentes universales a la hora de entrever la dificultad de la experiencia de vida no es ajena en la resolución formal y conceptual de esta obra, pues en ella coexisten el deseo de verdad y la esclavitud del hecho, la ilusión de una totalidad vencida y la cruel constatación de que esa misma totalidad ya solamente puede ser expresada en términos si no de renuncia, si como universo fraccional, convulso y roto: restos de un naufragio que se niega a su total disolución<sup>70</sup>.*

En este trabajo se produce un deslizamiento desde la temática moderna de totalidad hacia la actual temática de la atracción. La duda abierta en la percepción inestable de la figura, abre una suerte de "acontecimiento" estético en la fragmentación que oscila entre el cuerpo y el vacío, llevando la reflexión estética al territorio de lo mental.

<sup>70</sup> Íbid.

### 2.4.1 Proyecto *S/T o aquel que nos dicten la epidermis y la sangre*, 1994

¿Por qué no aplicar también en el análisis de esta obra un sofisticado modelo de sujeto, el psicoanalítico, de modo manifiesto?. Hal Foster en este sentido expresa:

*En sus mejores momentos Freud capta la temporalidad psíquica del sujeto, tan diferente de la temporalidad biológica del cuerpo. [...] Hoy en día, el trabajo innovador en el campo de las humanidades aparece reconfigurado menos como estudios culturales que como estudios de traumas. Reprimido por diversos postestructuralismos, lo real ha retornado, pero como lo real traumático<sup>71</sup>.*

No olvidemos que la licencia con que ligo mi experiencia personal con la muerte a lo largo de distintos proyectos, no alude a otra cosa que a la muerte del sujeto humanista, formulada, desde diversas perspectivas<sup>72</sup> por Althusser, Foucault, Deleuze, Derrida y Barthes.

Años más tarde, el crítico de arte Luis Francisco Pérez escribe sobre la exposición de modo genérico en la ya citada publicación *Impasse 4*. En su opinión, el fin último de Brea no era tanto “tomar la temperatura” a la más reciente creación artística del momento, como delimitar y territorializar espacios de significación *otros*, justo en el límite donde la dimensión simbólico-ideológica de toda forma de arte “entraba en una compleja colisión con su propia negatividad más que *negación*”<sup>73</sup>. *Anys 90. Distància zero* no fue, escribe L. F. Pérez:

*[...] una exposición que observada desde la lejanía se pudiera decir de ella que fuese un perfecto ejemplo de l'air du temps que circulaba libremente por los desfiladeros estético-creativos de la época, al igual que erraríamos si pretendiéramos ver en sus resultados concretos, formales, y más allá de los presupuestos esgrimidos por su comisario, una multiplicidad de tendencias creativas que con su selección y presencia sancionaba en su funcionalidad práctica y creativa unos determinados modos y maneras del más joven arte español de aquellos años<sup>74</sup>.*

<sup>71</sup> FOSTER, Hal, op. cit., p. XV.

<sup>72</sup> Íbid., p. 212.

<sup>73</sup> Quizás dicha colisión es la que hace que mi investigación en torno al concepto de ausencia evolucione a partir de entonces hacia la exploración de otros territorios discursivos más analíticos con respecto al entorno urbano y tecnológico.

<sup>74</sup> PÉREZ, Luis Francisco: “Diez años después de *Distància zero*, o la acción diferida del ‘hic et nunc’, aquí y ahora”. En *Impasse 4*, op. cit., pp. 171-181.

### 2.4.1 Proyecto *S/T o aquel que nos dicten la epidermis y la sangre*, 1994

Al contrario, en su afán analítico, ubica esta selección de obras en una dirección reflexiva. L. F. Pérez señala las aportaciones teóricas de los distintos pensadores que escriben en el catálogo, especialmente, al ensayo de Hal Foster, según él, muy revelador. Sobre su escrito en el catálogo, afirma:

*[...] podemos obtener una límpida imagen, histórica, de la desquiciada década de los noventa, inmersa entre la crítica y acoso a los postulados postmodernistas, los primeros triunfos (mediáticos, exhibicionistas) de los Cultural Studies, y las iniciales o primerizas tentativas por liberar a la creación artística, vía "constelación Internet", de la pesada carga acumulada en el tiempo, o lo que es lo mismo: liberar al arte, finalmente, de la ignominia de su aura, del lastre de su singularidad o de la recepción única y solitaria, así como del tirano y plusvalístico "valor de cambio", del cual la producción artística siempre habría sido hasta entonces esclava feliz y consentida<sup>75</sup>.*

Por su parte, el comisario de la exposición, José Luis Brea, apoya abiertamente, en su disertación teórica, sus dos hipótesis de futuro en las tesis benjaminianas. Transcribimos, pese a su extensión, lo que consideramos esencial en su planteamiento. Escribe Brea:

*Hipótesis de futuro: dos. Primera: el arte es absorbido y neutralizado en el seno de la misma economía a la que niega. Segunda: el cáncer que el arte constituye se extiende sobre su cuerpo, constituyéndose en el acontecimiento que precipita el autodesmantelamiento de ese sistema generalizado, ocasionando su radical mutación histórica. ¿Cuál de ellas se nos aparece más plausible –o dicho de otra forma: ¿qué diagnóstico último nos merece el momento actual? Seguramente ello poco importa y de hecho, es preciso alzarse hasta reconocer pensables simultáneamente ambos movimientos. Lo que se vuelve imprescindible es tomar partido, adoptar una decisión que si se quiere, es radicalmente política. La nuestra es radicalmente inequívoca: es preciso tomar partido por el arte, resistir con todas las fuerzas a su neutralización, a su banalización, a su absorción en el seno de un proceso de estetización difusa de los mundos de vida. Es preciso tomar partido por lo que en él resiste a esa economía generalizada de la representación que despotiza la totalidad de las formas de existencia de lo humano. Mantenernos, con él, en ese límite que nos sitúa a distancia cero de un auténtico*

### 2.4.1 Proyecto *S/T o aquel que nos dicten la epidermis y la sangre*, 1994

*acontecimiento en la historia de la humanidad. Esto se llama: apostar por una política del acontecimiento, quizás por esa "política mundial cuyo nombre es nihilismo" que describiera Benjamin en alguno de sus últimos textos (Discursos interrumpidos, pág. 194)<sup>76</sup>.*

Sin duda, la virtualización de la figura del cuerpo que en esta exposición mostré forma parte de esa estrategia de resistencia que parte del contexto artístico entonces llevó a cabo. La estética de lo ausente que practico se opone a la neutralización y banalización de lo artístico que Brea describe, tanto por su afán en subrayar la nueva categorización del sujeto postmoderno, que regresa como sujeto traumático, como, plástica-mente, por el deseo de evolucionar hacia un postminimalismo que explicita la figura del cuerpo (utilizando la tecnología de reproducción tomográfica) para con ello llevar al minimalismo -en peligro de caer en puro formalismo bajo la presión del mercado- hacia un territorio alegórico de provocación social. La poética de la ausencia, como venimos expresando pretende reducir la distancia entre arte y vida, entre el sujeto traumático y el deseo de reconfiguración social. La figura del sujeto, virtualizada entre los reflejos del cristal, en alegoría abre una reflexión crítica no solo sobre el sujeto sino sobre el entorno y la virtualidad que las nuevas tecnologías introducen cada vez más en nuestra experiencia de vida. En este sentido nos parece significativa la crítica que de la exposición hizo Manel Clot en *Lápiz*:

*[...] Años 90 Distancia cero constituye esencialmente un ensayo, como texto teórico y como propuesta expositiva, destinado a desvelar, agrupar y verificar algunos de los parámetros principales que rigen buena parte de la actual producción artística en España. [...] dos grandes rasgos [...] los aspectos directamente relativos a los mecanismos de la creación y su puesta en escena formalizada, una idea de disolución del eterno binomio arte/vida y una asunción de los sistemas expresivos propios de una sociedad artística claramente expansionista hacia todo tipo de territorios físicos ajenos, tanto humanos como, sobre todo técnicos. [...] El empleo de dispositivos massmediáticos y tecnocontextuales abunda, a su vez, en un cierto intento de enfriamiento de las vías de transmisión y en un paradójico acercamiento a lo que en realidad constituye el marco y el sistema*

<sup>76</sup> BREA, José Luis: "Año Cero. Distancia Cero". op. cit., p. 63.

### 2.4.1 Proyecto *S/T o aquel que nos dicten la epidermis y la sangre*, 1994

*medioambiental en el que se desenvuelve artista y espectador [...]*<sup>77</sup>

Manel Clot y José Lebrero en las revistas *Lápiz* y *Flash Art*, sitúan mi pieza vítrea en relación con el trabajo de otros artistas de la muestra:

*[...] Salomé Cuesta, Octavi Comerón, Stand Itinerant, Juan Carlos Robles, Ricardo Echevarría, Carles Guerra, Montse Soto, Jorge Ribalta o Chema Gil, artistas cuyos mecanismos representacionales [...] parecen situarse en ese espectro que forman, respectivamente en cada extremo, los espacios de la mente y los espacios de lo social*<sup>78</sup>.

*[...] La contribución de Valldosera, García Okariz y Robles parecen articular cómo recuperar el elemento literario y con ello, dejan entrever la cara explícita de la experiencia expuesta como una especie de antropologización humanista de las prácticas discursivas*<sup>79</sup>.

Del primer grupo asociado por M. Clot elijo a Salomé Cuesta para describir su obra a continuación. Del segundo, asociado por J. Lebrero, abordaré la obra de Eulalia Valldosera más adelante, en el contexto analítico de mi estudio, cuando se adentre en la producción multimedia. Reconocemos una tangencialidad temática entre el trabajo que Salomé Cuesta mostró y mi escultura instalativa. Su obra se aproxima a "lo real" desde la virtualidad de la luz y del reflejo en la arquitectura interior de la sala, donde representa la ausencia bajo la forma de una secuencia temporal. Las transparencias de las resinas que previamente diseminó Salomé Cuesta se suceden o yuxtaponen, como solapamiento de imágenes en el espacio -como negativo o calco-. Este trabajo fue fruto de anteriores experimentaciones. Primero en *Del sol al Mur* (Galería Àngels de la Mota, Barcelona) y en la galería Temple de Valencia donde se presentaron colectivamente estas obras que jugaban con el espacio, después se vieron en Muestra de nuevos creadores (1989) convocada por la Generalitat Valenciana y expuesta en el Ateneo Mercantil. En 1991 produce la luz en la transparencia del espacio, *Indistintamente: espacio real, espacio vacío* (Sala de exposiciones de la Universidad de Valencia), con texto de Francisco Jarauta.

<sup>77</sup> CLOT, Manel: "Vida más allá de la vida. El arte como umbral". En *Lápiz*. Revista internacional de arte. Nº 105. 1994, pp. 55-58.

<sup>78</sup> *Íbid.*

<sup>79</sup> LEBRERO STALS, José: "Distancia Cero. Centro Santa Mónica, Barcelona". *Flash Art*. Revista Internacional de Arte. Nº 178. Octubre 1994, p. 56.

### 2.4.1 Proyecto *S/T* o *aquel que nos dicten la epidermis y la sangre*, 1994

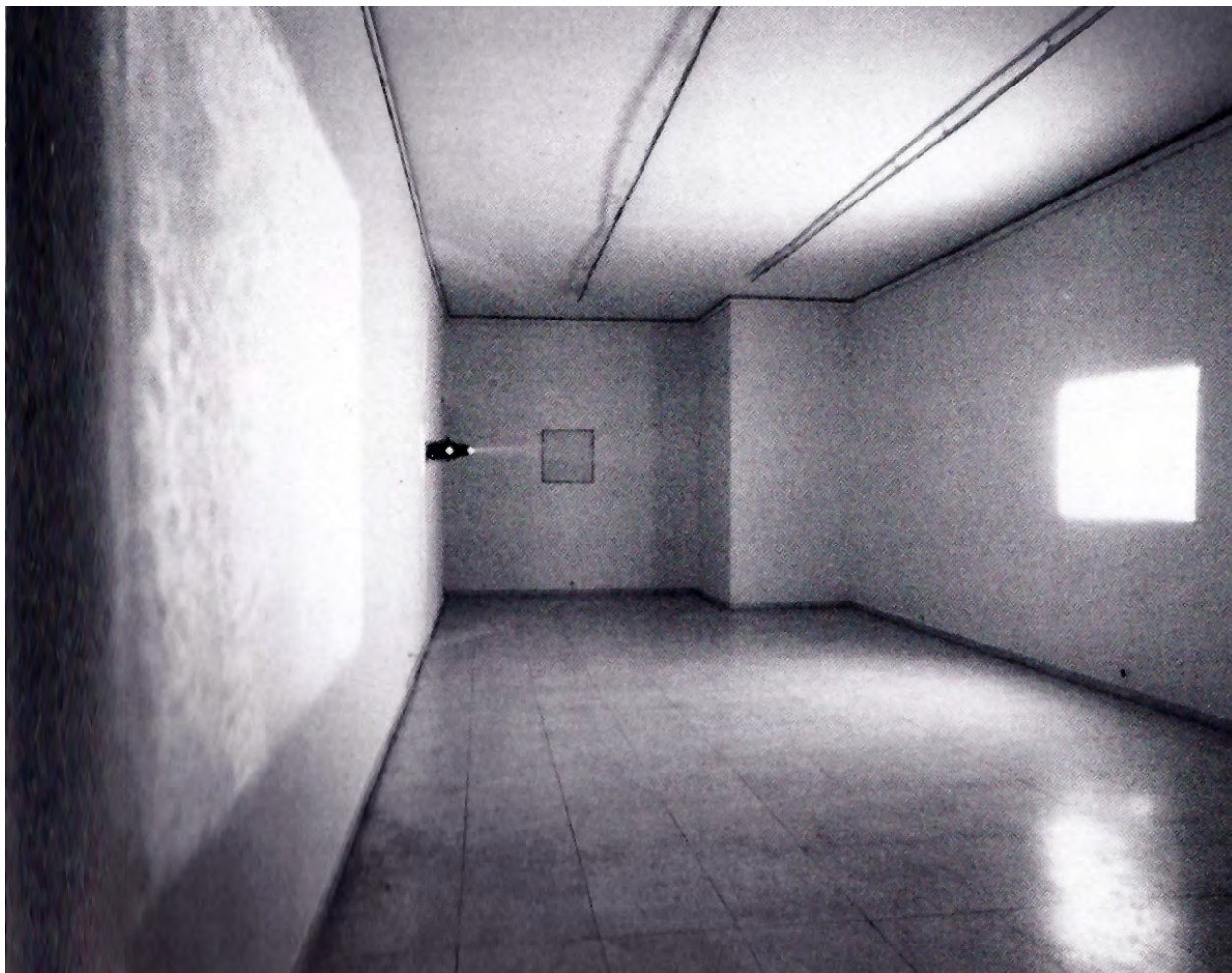


Fig. 33

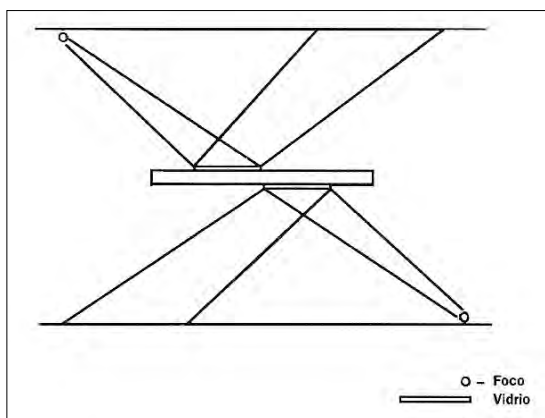


Fig. 34

Ahora, en *Anys 90*. *Distància zero* (1994), en Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, con *Sombra de vidrio* (1994) (figs. 33-34), presenta una metamorfosis incesante en el tiempo transparente de una superficie de vidrio iluminado, el cambio que arroja el tránsito de siluetas al interponerse entre la luz y el cristal deviene reflejo y sombra, oscuras claridades circulan como figuras sin

dimensión. Calca el contorno de la sombra en el muro con el afán primitivo de tomar medida al espacio que rodea al cuerpo. Impregna el espacio de una duplicidad que borra los fragmentos de lo temporal (en fuga, como rastro de una ausencia), redoblado en la simétrica semejanza e indistinción del espacio. Expresa la artista:

Fig. 33 Salomé Cuesta, *Sombra y vidrio*, instalación, dimensiones variables, 1994

Fig. 34 Esquema de la instalación de Salomé Cuesta, *Sombra y vidrio*, 1994

### 2.4.1 Proyecto *S/T o aquel que nos dicten la epidermis y la sangre*, 1994

[...] (*Formar*) figuras caudales, latentes que ordenan la experiencia temporal medida de otro modo; representación plena en la movilidad de la luz que borra el reflejo al opacitar la transparencia en extensión someramente blanca. Horas de exposición que se repiten e insisten en el segundo cristal, invariables al grafito de intensidades de las sombras proyectadas<sup>80</sup>.

La fugacidad espacio-temporal que plantea la obra de S. Cuesta indaga un territorio consanguíneo con mi línea investigativa, tanto por la potencia alegórica que hallo en el reflejo del cristal de los proyectos anteriores y de éste, como por la inmaterialidad que ambos planteamos para construir alegorías en torno a la nueva categorización tanto del objeto como del sujeto contemporáneo en aquel fin de siglo.



Fig. 35

*S/T o Aquel que dicten la epidermis y la sangre*, fue adquirida por la colección del Museu d'Art Contemporani de Barcelona, MACBA, Barcelona, y fue nuevamente expuesta, poco después de la inauguración del centro, en la exposición *Aspectos de la colección: Introversiones*<sup>81</sup>.

En 1997, es la primera vez que el MACBA presenta parte de su colección de forma temática, con el objetivo de mostrar la diversidad de lecturas que una obra puede tener y la variedad de aspectos bajo las cuales puede ser expuesta. El título

*Introversiones* –que acoge la muestra- nace de la evidencia de que algunos trabajos contienen un latido de vida, una pulsión física.

<sup>80</sup> CUESTA, Salomé: "Sombra de vidrio". En *Anys 90. Distància zero*, op. cit., p. 125.

<sup>81</sup> *Aspectos de la colección: Introversiones*. Exposición. MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona. Del 4 de abril al 29 de junio de 1997.

Comisaria: Antonia M<sup>a</sup> Perelló.

Artistas participantes: Federic Amat, Tonet Amorós, Joseph Beuys, Crhistian Boltanski, Louise Bourgeois, Antony Gormley, Félix González Torres, Anthony Gormley, Ramón Guillén Balmes, Anish Kapoor, Eva Lootz, José Maldonado, Ángeles Marco, Pedro Mora, Reinhard Mucha, Juan Muñoz, Michelangelo Pistoletto, Juan Carlos Robles, Joan Rom, Kiki Smith, Susana Solano, Jana Sterbak, Rosemerie Trockel, Jan Vercruysse y Bill Viola.

Fig. 35 Programa de Exposiciones: Primavera 1997, Museu d'Art Contemporari de Barcelona, MACBA (Donde se inscribe la exposición *Introversiones. Aspectos de la colección*)



### 2.4.1 Proyecto *S/T o aquel que nos dicten la epidermis y la sangre*, 1994



Fig. 36

En esta muestra se pudieron ver obras que usaban una gran variedad de recursos, que reflexionaban sobre ideas vitales (nacimiento, existencia, vida, muerte) o sobre la propia concepción artística (representación, ficción, realidad, etc.). Ante tales trabajos el espectador se halla reflejado y cuestionado, interpelado.

Por otro lado, bajo distintas formas, se percibe una indagación sobre los límites entre vida y arte, la comunicación o ficción de comunicación entre individuo -artista e individuo- y el visitante. Las estrategias de representación, la presencia/ausencia, eran algunos de los aspectos que *Introversiones* abordaba y que nuestro caso de estudio compartía en un alto grado. En este sentido escribe la comisaria Antonia M<sup>a</sup> Perelló:

*[...] Son obras en las que intuimos una presencia escondida cuyo descubrimiento estará precedido por instantes cargados de miedo y de deseo. Son obras que, desde estadios germinales de vida hasta la evocación de su ausencia, nos hablan de su fragilidad [...]*<sup>82</sup>

Tal descripción podemos aplicarla a mi construcción vítrea. Las preocupaciones políticas, antropológicas y, en definitiva, sociales que contiene mi indagación objetual en torno a la construcción identitaria son evocadas en este caso desde la ausencia de un cuerpo dolido (sujeto traumático).

<sup>82</sup> PERELLÒ, Antonia M<sup>a</sup>: "Introversiones". En *Programa de Exposiciones, primavera 1997*. MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona 1997.

Fig. 36 Juan Carlos Robles, *S/T o aquél que dicten la epidermis y la sangre*, escultura instalativa, vidrio, adhesivo transferible, 1994 (MACBA, Museu d'Art Contemporani de Barcelona,)

## 2.4.2 Proyecto: *Espejismo fotográfico*, 1995-1999

Juan Carlos Robles

***Espejismo fotográfico*** (fig. 37), 1995-1999

Recorte de revista y fotografía



*Espejismo fotográfico* (fig. 37) es un proyecto fotográfico que realicé para la revista *Atlántica*<sup>83</sup>. Parte de un hallazgo, una fotografía en una revista que azarosamente una amiga encontró en la sala de espera de la peluquería y me mostró. Una imagen para mí asombrosa: un individuo con un parecido extremo conmigo, mostraba una cicatriz en su abdomen, idéntica a la que desde el accidente, ya mencionado, yo también tengo.

Los *media* aparecen en este caso inquietantemente como espejo de identificación.

Fig. 37 Fotografía encontrada



Fig. 37

Fig. 37 Juan Carlos Robles, *Espejismo fotográfico*, políptico fotográfico, medidas variables, 1995-1999

### 2.4.2 Proyecto: *Espejismo fotográfico*, 1995-1999

El proyecto, que toma una resonancia warholiana, consistió en desarrollar una serie de autorretratos copiando un supuesto "doble", el del recorte de la revista encontrada, tarea que como la serie muestra, tuvo su dificultad. La experiencia del deseo de identificación que contiene este proyecto, nos lleva a un territorio complejo que la lectura de Félix Guattari alumbró:

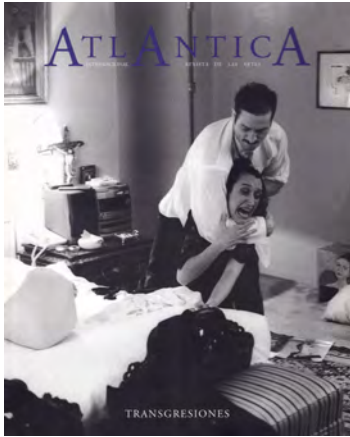


Fig. 38

*La subjetividad es producida por agenciamientos de enunciación. Los procesos de subjetivación o de semiotización no están centrados en agentes individuales (en el funcionamiento de instancias intrapsíquicas, egoicas, microsociales), ni en agentes grupales. Esos procesos son doblemente descentrados. Implican el funcionamiento de máquinas de expresión que pueden ser tanto de naturaleza extra-personal, extra-individual (sistemas maquínicos, económicos, sociales, tecnológicos, icónicos, ecológicos, etológicos, de medios de comunicación de masas, esto es sistemas que ya no son inmediatamente antropológicos), como de naturaleza infra-humana, infra-psíquica, infra-personal (sistemas de percepción, de sensibilidad, de afecto, de deseo, de representación, de imagen y de valor, modos de memorización y de producción de ideas, sistemas de inhibición y de automatismos, sistemas corporales, orgánicos, biológicos, fisiológicos, etc.)<sup>84</sup>.*

<sup>83</sup> *Atlántica*. Revista Internacional de Arte y Pensamiento. Centro Atlántico de Arte Contemporáneo. Las Palmas de Gran Canaria. Edición Nº 25, invierno de 2000. Se trata de un proyecto editorial titulado "Transgresiones" comisariado por Antonio Zaya y Octavio Zaya. Contiene texto curatorial de los mismos, pp. 2-3. Artistas y teóricos participantes: Toni Negri, "Entre la información meteorológica y la publicidad", pp. 4-9; Ivonne P. Doderer, "¿Es el feminismo la teoría y el lesbianismo la práctica?", pp. 10-23; Juan Carlos Robles, "Espejismo fotográfico", pp. 24-27; Hans Ulrich Obrist y Ute Meta Bauer, "Entrevista con Akita Masami", pp. 28-33; Hans Ulrich Obrist, "Entrevista con Shigeru Ban, pp. 34-44; Teresa Serrano, "Ritual", pp. 45-52; Victor Zamudio Taylor, "Arte, violencia y agresión", pp. 53-67; Damián Ortega, "Desocultamiento", pp. 68-73; Víctor Zamudio Taylor, "Cinco continentes y una ciudad", pp. 74-100; Gabriel Kuri, "Diario", pp. 101-107; Nina Menocal, "Proyecto", pp. 108-112; Ricardo Ríos, "Tres sillas", pp. 113-117; Rodolfo de Florencia, "Sueños macabros", pp. 118-123; Rhased Araeen, "Conceptualismo global", pp.124-131; Silvie Defraqui, "Sombras eléctricas", pp.132-137; Olu Oguibe, "Cara a cara con Renée Stout, pp.138-145; Antonio Martorell, "Mi casa es tu casa", pp. 146-149; Charles Juhasz, "Aquí se construye el museo de Puerto Rico", pp.150-159; Abdell y María Merinero, "Tinta púrpura. Líbano como un microcosmo del mundo actual", pp. 160-167; Bureau Neomadi, "La biblioteca de Babel", pp. 168-181; Alonso Gil, "Proyecto", pp. 182-187; Lázaro Santana, "¿Mitologías?", pp.188-190, Al-Harafish, "Special violence", pp. 191-199.

<sup>84</sup> GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely, op. cit., p. 45.

### 2.4.2 Proyecto: *Espejismo fotográfico*, 1995-1999

Nuestra subjetividad se proyecta en la práctica artística indefectiblemente a través de procesos permanentes de agenciamiento de enunciación, muchos de ellos proceden de los *massmedia*. Tal espectacularización y virtualización de la experiencia de vida, cuestión que abordaremos en el siguiente capítulo de este estudio, influye en nuestros procesos de identificación, cosa que, desde la comprensión del experimento estético que ahora se analiza, entendemos que nos conduce al abismo del vacío. Cuando la obra artística se mira en el espejo de los *media*, como alegorizamos en *Espejismo* (1995-1999), utilizando sus propias herramientas, la cámara fotográfica, en este caso, aflora la fragmentación de lo humano y corpóreo en la propia fisicidad del registro.

Por este motivo, nuestro método expresivo insiste tanto en la importancia que tiene violentar el lenguaje, es la forma de mostrar la complejidad de nuestros procesos de semiotización. Este trabajo parece afirmar que los *media* conforman el entorno de reconocimiento a la hora de aproximarnos al otro y de conformar nuestras identidades.

En este sentido, el caleidoscopio de la fragmentación y lo simultáneo característico del entorno penetra al *acto creativo* que incluye al espectador, en el deambular de la sala, donde se confrontan las imágenes. El problema de la significación conlleva las vivencias propias y ajenas. Por eso, el sentido aspira a ser inter-subjetivo; es decir, se construye considerando al *otro* y en interacción con el *otro*, que es lo que ocurre en el mundo de la vida cotidiana, más complejo este, desde la cultura telemática y massmediática actual. En cualquier caso, compartimos la siguiente reflexión de G. Deleuze:

*Es curioso lo de decir algo en nombre propio, porque no se habla en nombre propio cuando uno se considera como un yo, una persona o un sujeto. Al contrario, un individuo adquiere un auténtico nombre propio al término del más grave proceso de despersonalización, cuando se abre a las multiplicidades que le atraviesan enteramente, a las intensidades que le recorren*<sup>85</sup>.

<sup>85</sup> DELEUZE, Gilles: "Carta a un crítico severo", op. cit., p. 14.

## 2.5 Últimas reflexiones del primer periodo de estudio

---

A modo de revisión de la práctica que nos ha traído hasta aquí, recurro a la acertada mirada de la crítica de arte Amparo Lozano, quien estuvo cerca de mi proceso creativo desde inicios de la década de los años noventa:

*De manera más literal en unos casos o de un modo más metafórico en otros, lo cierto es que la idea de "reflejo" tiene una marcada presencia en estos trabajos: bien a través de la utilización de la luz o del uso del espejo, bien con el referente a este concepto implícito en las propiedades específicas del cristal [obras mostradas en el segundo capítulo]. Sin embargo, esta presencia no viene dada como mero recurso formal, sino como línea argumental que posibilite hacer visible "la vida", disgregada tras la tupida red de prohibiciones y limitaciones públicas y privadas que nos envuelven a todos. Así, **la puesta en escena de lo que podríamos llamar la mirada en el reflejo** pretende denunciar las opacidades citadas, debía ser interpretada, según manifestación del artista en aquel momento, "como un efecto antibiótico que posibilite una apertura hacia la comunicación"<sup>86</sup>. (la negrita es nuestra)*

Tal efecto antibiótico ha de entenderse como el germen de la actitud expresiva que me guía en torno al concepto de ausencia o carencia. De la zona delimitada por el minimalismo, el pop y el conceptual, resulta la naturaleza alegórica de los materiales/signos que habitan mis construcciones de vidrio que, al igual que las sábanas, los chicles masticados o las líneas de cocaína, dispuestas en un orden de escritura, abrieron una utilización del signo que quería indagar en los resortes que ligan la experiencia de vida a sus posibilidades de transmisión. Este uso pertenece a una semiótica que se fundamentó sobre el supuesto de subjetividad y sobre la constitución del significante como huella de la misma. Apunta A. Lozano:

*Aun atendiendo en parte al hecho de que, en los años noventa, las poéticas minimal y conceptual se difuminaron de su fundamentalismo de origen para penetrar diversas prácticas del arte, e incluso que esta derivación instituyó una suerte de lenguaje internacional postmoderno, lo cierto es que, además de la conceptualización de lo experiencial como*

---

<sup>86</sup> LOZANO, Amparo, "Reflejos e identidades rotas (hurtadas), de cómo nos ve aquello que miramos". En catálogo *Afuera*. Sala Oriente de la Fundación Caja San Fernando. Sevilla. Del 23 de marzo al 24 de abril de 2001. p. 8.

## 2.5 Últimas reflexiones del primer periodo de estudio

*componente del trabajo de Robles, la apertura posmoderna, la presión del multiculturalismo y la idea de globalidad derivaron en su trabajo en una mayor pluralidad y apertura teórica y práctica<sup>87</sup>.*

En los proyectos que hemos examinado en este segundo capítulo, donde mi estrategia ha explorado el concepto de transparencia, de modo formal y literal a través del vidrio como alegoría del vacío, ya se desvela la intención que ha acompañado la totalidad de mi indagación estética: producir un bucle, que reenvie lo exterior a lo interior a la vez que lo interior a lo exterior. Desde una estrategia inscrita en el discurso del sujeto, he utilizado el concepto arquitectónico del espacio, en toda su dimensión, como símil de la *arquitectura interior* que indaga en el "vacío", desde el reflejo en el vidrio. Dicha mecanicidad, conforme avancemos, será reconducida con la intervención en el espacio público por medio de la práctica del *ready made*, así como a través del uso de la fotografía y de la tecnología del vídeo, con el fin de desarrollar un punto de vista crítico sobre la relación con la realidad, en un momento cada vez más condicionado por el efecto de la globalización y sus implicaciones tecnológicas, manteniendo como pensamiento de denuncia la difícil constitución de nuestra identidad, sometida a constantes sustracciones.

Andrew Renton expresa sobre los lenguajes que entonces se articulaban:

*[...] Un arte que no se parece a nada y que, al mismo tiempo, se parece a todo. No se trata simplemente de una cuestión de arte que no parece arte -sin duda alguna la experiencia del ready made ha madurado-. Pero ésta ya no es la cuestión. Y al mismo tiempo, se ha cumplido la predicción de obra abierta<sup>88</sup>.*

Nuestro caso, una vez descrita la dimensión escritural que lo caracteriza

<sup>87</sup> Íbid.

<sup>88</sup> RENTON, Andrew: "Confía en mí... Estrategias informales para los años noventa". En *Letra Internacional* nº 48. Editorial Pablo Iglesias. Madrid 1994, p. 32.

En el dossier "El arte en los años 90", además de Renton, escriben Viktor Misiano: "Esplendor y miseria de la intelligentsia", pp. 35-39; Rosa Martínez: "Paisaje después de casi todas las batallas", pp. 40-43; Berta Sichel: "Identidades virtuales", pp. 44-46 y Dan Cameron: "Autoreflexivo panorama norteamericano", pp. 47-49. El dossier también contiene información de la mesa redonda "Miradas al hoy desde el mañana" cuyos ponentes son: Pep Agut, María de Corral, Joan Hernández Pijuan, José Lebrero, Begoña Montalbán, Mariano Navarro y Susana Solano.

## 2.5 Últimas reflexiones del primer periodo de estudio

-una apertura del concepto de escultura hacia una dimensión instalativo/constructiva, donde la luz y el reflejo participan e introducen la figura del cuerpo/sujeto en su experimentación espacial- ha descrito un salto en las estrategias artísticas de la tridimensionalidad a través de la representación de la ausencia. Ahora tal representación de la ausencia, en el sentido de aproximación a lo real, se desplazará al entorno urbano.





**3 REPRESENTACIÓN DEL DESEO EN UN CASO DE ESTUDIO: INTERVENCIONES EN EL ESPACIO PÚBLICO. La ciudad como territorio tecnificado de encuentro (1996-2004)**



### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

---

Cada momento por los que ha transitado este estudio representa un deslizamiento significativo en los discursos sobre el sujeto, el *otro* -en esta fase de estudio, el *otro* cultural- y la tecnología. El desarrollo de tales discursos nos servirá para describir la nueva categorización del concepto de ausencia que ahora la va a acompañar, así como el equivalente formal en esta nueva fase de mi praxis artística, inscrita en su tiempo (1995-2004). El análisis de la distancia que me separa del *otro* y el marco urbano/tecnológico que a dicha praxis envuelve, sustancia la estética de "encuentro" en el entorno urbano, la cual sigo poniendo en práctica desde la pulsión del deseo.

Para empezar, queremos elaborar dos puntos para enlazar el análisis de la producción plástica del anterior periodo de estudio con la de este que ahora iniciamos. El primero, en relación a su ubicación "formal"; el segundo, atendiendo a la función de su "reflexividad" y ambos en el seno evolutivo que describe nuestra investigación teórica desde la práctica del arte.

En este periodo de estudio, se produjo un salto en mi actividad artística desde una preocupación inicial por la "cualidad" formalista hacia un "interés" creciente que catalogamos propio del contexto neovanguardista. En este sentido observamos cómo la reasignación de los mecanismos expresivos vanguardistas -como son dada, surrealismo o constructivismo y sus derivaciones en el minimalismo, el pop o el conceptual- que se reflejan en mi despliegue instalativo/constructivo y foto-videográfico, me serán de gran utilidad para interpretar y representar los acontecimientos que en este periodo me tocó vivir, las inercias e inestabilidades con los que mi práctica artística pretendió interactuar.

En este sentido, la actividad artística de nuestro caso de estudio, mi estrategia representacional, influida por una segunda neovanguardia debe entenderse desde el reconocimiento de que la Historia del arte en ella se hace legible retroactivamente, es decir, desde el presente hacia el pasado. De este modo, la vanguardia ha de leerse a la luz de la neovanguardia. Ambos movimientos son considerados como manifestaciones de un mismo fenómeno, habiendo entre ellos diferencias de grado y no tipológicas.

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

En tal mecanicidad reconocemos que la neovanguardia acomete la apertura de la vanguardia ampliando su concepto mediante nuevas revisiones y despliegues.

En esta dirección, en cuanto a la dimensión formal, nos parece necesario destacar la siguiente comprensión del referente vanguardista: la vanguardia histórica combate los principios burgueses del arte, como también la figura romántica del genio artístico, tarea que es efectuada mediante el uso de objetos cotidianos y la abstracción de los tradicionales elementos, rasgos compartidos por el despliegue escultórico que hemos analizado y por los trabajos que analizaremos a continuación.

Atendiendo a su dimensión reflexiva, hemos visto que el uso de un formalismo post-minimalista que hunde sus raíces en una tradición histórica, me ha permitido narrar la "muerte del sujeto" -mi muerte-, al reformular la obra como "texto" alegórico a través de la transparencia del vidrio. Ahora, en esta segunda fase de desarrollo, la "acción diferida"<sup>89</sup> de la significación artística de las estrategias vanguardistas y neovanguardistas, antes citadas, va a filtrarse en mi praxis artística. Sus recursos expresivos me van a permitir abrir el discurso hacia un presente urbano, tecnológico y *massmediático*.

Queremos decir que la ubicación de mi práctica en una tradición histórica -que en absoluto significa en un estilo- me permitirá reflexionar en el espacio sobre la cotidianidad (política, sociológica, antropológica y humanista).

Subrayamos que, si hasta aquí nuestra especulación "formal" -postminimalista- ha practicado el enmudecimiento de la obra -de inscripción escritural- como posibilidad para "nombrar" la ausencia, desde el

<sup>89</sup> FOSTER, Hal, op. cit., p. 213.

Escribe el autor: *Así, por ejemplo, el discurso de la muerte del sujeto se inaugura en los años treinta, no solo con Benjamín (quien, en "La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica" así como en «El autor como productor», historiza la función del autor-artista), sino también con diversas figuras del dada, el surrealismo, el constructivismo, etc. En cierto sentido, este discurso no es recapitulado hasta los años sesenta: pero esta recapitulación es su articulación...*

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

sentimiento de deseo, ahora el giro fundamental va a venir dado por la ampliación del "discurso" que he elegido, para continuar con mi interés en representar la ausencia. La representación de dicha ausencia va a ser reformulada, al entender, desde un nuevo contexto vital, que ella es producida por el hecho tecnológico. En este sentido, las primeras expresiones vanguardistas de aquellos que convivieron con otros momentos de expansión tecno-capitalista nos van a ser de utilidad para confrontar e interpretar el presente postindustrial que vivimos.

Esta ampliación temática viene dada por el reconocimiento de que los medios de comunicación de masas han supuesto un cambio en nuestra experiencia de vida cotidiana y la consiguiente repercusión que esta aceptación va a ejercer sobre el lugar del deseo por donde transitamos y sobre los procesos de subjetivación que lo envuelven.

En este sentido, la expansión *horizontal* de mi reflexión estética va a analizar y representar la convivencia con el hecho tecnológico desde su presente más inmediato y las transformaciones urbanas, los signos de la ciudad, así como las redes comunicacionales de la misma van a convertirse en el territorio alegórico para la representación de esta nueva situación. El espacio urbano, que en nuestro caso de análisis se centra en aquellos espacios que son de tránsito (torres de control, bocas de metro, vagones, escaleras mecánicas, ascensores, etc.) va a ser metáfora de un orden maquínico que anuncia una nueva realidad marcada cada vez más por el hecho tecnológico massmediático, donde desterritorialización, velocidad y virtualización serán sus rasgos definitorios y, en consecuencia, en ellos es donde a partir de ahora vamos a detectar la ausencia.

Este reconocimiento de la expansión tecnológica *massmediática* va a imprimir en mi producción artística un fondo de reflexión antropológica procedente, tanto de la experiencia de vida cotidiana ubicada en la ciudad, como de los estudios culturales que se fueron produciendo (y revisando) en un momento de importantes transformaciones. Paul Virilio, Guy Debord, Marshall McLuhan, Marc Augé, Félix Guattari, entre otros, ayudarán a enlazar nuestras reflexiones.

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

Los rasgos formales y reflexivos de mi producción artística no dejan de contener, como hemos dicho, la memoria de un proceso histórico.

Hal Foster con respecto a esta "acción diferida" expresa:

*A fin de extender el espacio estético, los artistas ahondaron en el tiempo histórico y devolvieron los modelos pasados al presente de un modo que abrió nuevos lugares de trabajo. Los dos ejes estaban en tensión, pero era una tensión productiva; idealmente coordinados, ambos avanzaban juntos, con el pasado y el presente en "parallax"<sup>90</sup>.*

Mas el método de este retorno es no únicamente restaurar la integridad radical de los discursos del pasado, sino desafiar su *status* en el presente. El primer movimiento es recuperar su formalismo, en cuanto un cuestionamiento de la propia estructura, mas hecho con la finalidad de abrir un nuevo campo de trabajo en el presente. De los retornos que se produjeron desde los años cincuenta y que se reactivan en el periodo de estudio, ya descritos en el segundo capítulo, señalamos ahora el que llevó a cabo Lacan. Aplicado a mi creación artística, observamos que representó una liberación de sus significantes, que abrió mi estrategia representacional hacia la posibilidad de nombrar al deseo.

Nos interesan, por un lado, ciertas recuperaciones en la práctica artística, no en tanto aplicación de un estilo, sino por su eficacia al recontextualizarlas, como se dio con el "objeto encontrado" en los años cincuenta y el *ready made* en los sesenta, o por citar otro caso paradigmático en nuestro estudio, cuando Donald Judd concita una serie casi borgiana de precursores en su manifiesto *Objetos específicos* (1965).

Paradójicamente, en este momento crucial del período posbélico, el arte más innovador se distingue por una ampliación de la alusión histórica, así como por una reducción del contenido real. De hecho, tal arte suele invocar modelos diferentes y aún inconmensurables, mas no tanto para embutirlos en un pastiche histórico (como es gran parte del arte de los ochenta), como para elaborarlos a través de una práctica reflexiva; para convertir las

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

auténticas limitaciones de estos modelos en una conciencia crítica de la historia, ya sea artística o no. En este sentido, D. Judd no trata solamente de extraer una nueva práctica de aquellos modelos, sino de ir más allá, es decir, pretende superar la "objetividad" (bien en la versión nominalista de M. Duchamp, bien en la formalista de la Escuela de Nueva York) para forjar aquello que él denomina "objetos específicos".

Nuestra tesis sostiene, con el afán de superar la "objetividad" desde la praxis, que el salto escultórico hacia la ocupación del espacio (primero el museístico y galerístico y en adelante el espacio público en la ciudad, que yuxtapone el formalismo inicial a la práctica tipo *ready made*, así como la incorporación progresiva de las nuevas tecnologías de la imagen) se me hizo necesario para poder "nombrar", desde la representación artística, los cambios que el fenómeno de la globalización y sus implicaciones tecnológicas incorporaba paulatinamente. Cambios que se daban, tanto en nuestra experiencia de vida cotidiana, en un entorno cada vez más virtualizado -de ahí la necesidad de ocupar el espacio en la formalización artística-, como en la conformación de los procesos de subjetivación identitarios en la percepción del *otro*, es decir, en la naturaleza del deseo, en los nuevos modos de "encuentro" sociopolíticos y, en definitiva, en la nueva categorización de "lo real" bajo el fenómeno tecnológico.

En primer término, abriremos una reflexión sobre la ciudad desde una perspectiva histórica para describir la transformación que observamos en el momento de estudio en el que mi praxis incorpora procedimientos tecnológicos como vía para abrir una reflexión sobre la propia tecnología.

En este sentido, dibujar la distancia entre la ciudad moderna que Walter Benjamin nos describe -*Poesía y capitalismo* (reedición 1991)-, y la contemporánea, que la mirada antropológica de Marc Augé conceptualiza -*Los no lugares. Espacios del anonimato* (1992)-, alumbró la evolución formal y conceptual de esta etapa de la investigación plástica que describimos. Ambas lecturas son centrales para la comprensión de mi actividad investigadora llevada a cabo desde una praxis artística que se

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

sustenta en el deseo y el análisis de sus condicionantes epocales, al tiempo que en su reflexión rastrea, como "acción diferida", momentos anteriores -en cuanto al funcionamiento de "la mirada" en la urbe y las mecánicas que la condicionan-.

En un segundo paso, el interés por el factor tecnológico, que se introduce en mi actividad artística como tema y como praxis a la vez -al utilizar las técnicas arquitectónicas del mobiliario urbano de tránsito y los dispositivos multimediales en su expresión-, nos lleva a visitar, ineludiblemente, el proceso histórico de la relación máquina/sujeto, desde el periodo visionario de las vanguardias hasta los manejos postmodernistas de la cuestión. Junto a la fe en la "máquina" y a la idea de progreso que esta sustentaba, al mismo tiempo reconocemos, como nos advierte Nicolas Bourriaud, una actitud escéptica, con respecto a la funcionalidad científica, en los hallazgos que los artistas fueron haciendo al desviar la función y utilidad de la máquina (muchas veces por azar). Pensamos que tales recursos estéticos ahora pueden sernos útiles para ejercer la crítica del presente. La "acción diferida" de tal mecanismo de desviación funcional -como dispositivo formalizador de ausencia que, el situacionismo debordiano actualizó, ahora, me va a servir para poner en práctica mi crítica social. Tal giro hacia el referente, en cuanto fundamento, me permitirá en adelante representar los sucesos de unas comunidades concretas en el ámbito local, mas sin dejar de atender a consideraciones de dimensión global.

En un tercer paso, reconoceremos cómo la velocidad que el entorno mecanizado imprime a la vida diaria, afecta tanto a los mecanismos perceptivos como a la construcción subjetiva y las formas de "encuentro" con el *otro*.

Todo este recorrido analítico de la ciudad, la máquina (como metáfora de la ciberrealidad que estaba en expansión) y la inercia que las acompaña, constituyen el marco conceptual que va a sustentar las siguientes producciones artísticas en varias fases de desarrollo.

El procedimiento formal de las intervenciones en el espacio público va a reeditar varias de las estrategias representacionales que inauguró Marcel



### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

Duchamp, para narrar problemáticas ubicadas en el territorio urbano bajo el fenómeno de la globalización. El desplazamiento propio del *ready made*, es ahora incorporado como juego de dislocación de un supuesto orden tecno-urbano en dos proyectos: *The Confidencial Connection* (1997) y *Boca de metro Las Vegas* (2004). El primero traslada en Berlín una cabina de control de tránsito ferroviario de un andén del metro de la estación Alexander-Platz a las calles de Berlín, justo delante de la Volksbühne, Teatro del Pueblo. Tal acción pretende señalar un cambio de orden geoestratégico, político y social, tanto desde una perspectiva global como desde la observación de los cambios que se estaban produciendo en el ámbito local tras La caída del Muro de Berlín. El segundo, *Boca de metro las Vegas* sitúa una falsa boca de metro en el centro de la ciudad de Sevilla, simulacro que denuncia la fractura social derivada de un tipo de concepción urbanística fallido: el aislamiento del barrio suburbial de Las tres mil viviendas de Sevilla, poblado en su mayoría de etnia gitana, y la conversión del centro urbano en "parque temático".

Mi intención al utilizar estos recursos duchampianos, de apropiación y desplazamiento, es describir el marco de inestabilidad del presente y con ello deslizar el discurso sobre el sujeto a un nuevo marco analítico donde aflora el *otro* cultural, conceptualizando su inscripción en la urbe, modelada esta, por una lógica tecno-capitalista, donde los *media* adquieren una clara relevancia.

Otros procedimientos me serán útiles para dirigir mi discurso en torno a la carencia -ausencia-, hacia un espacio político, analizando en el territorio urbano los efectos resultantes del fenómeno de la globalización, los hurtos y paradójicos beneficios en torno a la relación que se establece entre control, velocidad y comunicación.

Por ello, consideramos que es la ciudad y sus rutas de transporte el terreno más propicio para una indagación estética que encuentra en la urbe metáforas del hecho tecnológico y, en consecuencia, evoluciona hacia la utilización de las tecnologías de la imagen como deslizamiento necesario para reflexionar sobre el sujeto y el *otro* en ella inscritos.

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

Al final de trayecto de este estudio, veremos cómo mi obra incorpora en su iconografía, a través de las tecnologías de la imagen, un entorno urbano tecnificado, escenario alegórico en el que la idea de ausencia toma otra forma: aquella que señala la distancia con el *otro*. Como un bucle que nos devuelve al inicio de la investigación, volvemos a colocarnos frente al espejo. Sin embargo, dicho espejo va a ser digital. Para continuar abordando la problemática identitaria frente al *otro* cultural, ahora en el marco de la tecnología, el método de aproximación será utilizar la propia tecnología, en este caso la del vídeo digital. A través de ella pondré en práctica distintas estrategias representacionales de aproximación al *otro*: tácticas de "encuentro" con el *otro* (donde la interculturalidad aparece a través de los rostros multiétnicos de sus imágenes) en un veloz entorno urbano, el cual metaforiza la cultura digital que por entonces avanzaba. El análisis de la realidad circundante y de sus causas, y la reflexión continuada en torno a la experiencia cotidiana -desde una perspectiva artística que practica más la mirada del paseante activo/crítico que la del turista consumidor/usuario- constituye la vía de investigación básica en este cuarto capítulo.

Retomando el inicio de este estudio, podemos constatar cómo dos ensayos fundacionales de Walter Benjamin, escritos en los años treinta: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica" y "El autor como productor", son parte activa a lo largo de toda la investigación y constituyen sin duda un trasfondo teórico-crítico frente al que se miden mis producciones artísticas. De modo transversal, podemos reconocer cómo mi trabajo, desde su espíritu rupturista, hasta el momento, ha compartido las tesis benjaminianas en cuanto a la huída de la figura del genio, autor-artista, -que se afianzan en mis siguientes proyectos co-participativos-, al tiempo que reconocemos la pérdida aurática en sus producciones artísticas, "ese lastre de su singularidad original o de la recepción única y solitaria" que Luis Francisco Pérez anteriormente apuntaba. La inscripción de raíz minimalista de las obras que hasta ahora hemos analizado están concebidas para poder ser duplicadas, repetidas infinitamente. W. Benjamín se interesó por las ramificaciones culturales de las tecnologías modernas, idea que ha influido tanto la forma como el discurso de mi evolución artística.

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

En este sentido, los siguientes trabajos podemos reconocerlos dentro de la teoría del activismo artístico que nos define Anna María Guash:

*Nueva York, lugar en el que se hicieron muy patentes las contradicciones del sistema regresivo y conservador impuesto por la administración Reagan, fue el principal escenario de debate sobre el llamado arte posmoderno activista basado en unas prácticas críticas en las que se replantearon las relaciones entre el objeto de arte y su audiencia, relaciones que se pueden resumir en la trilogía de valores que Walter Benjamin había establecido en "El autor como productor": la innovación artística, la revolución social y la revolución tecnológica<sup>91</sup>.*

Ello imprime cierto carácter a mis intervenciones en el espacio público y ayuda a dar el salto a la tecnología videoinstalativa que hallamos en el tramo final de esta investigación, tanto por la reproductibilidad propia del medio, como por considerar al ámbito tecnológico como territorio ineludible para el trabajo crítico y activo del artista, incluso cuando se ejerce su crítica.

Como paso previo a la práctica videográfica, abordamos, desde la perspectiva escéptica de nuestro estudio teórico/práctico, el salto de nuestra práctica escultórica al espacio urbano. El mecanismo estético que hemos descrito anteriormente -la representación alegórica de la ausencia desde el deseo como estrategia reduccionista fundamental de rebelión signica-, será reformulado y ampliado al introducir en sus obras una iconografía procedente de la ciudad como territorio de "encuentro", atravesada por una tecnología en expansión indefectiblemente inscrita en una estética de la recepción.

A la idea de "muerte del autor/sujeto" y al enmudecimiento del objeto artístico, que hemos analizado en el segundo capítulo, sumamos ahora en nuestro análisis, que describe el hábitat urbano, otras clausuras anunciadas: "el fin de las ideologías", "el fin de la Historia" y la transformación de los lugares en "no lugares". Nuestro fin al señalar estas "ausencias" es alcanzar una renovación de los lenguajes en torno al deseo. ¿Cómo lo hacemos?

<sup>91</sup> GUASCH, Anna María: *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Ed. Alianza Forma, Madrid 2000, p. 471.

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

A través de la articulación metafórica de los signos que regulan el tránsito urbano. Por ejemplo, cuando traslado un nuevo tipo de escultura al espacio público de tránsito para con ello interactuar con el transeúnte. Con tales desplazamientos alegorizo una forma de existencia marcada por una transformación tecnológica que, en los albores del fenómeno de la globalización, evoca, indefectiblemente, las clausuras mencionadas.

Representar tales ausencias (abismos) que repercuten en nuestros deseos de socialización, amplía mi empeño laboral, aunque para proseguir con mi crítica se imponga un salto formal hacia la utilización de las tecnologías de la imagen para hacer posible su "nombrar". Pongo en práctica, desde la imagen digital, la idea de espejo por medio de varias estrategias formales de deseo: la frontalización de la imagen del *otro* y la radicalización de la contraposición fondo figura, entre otras.

Como un efecto antibiótico que posibilita una apertura hacia la comunicación, mi obra incorpora las técnicas de la imagen digital desde la herencia de un fondo teórico (contenido ya en las primeras construcciones vítreas) insemñado por:

- la "reproductibilidad técnica" y sus implicaciones tecnológicas que Walter Benjamin conceptualizó en sus estudios
- la idea de "sobremodernidad" que Marc Augé describe como el entorno al que hemos sido arrojados
- la "estética de la desaparición" donde Paul Virilio lleva a cabo un análisis sobre la relación que se produce entre velocidad, poder y comunicación en la percepción de "lo real"

En este sentido, las implicaciones tecnológicas, contempladas desde la experiencia de vida cotidiana, son cada vez más sustanciales. El viaje acelerado en la ciudad y la velocidad (metáfora massmediática) que este conlleva, define los momentos de substracción de la conciencia y, paradójicamente, como nuestra tesis sostiene, articula cual efecto inesperado la posibilidad de representación del deseo: el instante de "encuentro".

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

La práctica del vídeo que adquiere una gran expansión en este periodo, recupera la memoria y el estudio del momento de su nacimiento, que si bien pasó de puntillas en territorio español, en los años noventa la obra de sus pioneros adquiere una importante difusión, de la cual esta investigación se hace eco al tomar algunas de sus figuras como referentes activos en la producción videográfica. La dimensión tecnológica de la práctica del vídeo aquí será el antibiótico desde el que reivindicamos un acercamiento a la figura del *otro* desde un nuevo entorno de "encuentro" desterritorializado y virtualizado -tecnológico y massmediático-.

A mediados de la década de los años noventa incorporo en mis trabajos, como ya anticipé, la intervención del espacio público, la fotografía y los usos videográficos, desde la vivencia de que la producción artística contemporánea –o por lo menos buena parte de ella- intentaba reflejar cada vez más, y con mayor énfasis, la situación que tiene lugar en los propios ámbitos de la existencia y de la experiencia de las personas; los escenarios de lo cotidiano, en este sentido, se convierten en obra. Tal aproximación a la realidad circundante se inscribe en el marco de una experiencia occidental, cosmopolita, urbana y postindustrial; experimentación inmersa en un entorno capitalista desbocado, momento en el que tomaba forma un mundo inmerso en procesos de globalización, mundialización y homologaciones internacionales de todo tipo.

La práctica audiovisual, tanto por las temáticas que incorpora, como por los nuevos sistemas representacionales que pone en uso (acceder a los proyectores de vídeo se hizo más fácil) parecían propiciar, como fenómeno epocal, que la experiencia estética formara parte de la propia vida de las personas: la circulación incesante de las imágenes fotográficas, la digitalización del entorno y el uso progresivo del entorno digital apuntaban en dicha dirección. Describimos en este estudio que tal evolución en las prácticas artísticas que incorpora las tecnologías de la imagen, se hizo necesaria en aquel periodo para responder a un momento de cambio político, económico, geoestratégico, social y tecnológico (globalización), en el que se fraguó una internacionalización de la actividad artística cargada de deseos e incertidumbres que había que representar, de otra manera.

### 3.1.1 De la ciudad moderna a la ciudad global

---

Las ciudades han ido sobreponiendo capas de hechos históricos que fueron configurando sus perfiles, su propia identidad y su propia idiosincrasia de distinción. Hoy, por lo que respecta al último siglo, esa realidad histórica se ha ido perdiendo y las ciudades poco a poco han ido extendiendo sus redes, encontrándonos en la mayoría de los casos ante grandes metrópolis y conglomerados urbanos en los que, cada vez, es más evidente la pérdida de identidad y especificidad de las mismas. Para analizar este fenómeno de desconfiguración de un proceso que se había creado durante siglos, es imprescindible tener en cuenta el desarrollo tecnológico y los medios de comunicación con los que hemos llegado a la actual urbe del "mundo desterritorializado" que vamos a describir: las ciudades nodales bajo el orden de la economía financiera de hoy.

Partimos, como referente histórico, del tiempo de Baudelaire, el poeta por excelencia de la ciudad. Él entendía la urbe como el lugar para la emancipación del individuo. El deambular solitario de mi cámara por la ciudad, expande aquella mirada del paseante, del *flâneur* de los pasajes cubiertos de cristal, que W. Benjamín nos describió: "hacer del bulevar un interior. El bulevar es la vivienda del *flâneur*"<sup>92</sup>, hasta la actual mirada del sujeto contemporáneo en un entorno donde el vértigo es aún mayor si cabe. W. Benjamín analiza la ciudad e indaga en las formas de representación que destilaba el cuerpo social de la época. Para ello pone su mirada en la producción literaria de los años cuarenta del siglo XIX. Es el tiempo de los folletones, las fisiologías se imponen como género literario que retrata la génesis de la sociedad que viene:

*Eduard Fuchs, en sus estudios sobre las formas de la caricatura, advierte que en los comienzos de las fisiologías están las llamadas leyes de septiembre, es decir las exacerbadas medidas de censura de 1836. Por medio de ella se separó de la política a un grupo de artistas capaces y adiestrados en la sátira. La reacción es por tanto el presupuesto "por el que se explica la colosal revista de la vida burguesa que... se estableció en Francia... Todo desfilaba como por encima... días alegres y días de luto, trabajo y descanso, costumbres matrimoniales y usos propios de célibes, familia, casa, hijos, escuela, sociedad, teatro, tipos, profesiones"*<sup>93</sup>.

---

<sup>92</sup> BENJAMIN, Walter: *Poesía y capitalismo. Iluminaciones II*. Ed. Taurus, Madrid 1991, p. 5.

<sup>93</sup> *Íbid.*, p. 50.

### 3.1.1 De la ciudad moderna a la ciudad global

La generación de Baudelaire se formó como consumidora de estos folletos en los que se veían retratados y se comenzó a dibujar una nueva psicología social, el inicio de los tiempos que ahora vivimos en entornos masificados donde cada rostro que se nos cruza se convierte en un interrogante gigante. Aquellas fisiologías, aquellos rostros del París de Baudelaire, regresan como material activo en mi obra para hablar del presente inmediato, desde el viaje en la ciudad que realizo con espíritu de *vouyeur*. El "encuentro" con el *otro*, viene acompañado de una velocidad huidiza y, lo peor de todo es que a esa aceleración se debe mi deseo. Nos enamoramos de la inercia, del rastro, de la huella, de la ausencia; ello es el "amor a última vista" del que nos hablaba Baudelaire al describir su experiencia en multitud en el metro parisino de final del siglo XIX:

*El soneto "A une passante" [de Les fleurs du mal de Baudelaire] no presenta a la multitud como asilo del criminal sino como el del amor que se le escapa al poeta. Cabe decir que trata de la función de la multitud no en la existencia del ciudadano, sino en la del erótico. Dicha función aparece a primera vista como negativa; pero no lo es. La aparición que le fascina [a Baudelaire], lejos, muy lejos de hurtarse al erótico en la multitud, es en la multitud donde únicamente se le entrega. El encanto del habitante urbano es un amor no tanto a primera como a última vista<sup>94</sup>.*

Después de haberse dedicado a los tipos, le llegó el turno a las fisiologías de las ciudades. W. Benjamin parafrasea a Engels:

*Una ciudad como Londres, en la que se puede caminar horas enteras sin llegar siquiera al comienzo del fin, sin topar con el mínimo signo que permitiera deducir la cercanía de terreno abierto, es cosa muy peculiar. [...] esos londinenses han tenido que sacrificar la mejor parte de su humanidad para consumir todas las maravillas de la civilización de las que su ciudad rebosa<sup>95</sup>.*

Admira, desde un sentimiento moderno, la expansión de la ciudad y las maravillas de la civilización, entre las que suponemos se hallan los adelantos tecnológicos, pero al tiempo, esto lo enuncia como una pérdida

<sup>94</sup> *Íbid.*, pp. 60-61.

<sup>95</sup> *Íbid.*, p. 136.

### 3.1.1 De la ciudad moderna a la ciudad global

de humanidad. Si comprendemos que la expansión de la ciudad ha ido paralela al desarrollo *massmediático*, podemos extrapolar los extremos de esta visión a las dos posiciones que sobre el fenómeno de los media tuvieron Marshall McLuhan y Guy Debord, que abordaremos más adelante al asociar el entorno maquínico de la ciudad a la era postindustrial.

En cualquier caso, nuestro deambular urbano nos muestra cómo van llegando nuevas tecnologías a nuestra cotidianidad que, sin darnos cuenta, incorporamos a la práctica de nuestras relaciones y pasan a conformar el hábitat donde se desarrollan nuestras actividades y donde se ponen en juego nuestros deseos. Diversos utensilios se configuran como extensiones de nuestros sentidos y las distancias con nuestros conciudadanos se ven indefectiblemente alteradas.

Este nuevo hábitat que se configura bajo el signo tecnológico, marca el ordenamiento circulatorio del lugar que habitamos: la ciudad. Ahora se hace más necesaria que nunca una pregunta fundamental, aquella que interroga sobre la propia naturaleza de ese lugar que habitamos, la que interroga al mismo tiempo sobre la calidad trastocada de la convivencia, sobre la afección de las identidades y sobre la cultura que nace de esta nueva situación. Si en los albores del siglo XX, se entendía que la tecnología iba paralela a la idea de progreso, fracasada esta idea, desde la perspectiva revisionista del postmodernismo, el viaje en el seno tecnológico nos precipita a una aceleración plagada de incertidumbres. Actualmente, los medios tecnológicos impregnan todos los factores implicados en el acto comunicativo y como resultado están transformando radicalmente el paisaje urbano.

Consideramos necesario dibujar una panorámica de la ciudad -como territorio expandido-, inscrito en el momento actual de globalización de la cultura. Al ser la ciudad el lugar donde se despliegan los imaginarios de nuestra experiencia colectiva, el lugar de nuestros "encuentros" y desencuentros, nos parece importante rastrear algunos de sus posibles y variados puntos de análisis, que son los que preñan el campo alegórico de mi producción artística.



### 3.1.1 De la ciudad moderna a la ciudad global

Nos dirigimos hacia una descripción de los efectos que el fenómeno de la globalización ha ejercido y ejerce sobre la metrópolis. En estos dos últimos siglos el hombre se ha transformado en una criatura urbana; las ciudades se han convertido en el centro de nuevas formas de vida, así como de conflicto social. A menudo, la urbe no es más que la acumulación caótica de flujos y contraflujos. Podríamos elaborar una cartografía atendiendo a sus cicatrices, como si de una biopsia médica se tratara.

Por ello, la fragmentación fluida de la metrópolis ha devenido en un punto de análisis muy importante en -entre otras disciplinas- las artes visuales. La exigencia de una ciudad acorde a las necesidades vitales que denuncia las ausencias, es tema recurrente en la pasión artística.

Para aproximarnos a la ciudad contemporánea, recurrimos a la mirada antropológica de Marc Augé, el cual conceptualiza la idea de "no lugar", desde la que describe la evolución de la ciudad moderna hacia su actual estado, dentro de un proceso histórico:

*Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar. La hipótesis aquí defendida es que la sobremodernidad es productora de no lugares, es decir, de espacios que no son en sí lugares antropológicos y que, contrariamente a la modernidad baudeleriana, no integran los lugares antiguos: éstos, catalogados, clasificados y promovidos a la categoría de "lugares de memoria", ocupan allí un lugar circunscripto y específico<sup>96</sup>.*

Dicha encriptación es la de las rutas turísticas. El espacio del "no lugar" no crea ni identidad singular ni relación sino soledad y similitud. ¿Por qué? porque los "no lugares" mediatizan la relación del individuo con el espacio al crear una contractualidad solitaria; los "no lugares" se definen por las palabras o los textos que nos proponen para que podamos establecer una relación con ellos. El espacio y el tiempo están estrictamente confinados (por porteros automáticos, pasillos, pasos de cebra, torniquetes de acceso, escaleras mecánicas, túneles y galerías monitoreados (cámaras o guardias de seguridad) y señalizaciones. Escribe M. Augé:

<sup>96</sup> AUGÉ, Marc: *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Ed. Gedisa, Barcelona 2000, p. 83.

### 3.1.1 De la ciudad moderna a la ciudad global

*Las interpelaciones que emanan de las rutas, de los centros comerciales o del servicio de guardia del sistema bancario que está en la esquina de nuestra calle apuntan en forma simultánea, indiferente, a cada uno de nosotros ("Gracias por su visita", "Buen viaje", "Gracias por su confianza"), no importa a quién: son las que fabrican al "hombre medio", definido como usuario del sistema vial, comercial o bancario<sup>97</sup>.*

En esta dirección, podríamos añadir que "el hombre medio" también queda definido como usuario cultural. Lo que caracteriza a los modos de producción capitalistas, nos dice Félix Guattari, es que no funcionan únicamente en el registro de los valores de cambio, valores que son del orden del capital, de las semióticas monetarias:

*[...] Éstos también funcionan a través de un modo de control de la subjetivación [...], [que Guattari llama cultura de equivalencia] cultura de equivalencia o sistemas de equivalencia en la esfera de la cultura. Desde este punto de vista el capital funciona de modo complementario a la cultura en tanto concepto de equivalencia: el capital se ocupa de la sujeción económica y la cultura de la sujeción subjetiva<sup>98</sup>.*

Las consecuencias del desarrollo tecnológico y su globalización no han afectado únicamente a la organización espacial de las ciudades, sino que se traducen en aspectos más abstractos como es el factor tiempo, que en los entes urbanos queda regulado, y en muchos casos se podría hablar de normativizado, traduciéndose popularmente como modernidad, y no es solamente hablar de sus características más comunes como pueden ser los horarios de trabajo, sino que la organización temporal se convierte en un todo y regenta hasta los momentos más simples de nuestra vida diaria como son los horarios de transportes, de comercios, de los lugares de ocio y hasta de los cruces de las calles. En consecuencia, las metrópolis ordenan no solo nuestra forma sino también nuestro ritmo de vida en el que se sustituye la reflexión vital por la impresión mecánica, bajo una nueva organización: tiempo convertido en rutina o en "no tiempo".

Si entrecruzamos el análisis del "no lugar" planteado por M. Augé con la reflexión sobre el tiempo que Paul Virilio desarrolla en *Estética de la*

<sup>97</sup> *Íbid.*, p. 63.

<sup>98</sup> GUATTARI, Félix y ROLNIK, Suely, op. cit., p. 28.

### 3.1.1 De la ciudad moderna a la ciudad global

*desaparición*, -entre otras publicaciones que abordaremos más adelante-, encontraremos el potencial alegórico que los transportes públicos adquieren en la experiencia plástica que guía esta investigación. En ella afloran, en definitiva, las relaciones entre tecnología, control y comunicación. El “no lugar” y el “no tiempo” roturan el territorio alegórico que proyecta desde una estética de deseo lastrada por estas “no presencias” -hurtos o ausencias-. Desde una reflexión en torno a los conceptos de “no lugar” y de “no tiempo”, constatamos que las creencias estructurales que subyacen al orden cívico en el que está inscrita nuestra cotidianidad, arrojan un mecanismo de vaciamiento. La inercia irreflexiva de sus mecánicas está llevando a la metrópolis -espejo de mi estética de búsqueda identitaria, relacional e histórica-, a una fragmentación y simultaneidad de la experiencia multitudinaria que origina nuevos e inexplorados espacios psíquicos y físicos.

Analizar -desde el arte de lo visual- los lugares y las formas urbanas de relación, la circulación acelerada de personas, permite definir los nuevos modos del sujeto, constatar las nuevas formas de soledad y aislamiento en la urbe sobrepoblada, la incomunicación del individuo en medio de las redes y las carreteras de la información, el entrecruzamiento de visiones socioestéticas diversas que producen urbes metafóricas y fragmentadas.

En estas ciudades, la heterogeneidad y la dispersión de los signos identitarios nos convierten a unos respecto a otros en transeúntes que apenas intercambian huidizas miradas. Así, desfigurados, con rostro velado, nos percibimos como verdaderos espectros, figuras del anonimato desposeídas de identidad, quizás debido a la celeridad de los desplazamientos reales o virtuales y al hecho de que actualmente, en las ciudades, las agrupaciones sociales son fluidas y cambiantes, se forman, se rompen y se vuelven a formar de modo diferente.

### 3.1.1 De la ciudad moderna a la ciudad global

Juan Carlos Robles

**Instante** (fig. 39), 2002

Proyección videográfica

Medidas variables. Duración 20 minutos en *Loop*



Fig. 39

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

Nos acercamos a la praxis. *Postdammer Platz* es el centro histórico y geográfico de Berlín, que quedó arrasado en la Segunda Guerra Mundial y desde 1961, dividido por el Muro. Dicho barrio, a principios de los años noventa renace de sus cenizas (fig. 40) como el lugar donde pugnan los símbolos de las multinacionales: el del Sony Center entre otros, firmas que financian las nuevas edificaciones. Allí coloqué mi cámara de vídeo frente a la construcción temporal *Info Box* y grabé el vídeo *Instante* (fig. 39). Acompasé el *zoom* de la cámara al ritmo marcado por el tiempo de espera regulado por el semáforo que une los dos lados de Berlín -Este/Oeste-, hasta entonces separados. Mostré simultáneamente ese fragmento de grabación, sin corte alguno, junto a su duplicado con tiempo invertido. Los personajes retroceden sobre sus propios pasos para encontrarse con ellos mismos al otro lado del "muro virtual", en el otro encuadre visual. Capturados en un bucle de espacio y tiempo infernal: la mirada fluctúa al son del tiempo regulado por la cámara de vídeo; toda una metáfora del "no tiempo" y el "no lugar" urbano y massmediático.

En estas imágenes se establece una dialéctica entre los elementos que conforman el ecosistema urbano y el ciudadano, entre una estructura de ritmos medidos y la dificultad de acceder a lo *uno*. Pretendo hacer visible la relación entre el poder y la tecnología, entre velocidad, control y comunicación, mas aquí, las metáforas no son tangibles (cruce de almas, distancia-inserción, voyeurismo-ímpetu, identidad) permanecen introvertidas y abandonadas, desdobladas en sí mismas, negando su propia representación, suspendidas en el espacio y en el tiempo. Igual que las imágenes de la serie *Info Box* (fig. 41-42) se vuelcan sobre sí mismas. El bucle que plantea el trabajo videográfico *Instante* es una huida premeditada de una narrativa lineal que conduciría al relato hacia un ineludible final. Sitúo al ciudadano en el vórtice álgido de su existencia, dotándole de una dignidad heroica. En este relato fílmico, existimos en el instante que cruza desde el pasado hacia un futuro, por otra parte, sin grandes sorpresas: suspendidos en el instante, por una falta de perspectiva histórica en el momento crucial de la cultura al que asistíamos.

A la fractura del tiempo moderno tenemos que añadir la fragmentación del

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

espacio urbano. Este trabajo parece decirnos que en las ciudades ya no existen puntos de referencia fijos -lugares antropológicos de identificación- y si existieran serían de orden económico: la Historia y sus lugares se viven con el ritmo del palpito presente, tecnológico y massmediático. El fondo irónico de este experimento señala cómo la reunificación alemana se convirtió en un espectáculo televisivo con un grado de desterritorialización implacable.

En este sentido, la defunción de la ciudad moderna viene ligada a otras clausuras: "el fin de la Historia"<sup>99</sup>, conceptualizada por Francis Fukuyama o el "fin de las ideologías"<sup>100</sup>, anunciado por Daniel Bell, ideologías sobre las que se organizaba el poder en el mundo alineado en dos grandes bloques hasta la caída del muro de Berlín.



Fig. 40

<sup>99</sup> FUKUYAMA, Francis: *El fin de la Historia y el último hombre*. Ed. Planeta, Barcelona 1992.

El ensayo de Fukuyama sostiene que el liberalismo económico y político, finalmente, se ha impuesto en el mundo, hecho que se evidencia, según el autor, en el colapso de ideologías alternativas. En consecuencia, lo que hoy estaríamos viendo es el término de la evolución ideológica en sí, y por tanto, el fin de la Historia en términos hegelianos.

<sup>100</sup> BELL, Daniel: *El fin de las ideologías*. Ed. Tecnos, Barcelona 1964.

Fig. 40 Juan Carlos Robles, *Postdammerplatz en construcción I*, políptico fotográfico, 48 x 32 cm c/u, 2001

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

En definitiva, el fin de los “grandes relatos” que tanta tinta hizo correr en el contexto del capitalismo neoliberal en aquellos años noventa.

Los “grandes relatos”, contruidos desde el ideario moderno de orden, progreso y razón, han estallado en un actual eterno presente, presidido por una massmediatización que ha producido una experiencia de lo social discontinua, heterogénea y fragmentaria, donde reina un sentimiento de extravío junto a una confusa virtualización de la experiencia. Las ciudades no solo se han convertido en “no lugares”, sino que sus dinámicas están expuestas a procesos que escapan a su dimensión geográfica local.

Al mismo tiempo, el ámbito del poder, ante el retroceso del papel del Estado, es más opaco que nunca. Las grandes ciudades de todo el mundo son el ámbito en el que una multiplicidad de procesos geoestratégicos de mundialización cobran formas concretas y localizadas que dan pie a una participación desproporcionada del poder, el cual produce múltiples fricciones.

El marco de pensamiento por donde mi praxis artística transita: el registro de la ausencia en la vivencia urbana del día a día, ahora está determinado por una combinación de signos y conceptos que provienen, tanto del ámbito local como del global, y conforman un nuevo espacio cultural llamado “glocal”<sup>101</sup>. El deslizamiento en el interior de los discursos del sujeto, el *otro* cultural y la tecnología, está marcado ahora por las implicaciones que provienen de esta interconexión entre la experiencia urbana en el contexto local y el desbordamiento que supone el fenómeno de la globalización.

<sup>101</sup> ROBERTSON, Roland: *Globalization: Social Theory and Global Culture*. Ed. Sage Publications, Londres 1992.

Lo *Glocal*: Lo global se convierte, como dicen los sociólogos en el célebre libro de 1992 de Roland Robertson (el primer libro que atiende a la globalización) no tanto en un fenómeno económico y político, sino más en un fenómeno eminentemente cultural. El espacio global asume la consideración de GLOCAL, es decir, de una estrecha interdependencia e interconexión entre lo global y lo local. Esta interdependencia muestra la naturaleza del conflicto del mundo globalizado, totalmente distinta de la tipología del conflicto que se desarrollaba en el interior de las sociedades nacionales, del Estado nacional, aquel que caracterizaba a la modernidad.

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

Esas presencias conjuntas han hecho de las ciudades un ámbito de disputa. La ciudad global concentra la diversidad en la que toma presencia el *otro* cultural; aunque sus espacios se inscriban en la cultura empresarial dominante, -la ciudad parece convertirse en un proyecto empresarial-, sin embargo, también en ella proliferan una multiplicidad de otras realidades, culturas e identidades.

Al mismo tiempo, la ciudad está en expansión, ahora las grandes empresas son mundiales en su organización y funcionamiento y el grueso de la población urbana que trabaja para ellas, tiene muchas menos probabilidades de establecer una vinculación estable con el territorio, hoy poblado de nuevos perfiles humanos de diferentes procedencias. En este sentido, el sentimiento de agorafobia, el miedo a los procesos desterritorializadores (móviles) propios de la globalización, son referentes en mi quehacer artístico -que toma la ausencia como recurso expresivo- en experiencias videográficas, en imágenes digitales y en intervenciones en el espacio público.

Tales tensiones aparecen como guerra de signos desparramados en mis imágenes de la ciudad y de sus habitantes. Advertimos en ellas cómo los *logos* de las grandes multinacionales se convierten en la arquitectura que sustituye a los referentes históricos, homogeneizando y desterritorializando el aspecto de todas las urbes y ocultando la fragmentación subyacente.

Escribe Margot Molina:

*La serie fotográfica Info-Box. 2002 pone en práctica literalmente la idea de la desaparición del suelo. El artista ha tomado fotografías del edificio Info-Box en la Plaza Postdammer de Berlín y las desdobra. Los objetos fotográficos flotan en el cielo, convirtiéndose en una especie de insectos tecnológicos y las imágenes parciales de los transeúntes parecen atrapadas por sus fauces. La duplicidad está presente, de una forma u otra, en todas las imágenes<sup>102</sup>.*

<sup>102</sup> MOLINA, Margot: "Juan Carlos Robles desarrolla en tres proyectos su idea del hombre desvinculado del territorio". En *El País* de Andalucía, Cultura, 31 de octubre de 2003.



Juan Carlos Robles

**Cabeza + Corazón + Info Box\*** (fig. 41) y **Spass im Schnee** (fig. 42), 2002

Políptico fotográfico y fotografía color, Ciba Chrome enmarcado en aluminio y metacrilato  
125 x 136 cm c/u



Fig. 41

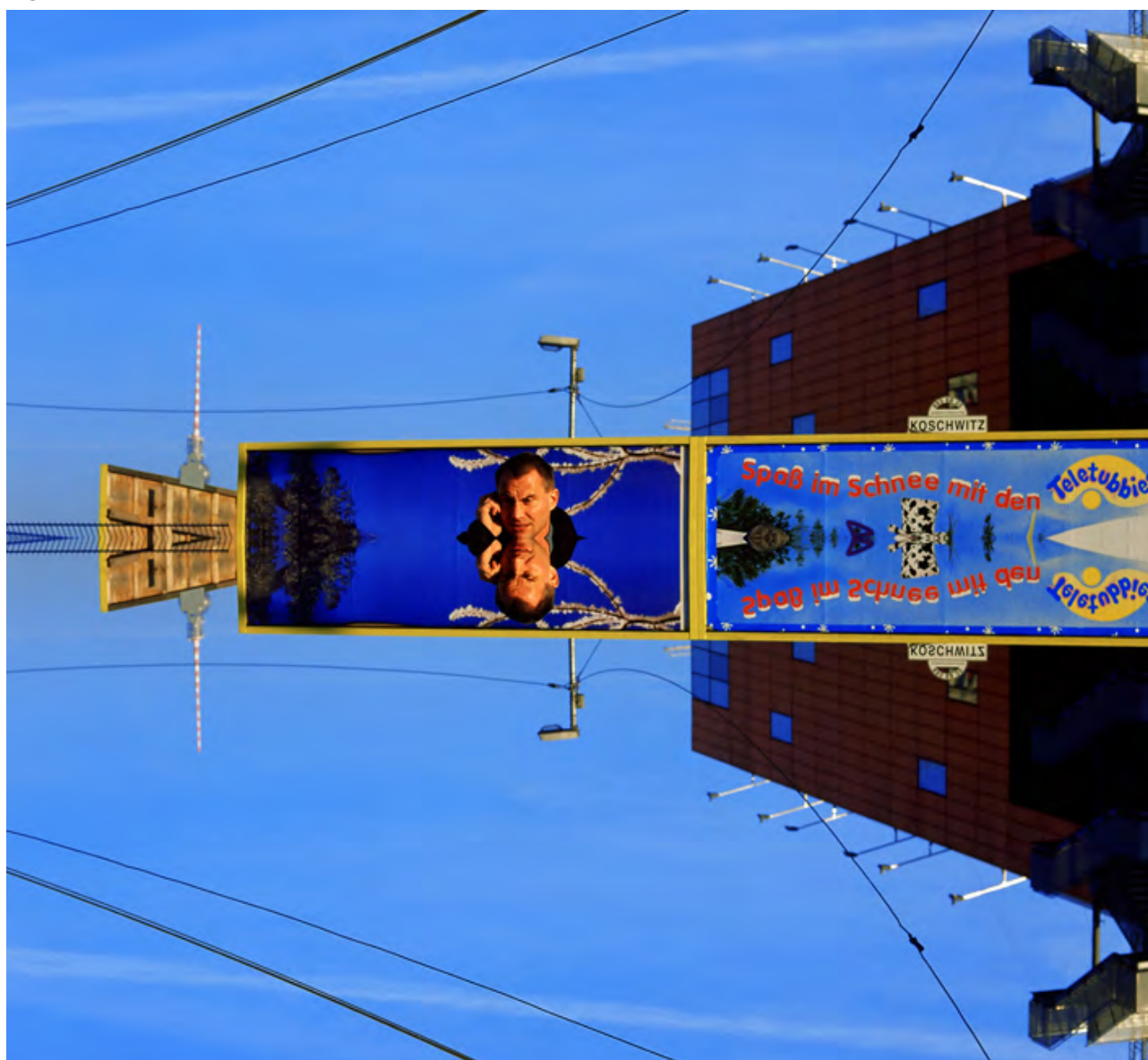


Fig. 42

\* Colección Patio Herreriano, Museo de Arte Contemporáneo de Valladolid

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

Los rostros de las imágenes de la serie "Info Box" -nombre del edificio efímero que albergaba las maquetas de los proyectos urbanísticos del nuevo Berlín global, tras La caída del Muro-, nos atraen como promesa enigmática de identificación. En estas fotografías la faz del *otro* es la nuestra. La imagen, desposeída de territorio, muestra al individuo rodeado de cables de comunicación, de torres televisivas, de semáforos y de vallas publicitarias (como la que anuncia *Spass im Schnee* (fig.42), *Diversión en la nieve*). La cultura massmediática aquí se manifiesta como imagen sintética de la desterritorialización: forma de ausencia que atiza nuestro deseo de pertenencia.



Fig. 43

Si tuviéramos que sincronizar nuestros relojes para decir: "yo estuve allí", lo haríamos el día que cayó el Muro de Berlín, 9 de noviembre de 1989. A tal evento asistimos todos por televisión, fue el pistoletazo de salida -por señalar una fecha que marcó los años noventa- hacia el vivir de la Historia, desde el espacio global y en tiempo real, como espectáculo

televisivo. La desaparición de la Historia, junto a otras disoluciones, puede descubrirse en los comportamientos masivos de retirada y de suspenso de la totalidad histórica incluyendo, entre ellas, la obsesión aparentemente inversa de pretender historiarlo todo, de archivarlo todo, de memorizar todo nuestro pasado con la intención secreta de desactivar cualquier atisbo de impulso idealista. El discurso político nos hace constantemente testigos de un presente repleto de hitos que hay que respetar y que se presentan como una dictadura del momento a la que no se le puede ofrecer resistencia. Ante tanta grandilocuencia massmediática, a lo que parece que sí asistimos es al espectáculo de su final. La Historia está enterrándose ante tal exhibicionismo telemático del presente. A cada instante, la Historia es aniquilada en las inmensas redes de comunicación, detrás de las tecnologías prospectivas y de la provisión de información. Podríamos pensar que más que llegar al fin de la Historia estamos asistiendo a su aceleración.

Fig. 43 Imagen televisiva de la "caída" del Muro de Berlín en noviembre de 1989

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

En este momento histórico nos dice José Luis Brea:

*Todo parece indicar que el modelo histórico que habitamos ha desembocado en un estadio Terminal y permanente, determinado por la liquidación definitiva de su contrafigura –liquidación cumplida “en lo real” de la historia como cataclismo de las ciudades del Este. Sin ella, sin gran otro, parece que pensar cualquier orden de contestación o de resistencia a la universalización totalizadora del capitalismo avanzado y las formas de la cultura que le son propias, cualquier territorio en que fundamentar un activismo crítico, se haya vuelto tarea de “naïfs”, de nostálgicos, o de apocalípticos mal integrados [...]*<sup>103</sup>



Fig. 44

En *Futuro para todos* (fig. 44), una madre del Berlín Este cruza la antigua frontera con sus dos hijos gemelos de la mano, hacia el Berlín Occidental. El título es extraído del cartel de propaganda política de la CDU del periodo de campaña en el que fue tomada la instantánea. La idea de “futuro” permanentemente asociada a la idea de progreso, parece que pretenda aniquilar el pasado y evitar una reflexión sobre el presente. Por otro lado, ese “todos” parece querer borrar la diferencia y uniformar la existencia bajo el signo neoliberal en lo político, en lo económico y en lo social. Desde la praxis artística, como es obligado, aspiro a una identificación progresiva entre *poiesis* y lenguaje, producción y

comunicación, por eso, me interesa poner la mirada sobre los manejos del tiempo y el espacio. Para ello, olfateo el entorno urbano, aprehendo tanto de los relatos del poder dominante proyectados desde los *media* y sus rituales, como de la piel, cicatrices y pliegues de la edificaciones y de sus

<sup>103</sup> BREA, José Luis: *Nuevas estrategias alegóricas*, op cit., p. 109.

Fig. 44 Juan Carlos Robles, *Futuro para todos*, caja de luz y duratrans, 80 x 60 x 10 cm, 1999

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

vacías medianeras, en definitiva, de la textura del entorno urbano. El proceso creativo se convierte en un ejercicio de transferencia, en un encaje tejido alrededor del desgarro que produce la fragmentación y la discontinuidad de la experiencia en la ciudad, proceso marcado a la vez por el sentimiento extendido de encapsulamiento en una estructura, que nos compartimenta de modo exento o nos adocena en el espejismo de libertad en multitud, bajo el dominio tecnológico/massmediático, detrás del interruptor, como veremos en el siguiente trabajo fotográfico.

Juan Carlos Robles

**Berlin.net\*** (fig. 45), 2000

Políptico fotográfico, Ciba Chrome sobre metacrilato

57,5 x 37,5 cm c/u



Fig. 45

En *Berlín.net* (fig. 45), una serie de fotografías de porteros automáticos seducen nuestra mirada convirtiéndonos en voyeur que inspeccionan el

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización



“catastro” de la ciudad de Berlín. Estas imágenes nos muestran el Berlín, recién reunificado, de modo metonímico a través de los nombres de sus habitantes, inscritos estos en una geometría electrónica uniformizadora y compartimentadora.

No obstante, la sociología que encierran estas imágenes no se queda ahí sino que, al mismo tiempo, advertimos a través de la escritura fragmentada rasgos de diferenciación y combinatorias de nombres y apellidos que nos hablan de vecindad, de signos yuxtapuestos como promesa de significación frente al *otro* cultural: alemanes, turcos, rusos, judíos, latinos, británicos, polacos, (Christian Andersen, Frankenstein) ...

Fig. 45

Fig. 45 Juan Carlos Robles, *Berlin.net*, políptico fotográfico, 57,5 x 37,5 cm c/u, 2000



Fig. 45 Detalle



Fig. 45 Detalle

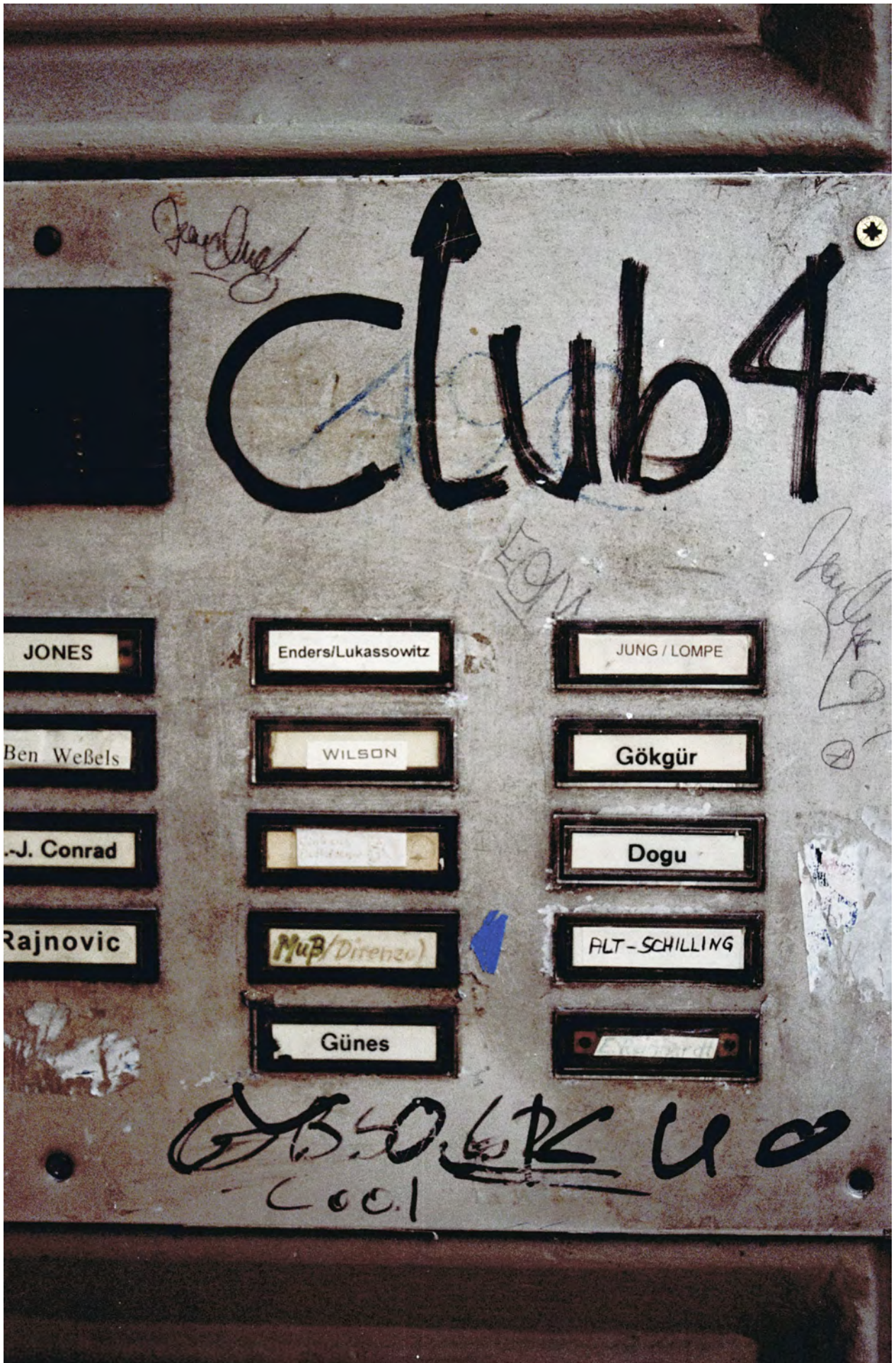


Fig. 45 Detalle



### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización



Fig. 46

Este trabajo pertenece a la colección del Museo Municipal de arte contemporáneo de Madrid que fue presentada posteriormente en la muestra con título *Distintas miradas*<sup>104</sup>.

En el plano económico, el discurso globalizador tuvo entonces un arranque arrollador con sabor a unión y libertad. Las urbes, que se presentaban como lugares nodales, acometían las nuevas oportunidades de interconexión que se les prometían entonces a los territorios y a la ciudadanía. Por ejemplo, sin ir más

lejos, Berlín vivía un sueño de identidad renovada, volvía a erigirse en encrucijada de mundos, en el lugar de "encuentro" por excelencia, en punto crucial en la panorámica geopolítica y geoestratégica de urbes del mundo futuro. Este argumento también se defendía bien en España, apoyado sobre emergencias y reconversiones exitosas entre las que podríamos citar "el efecto Guggenheim", museo inaugurado en 1997 en Bilbao, el urbanismo del área metropolitana de Barcelona ante las Olimpiadas de 1992 o la espectacular expansión y remozamiento de uno de los mayores centros históricos de Europa, el de la ciudad de Sevilla, ante la Exposición Universal de 1992. Todo ello en una misma "década prodigiosa" definitivamente *postpunk*, la de los años noventa. En suma, el afán era tomar posicionamiento entre las redes globales y, en consecuencia, acceder a la proyección exterior. La política urbana correcta se hacía bajo esta consideración y el "plan estratégico" era su herramienta operativa para posicionarse en el competitivo panorama global. Corrían los tiempos en que Internet iniciaba su expansión y el concepto de conexión en red prometía la

<sup>104</sup> *Distintas Miradas*. Exposición. Museo Municipal de arte contemporáneo de Madrid. Del 1 de febrero de 2003 al 11 de mayo de 2003.

En el catálogo escribe el comisario Eduardo Alamitos López: "Distintas miradas", p. 7.

Artistas participantes: Luis Caruncho, Martín Chirino, Crhisto, Equipo Crónica, Luis Feito, Juan Alberto García de Cubas, José Guerrero, Menchu Lamas, Carlos León, José María Mezquita, Manuel Miralles, Juan Moreno Aguado, Juan Muñoz, Esperanza d'Orsalazuelo, Benjamín Palencia, Alberto Piña, Juan Carlos Robles, Gerardo Rueda, Ángeles San José, Juan Uslé y Cristino de Vera.

Fig. 46 Portada de catálogo: *Distintas Miradas*, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2003

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

abolición de las periferias. Había llegado el tiempo de la democracia planetaria, según las tesis neoliberales.

Al mismo tiempo, la conexión en "red nodal" se convierte en el beneficio de instituciones financieras sin compromiso con la economía local de las ciudades y con la ciudad tradicional, haciéndose patente la escisión entre diferentes sectores geográficos de la ciudad, ampliándose la fractura en la misma proporción que lo hacía la distancia entre población acomodada y excluida a nivel global. En este sentido, nos expresa Jordi Borja:

*Ahora vemos que el propio concepto de "competitividad", para significar a la ciudad como punto nodal importante, lleva implícitos los mecanismos excluyentes que dominan la vida financiera y comercial internacional que en la práctica acentúan las fracturas territoriales, sociales e identitarias que caracterizan a la ciudad actual*<sup>105</sup>.

De un modo generalizado, desde los años noventa, dentro de las ciudades del espacio global, se han ido multiplicando las redes transnacionales, muchas veces opacas, que fueron extendiendo su trama, deslocalizando su producción y capital, y consecuentemente precarizando y desterritorializando la experiencia de vida de sus habitantes, que en el Estado español, si pensamos en la industria de la construcción y sus juegos financieros, venía a sumarse a los procesos inmobiliarios del "desarrollismo" franquista. En los años sesenta y setenta ya se desterritorializó y expulsó de su lugar natural, a los más desfavorecidos en el interior mismo de sus ciudades (asunto que abordaremos en el proyecto *Boca de metro Las Tres Mil Viviendas*).

El proceso de conformación de la ciudad global fue paradójico, ya que, al tiempo que dichas ciudades sitúan su nombre en el mapa internacional de nueva configuración, -Berlín postcomunista, Barcelona olímpica, Sevilla universal, etc.-, con una supuesta "identidad reforzada", asistimos a una espectacularización de la vida cotidiana, cosa que las desvirtúa bajo la presión de la industria del turismo.

<sup>105</sup> BORJA, Jordi, *Revolución urbana y derechos ciudadanos: Claves para interpretar las contradicciones de la ciudad actual*. Departamento de Geografía Humana Programa: Sociedad, Cultura y Territorio Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona. marzo 2012, p. 37.

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

Estas ciudades que mencionamos son el escenario básico y metonímico de mi indagación artística y, por ello, hemos descrito este proceso para referir -frente a la ciudad moderna de Baudelaire- el nuevo marco de inestabilidad general en el contexto de la globalización urbana del periodo que estudiamos, la década de los años noventa.

Muchas veces, la praxis artística, como hemos comentado, comienza por leer en la superficie fragmentaria, en los vacíos, cortes y discontinuidades, en las intermitencias que excitan y provocan los juegos de memoria. Ante esta nueva situación de la cultura urbana, podríamos entender el pensamiento de José Jiménez:

*[...] no ya vanguardia o tradición. Sino compromiso, formal y temático, con una nueva sensibilidad temporal, con un uso creativo (y, en consecuencia, crítico) de las imágenes. O desaparición en la técnica, fundido en esa unidad técnico-comunicativa que constituyen los lenguajes hiperestetizados de la cultura de masas. En definitiva, estamos asistiendo al necesario nacimiento de una nueva moral de la actividad artística o a su disolución<sup>106</sup>.*

La búsqueda creativa, y en consecuencia crítica, se desarrolla como un compromiso, formal y temático que no puede tener otro carácter que el político. Compartimos el punto de vista de Kevin Power cuando escribe:

*[...] Si el arte moderno puede entenderse como el paradigma de la forma de vida y las aspiraciones de la burguesía y de los triunfos de un individuo dentro de un mundo de naciones estado, entonces el llamado impulso postmoderno de mediados de los sesenta, que a nuestro juicio y al de muchos otros críticos, surge del Arte Conceptual (1955-65), ha cambiado la naturaleza de tal paradigma. Para integrar el contexto histórico, social, político y económico en el análisis del objeto artístico lo que en última instancia se reclama es la dimensión política de la subjetividad o, dicho con otras palabras, la dimensión política del arte<sup>107</sup>.*

<sup>106</sup> JIMÉNEZ, José: "La disolución del futuro". En VV AA: *Arte en la era electrónica. Perspectivas de una nueva estética*. Selección de Claudia Giannetti. Ed. l'Angelot, Barcelona 1997, p. 21.

<sup>107</sup> POWER, Kevin: "Cultura, pobreza y megápolis: el arte contemporáneo y la lucha por la supervivencia". En *Lecturas transversales de la colección Marcelino Botín*. Ed. Fundación Marcelino Botín, Santander 2009, p. 15.

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización

Por esas fechas, como nos comenta K. Power, en que tuvo nacimiento el arte conceptual, escribía Henri Lefebvre sobre el derecho a una urbe plena:

[...] *En estas difíciles condiciones, en el seno de esta sociedad que no puede oponerse por completo a la clase obrera y que sin embargo le cierra el camino, se abren paso a unos derechos que definen la civilización (en, pero a menudo contra la "cultura"). Estos derechos mal reconocidos poco a poco se hacen costumbre antes de inscribirse en los códigos formalizados. Cambiarían la realidad si entraran en la práctica social: derecho al trabajo, a la instrucción, a la educación, a la salud, al alojamiento, al ocio, a la vida. Entre estos derechos en formación figura el derecho a la ciudad (no a la ciudad antigua, [que ya no existe] sino a la vida urbana, a la centralidad renovada, a los lugares de encuentros y cambios, a los ritmos de vida y empleos del tiempo que permiten el uso pleno y entero de estos momentos y lugares, etc...*<sup>108</sup>

En cualquier caso, junto a su representación, lo que más hace comprensible a las ciudades es habitarlas, pasear por ellas. Al recorrerlas y reconocernos en sus encrucijadas las hacemos nuestras. En palabras de Musil, como cita Chus Tudelilla en el catálogo de la exposición titulada *De Korte*:

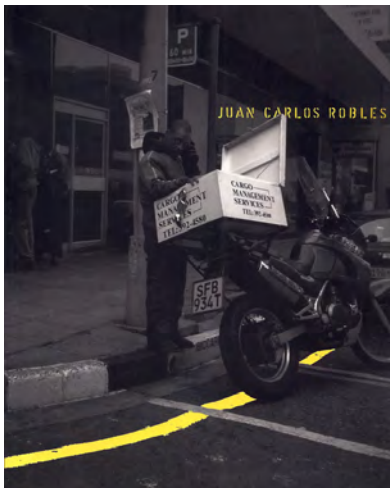


Fig. 47

[...] *A las ciudades se las conoce, como a las personas, en el andar*<sup>109</sup>.

Aunque parece que, en ese tránsito por ellas, nuestra mirada se tenga que acompañar al ritmo que marca el *imput* tecnológico, como vemos en el siguiente políptico fotográfico, *Red Signals* (fig. 48) que mostré en la misma exposición, donde las luces rojas de los semáforos de *Cape Town*, se reflejan en las gafas de los viajeros; reflejo silencioso que es una forma de denuncia.

<sup>108</sup> LEFEBVRE, Henri: "Tesis sobre la ciudad, lo urbano y el urbanismo".

Disponible en línea: <http://iusnews.50webs.com/doctrina/tesisciudad.htm> (Consulta: 17-09-2011).

<sup>109</sup> TUDELILLA, Chus: "Tiempo de paso". En *De Korte*. Catálogo exposición de Juan Carlos Robles, Galería Antonia Puyo, Zaragoza 2004, p. 4.

### 3.1 Introducción: el discurso de la tecnología. Acciones artísticas diferidas de la vanguardia frente a la globalización



Fig. 48

Fig. 48 Juan Carlos Robles, *Red Signals*, díptico de cajas de luz y duratrans, 60 x 75 x 12 cm, 1998

### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función

---

Nos expresa Frederic Jameson:

“[...] El término tecnología, puede servir como forma idónea para designar ese poder, propiamente humano, de trabajo depositado en nuestra maquinaria” <sup>110</sup>.

Sin duda estamos obligados a sopesar los efectos que el desarrollo tecnológico ha tenido para con la nueva concepción del arte, la nueva categoría objetual y, su clara responsabilidad con respecto al descentramiento del sujeto y a la modulación del entorno urbano, visto desde una perspectiva histórica.

Por otro lado, según el punto de vista marxista, la tecnología es el resultado del desarrollo del capitalismo. En ese sentido, convendría distinguir varias generaciones del poder de las máquinas, varios estados de la revolución tecnológica dentro del propio capitalismo. Ernest Mandel describe tres rupturas o saltos cuantitativos en la evolución de la maquinaria dentro del capitalismo:

*[...] Las revoluciones fundamentales en el poder tecnológico -o tecnología de la producción de máquinas de motor por máquinas- se presentan como el momento determinante en las revoluciones tecnológicas en su conjunto. La producción por máquinas de vapor desde 1848; la producción por máquinas de motores eléctricos y de combustión desde la última década del siglo XIX; la producción por máquinas de aparatos electrónicos y energía nuclear desde los años cuarenta del siglo XX. Son las tres revoluciones tecnológicas generales, engendradas por el modo de producción capitalista, desde la revolución industrial "original" del final del siglo XVIII<sup>111</sup>.*

Estos estados tecnológicos dieron lugar a tres momentos de expansión:

- el capitalismo de mercado
- el estado del imperialismo
- el capitalismo multinacional

---

<sup>110</sup> JAMESON, Frederic: *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*.

Disponible en línea:

[http://www.caesasociacion.org/area\\_pensamiento/estetica\\_postmaterialismo\\_negri/logica\\_cultural\\_capitalismo\\_tardio\\_solo\\_texto.pdf](http://www.caesasociacion.org/area_pensamiento/estetica_postmaterialismo_negri/logica_cultural_capitalismo_tardio_solo_texto.pdf) (Consulta: 10-09-2010).

<sup>111</sup> Íbid.

### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función

En esta dirección, podemos hablar de tercera o cuarta era de la máquina, e ir introduciendo el problema de la representación estética en este último periodo global de la cultura.

Al hacer una indagación -nos ilustra Peter Weibel-, Malevich en 1927 reunió unos gráficos en los que establecía paralelismos entre el desarrollo de la civilización técnica y el que se produce en las artes visuales. En uno de estos gráficos, investigando la relación entre la percepción pictórica y el entorno del artista, comparaba el cubismo con la tecnología de las fábricas, el futurismo con la tecnología de la rueda y el suprematismo con la aviación:

*[...] Le Corbusier establecía paralelismos entre los edificios y los coches, los aviones, los motores y los ventiladores de turbina, etc. Los almanaques de arquitectura, tenían el mismo aspecto que los almanaques de máquinas. Y los libros de arte de vanguardia también se parecían a los libros sobre máquinas, como por ejemplo Das Buch neuer Künstler, de Ludwig Kassak y László Moholy-Nagy (Viena, 1922), en el que los cuadros y las esculturas eran confrontados con imágenes de máquinas<sup>112</sup>.*

Estas publicaciones anticiparon e influenciaron los libros de la Bauhaus, testimonio del arte en la era industrial bajo la influencia de la razón tecnológica.

Desde esa perspectiva, observamos que los años que siguen a la aparición del arte abstracto en la primera década del siglo XX, se caracterizan por una intensa actividad artística. No se trataba de una innovación puramente "formal" sino de un cambio de la propia idea de lo que debe ser una representación plástica. Había que situarse a la altura de los nuevos objetos que poblaban la tierra, establecer un nuevo sistema de valores, otras referencias, nuevos parámetros de representación y la redefinición de sus elementos constitutivos. En este punto es importante mencionar a Walter Benjamin. Él anuncia una nueva condición de la obra de arte ligada a su reproducción mecánica, que la aparta de su antiguo valor ritual:

<sup>112</sup> WEIBEL, Peter: "La irrazonable efectividad de la convergencia metodológica del arte y la ciencia". En *Epifanía*. Marcel·Í Antúnez Roca. *Artefacto & Ciencia*. Ed. Fundación Telefónica. Madrid 2000, p. 2.

### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función

[...] *Hacer justicia a esta serie de hechos resulta indispensable para una civilización que tiene que habérselas con la obra de arte en la época de su reproducción técnica. Esos hechos preparan un atisbo decisivo en nuestro tema: por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual*<sup>113</sup>.

Por otro lado, la eclosión del arte moderno nos vendría de la mano de Kazimir Málevich con el suprematismo y de Vladimir Tatlin con el constructivismo, Marcel Ducham con el dadaísmo, así como Mondrian, Van der Leek, Van Doesburg, Van Tongerloo con el neo-plasticismo holandés y el constructivismo centroeuropeo. Desde entonces, ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son lo mismo que eran antes. Se introdujeron novedades que transformaron las técnicas artísticas y actuaron sobre la propia invención, modificando radicalmente la propia noción del arte y su articulación social.

El futurismo y el cubo-futurismo ruso ya anunciaban el nuevo estado de las cosas con el advenimiento de la máquina. La representación estética que estos llevaban a cabo, practicaba la simultaneidad de las imágenes, aproximándose a la velocidad que el nuevo aparato productivo imprimía.

No obstante, debemos entender que en ese contexto de convivencia con la máquina, aquel primer "momento futurista", como lo nombra Marjorie Perloff, se pretendía huir de la tradición opresora, había que demoler los museos y las bibliotecas; abolir la sintaxis<sup>114</sup>, la gramática y la puntuación,

<sup>113</sup> BENJAMIN, Walter: "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica", op. cit., pp. 26-27.

<sup>114</sup> Tal actitud nos recuerda los posicionamientos analíticos posteriores de Roland Barthes.

En una entrevista que le hicieron: *Todavía el cuerpo*. Ed. Educación Física y Deportes, Universidad de Antioquia, 25-02-2006, pp. 112-113; leemos lo siguiente: *Al mismo tiempo -y es ahí donde se encuentra la paradoja-, la danza actual se colectiviza (se vuelve gregaria), uno podría decir que hay una "danza multitud": es la multitud que danza. Y en esta "danza multitud" el sujeto está a la vez completamente aislado en tanto que es un sujeto porque no tiene pareja, está perdido, diluido en una suerte de nosotros masivo, un "nosotros danzamos", un nosotros danzando que rompe definitivamente con los hábitos, que de por sí poco antiguos, de "nosotros dos", es un tema muy nuevo. Estamos en camino de modificar a través de estos ritos, que son sobre todo los de la juventud, una modificación de la subjetividad humana de la que uno toma posesión también -este será otro sujeto- en **las modificaciones de la sintaxis**, o aún en el uso de la música pop. El sujeto se deshace como individuo, pero al mismo tiempo él acrecienta su soledad. He ahí la paradoja, él acrecienta su soledad y a la vez se pierde en una especie de nosotros, de colectividad. (La negrita es nuestra).*



### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función

el dictado de sus mecanismos. Así, M. Perloff refiere algunas experiencias de aquel momento:

*[...] las lecturas de poesía, como la interpretación de Jlébnikov de "El saltamontes", podían electrizar a masas de jóvenes en el café del Perro Callejero, masas que llegaban al caer la tarde y se quedaban hasta el amanecer. La emancipación de la palabra y del sonido verbal, los primeros cuadros de geometrías abstractas de Malevich, la combinación de la poesía con la "matemática mística", la diferenciación de la poesía del lenguaje cotidiano y la insistencia en la "faktura" (textura, materialidad), la "sdvig" (dislocación) y la "zatrudnennaya forma" ("forma deliberadamente impedida")<sup>115</sup>.*

En este sentido, el uso de la tecnología por parte del artista sería desviatorio. El futurismo intenta integrar el arte y la vida, las nuevas formas de vida (urbana e industrial) para desde ahí reformular al "nuevo hombre". M. Perloff ve una similitud con el presente inmediato:

*[...] El "momento futurista", tiene un Pathos especial para quienes vivimos a finales del siglo XX, ya que el "contexto de la agitación", como lo llama Poggioli, produjo un efímero pero notable acercamiento entre la estética de vanguardia, el radicalismo político y la cultura popular<sup>116</sup>.*

No queremos desviarnos de nuestro enfoque, en cuanto a la relación con el hecho tecnológico, tan solo hacer ver las esperanzas que se abrían en torno a él. Desde donde se reconoce la apertura hacia una nueva realidad.

En 1909 Tommaso Marinetti publica el Manifiesto futurista, cuyos postulados son una violenta ruptura con el pasado a través de una exaltación de la velocidad, cual símbolo de la nueva sociedad industrial.

Como "acción diferida", Paul Virilio nos acerca a aquel momento para la comprensión del presente:

<sup>115</sup> PERLOFF, Marjorie: *El momento futurista*. Ed. Pretextos, Valencia 2010, p. 41.

<sup>116</sup> *Íbid.*, p. 60.

### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función

[...] *Ahora existe la tendencia a redescubrir el misterio de la máquina técnica, se la aprehende menos como un objeto de consumo deseable o desechable que como partícipe de una extraña teoría de acompañamiento procesional, fuera de la historia, apenas geográfica, un juego de representaciones del Yo próximo al falso onírico [...] "Esa alegría delirante de la velocidad que aventaja el infinito de los sueños", (Marinetti)<sup>117</sup>.*

Este aforismo de Marinetti –contenido en la cita- debe ser considerado como el punto de partida teórico e ideológico del que arrancan las construcciones de V. Tatlin. No olvidemos que la pasión que tenían por la máquina provenía de la consideración de que la velocidad debía llegar a ser una cultura individual al servicio de la cultura colectiva.

Poco tiempo después, en Zürich, Suiza, durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918), un grupo de refugiados (Louis Aragón, Paul Eluard, Marcel Duchamp, Francis Picabia y Hans Arp, que luego pasarían en bloque a formar parte del surrealismo) encabezados por Tristán Tzará, crean el movimiento dadaísta que rechazaba los valores establecidos buscando formas de expresión nuevas (collage), basados solo en el azar, la intuición y la irracional distribución de diversos y heterogéneos elementos. André Breton en 1924 publica el "Manifiesto surrealista" donde sienta las bases del automatismo psíquico -como vía artística contra la razón- a partir de los planteamientos dadaístas:

*Automatismo psíquico puro, en virtud del cual uno se propone expresar el funcionamiento real del pensamiento. [...] El surrealismo se sostiene sobre la creencia en la realidad superior de ciertas formas de asociaciones desdeñadas hasta la fecha [...] <sup>118</sup>.*

<sup>117</sup> VIRILIO, Paul: *Estética de la desaparición*. Ed. Anagrama, Barcelona 1988, p. 109.

<sup>118</sup> BRETÓN, André: *Primer Manifiesto Surrealista*, 1924.

Disponible en: <http://www.isabelmonzon.com.ar/breton.htm> (Consulta: 18-09-2011).

### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función



Fig. 49

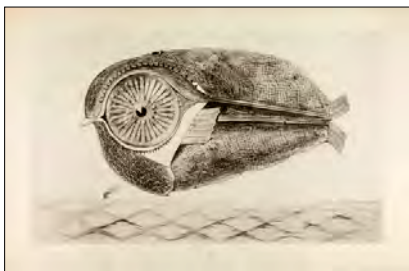


Fig. 50

El experimento dadaísta con su extensión neoyorquina, quiso hacer visible la naturaleza industrial del objeto para describir los rasgos expresivos del nuevo mundo. Francis Picabia mezclaba elementos mecánicos con fragmentos tomados de la naturaleza (fig. 49), Max Ernst en sus *frottages* “traducía” las texturas de los objetos estableciendo similitudes inesperadas (fig. 50). El dadaísmo se adelanta al tiempo actual. Al establecer una dualidad que equipara -como la dramaturgia perpetua- lo natural y lo artificial, aborda cuestión de la reificación del sujeto. Todo aquello nos anunciaba la llegada e inauguración de todo un nuevo tipo de sociedad, donde la razón tecnológica se impone y modula al sujeto.

La conciencia de las vanguardias dadaísta y constructivista de acercar la representación estética a su contemporaneidad, otorgó al objeto una vida propia, lejos de los mecanismos miméticos del arte tradicional.

Tal evolución supone un acercamiento de sujeto al objeto. Juan Eduardo Cirlot expresa:

*Recordemos la existencia de objetos psíquicos, la independencia del sujeto (conciencia, espíritu) frente a ellos y también con respecto al cuerpo, sus órganos, miembros e incluso (acceso) su totalidad. De hecho, pocas veces en nuestra existencia percibimos a los demás hombres como sujetos (voluntades, en el sentido de Schopenhauer). Esto llega a su extremo cuando se cumple la ley del desplazamiento, que resulta tan válida para los sujetos como para los objetos<sup>119</sup>.*

<sup>119</sup> CIRLOT, Juan Eduardo: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Ed. Anthopos, Barcelona 1986, p. 114.

### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función



Fig. 51

La autonomía que consiguen, tanto los *ready made* duchampianos con el desvío de función del objeto tecnológico, como las construcciones de V. Tatlin son evidentes. Marcel Duchamp eleva el objeto ordinario producido en masa a la categoría de obra de arte, o más acertadamente, reduce la obra de arte al plano de cualquier objeto ordinario<sup>120</sup>. Se trata de negar o de destruir, por una parte, la cultura tradicional con sus valores autónomos y de culto y, por otra, abrirse a una nueva cultura condicionada por lo tecnológico. Una obra como *Rueda de bicicleta* (fig. 51), de M. Duchamp, ilustra por sí misma este doble carácter de la vanguardia. Su estética contiene a un mismo tiempo un producto no-artístico y el paradigma de un nuevo principio cultural, donde el movimiento es su principal

característica, cuestión que nuestra investigación explora. El objeto de arte es representado como la negación del arte y, a su vez, la obra de arte es definida como objeto tecnológico, abierto a la interpretación. El desarrollo del pensamiento artístico comprendido entre el movimiento dadaísta y el neoplasticismo o el suprematismo -glorificación artística del objeto tecnológico- se plasmó como representación de su principio formal, abstracto y mecanicista.

Dadaístas y surrealistas, desde la praxis, afirman la importancia intrínseca de los objetos al margen de su utilidad, provocando un beneficioso choque en las mentes de la cultura tradicional. Sus dispositivos artísticos no son más que "juegos de lenguaje", enunciaciones sin consecuencia ni objetivos, más allá que la mera circulación inter-subjetiva del significante, enmudecido territorio alegórico del silenciamiento, de la no enunciación, en ese filo extraño entre los mundos domésticos y la esfera separada del arte. Por otro lado, establecen nuevas relaciones entre el sujeto y el objeto, abriendo en ocasiones la objetividad pura hacia un nuevo simbolismo; en definitiva, un duro golpe contra la autonomía del arte burgués.

<sup>120</sup> Aunque sea reiterativo nos parece importante definir el *ready made* por la "acción diferida" que de tal dispositivo expresivo mi obra va a llevar a cabo y que abordamos en esta segunda fase del estudio.

Fig. 51 Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1951 (tercera versión tras la pérdida del original de 1913)

### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función

La práctica del *ready made* será decisiva para el abandono del arte ilustrativo (la antigua mimesis) y abrirá una nueva concepción para la utilización de los materiales que, hasta entonces, habían estado sometidos a la representación. Su liberación con respecto a esta atadura extraplástica



Fig. 52

iba a liberar, a su vez, la personalidad del material y su realidad objetual. Un ejemplo paradigmático lo tenemos en *Un ruido secreto* (fig. 52) de M. Duchamp, ovillo de cuerda que esconde un objeto, que al agitar la obra, suena y hace que nos preguntemos qué hay dentro. La ausencia se desvela como espoleta de la nueva significación objetual.

Asimilada la huída de la mimesis tradicional que estas vanguardias llevaron a cabo, ahora, en estas últimas décadas, se producen actitudes en los procesos creativos de similar funcionamiento, como el que veremos más adelante a través del análisis de nuestro caso de estudio. El citacionismo que vamos a poner en práctica no guarda ninguna relación con la práctica de la antigua mimesis, muy al contrario es una afirmación de la naturaleza objetual de la obra tridimensional (terminología procedente del minimalismo que ahora utilizamos a conciencia). La nueva relación espacio-temporal encarna en el objeto o en el proceso un signo de interpretación libre y autónomo. Las intervenciones en el espacio público que vamos a analizar más adelante, practican dicha naturaleza objetual, como veremos. A modo de "relectura" hacemos intervenciones que dislocan el tiempo, al igual que M. Duchamp desplazaba los objetos. El paralelismo apocalíptico que aquellos artefactos presentan, junto a la producción actual, en la que enmarcamos la de nuestro caso de estudio, pone de manifiesto el placer morboso de las culturas que están al filo de la navaja entre la superficie palpitante donde todo se cuece y la nada. Queremos decir que el arte deja de ser la ilustración de algo para constituirse en objeto autónomo, ajeno a la lógica establecida; nueva naturaleza que, en nuestro caso, desde el concepto de ausencia, dotará al objeto de una nueva función: política -en cuanto que se abre a una preocupación social inscrita en una estética de la recepción-.

Fig. 52 Marcel Duchamp, *Un ruido secreto*, metal cuerda y objeto escondido, 1916/1964

### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función

Guy Debord ya detectó el cambio de paradigma:

[...] *En un contexto de agotamiento de las tendencias estéticas tradicionales, uno puede manifestarse simplemente con una cosa **vacía**, que es el resultado final del "ready made" dadaísta<sup>121</sup>. (La negrita es nuestra)*

Ahora bien, la relación con la máquina abre un campo de incertidumbres. Nicolas Bourriaud advierte que siempre hubieron corrientes de pensamiento y acción que tomaban con cautela y se oponían a las fuerzas utilitarias del desarrollo tecnológico de la sociedad capitalista:

[...] *El siglo XX fue de hecho el teatro de una lucha entre tres visiones del mundo: una concepción racionalista modernista proveniente del siglo XVIII, una filosofía de lo espontáneo; otra, que proponía la liberación a través de lo irracional (el Dada, el surrealismo, los situacionistas). Ambas se oponían a las fuerzas autoritarias o utilitarias que buscaban formatear las relaciones humanas y someter a los individuos<sup>122</sup>.*

En este sentido, se temía que, en lugar de la emancipación del individuo buscada, el desarrollo de las técnicas y de la razón, a través de una racionalización total del proceso de producción, nos condujera a un reemplazo ciego del trabajo humano por las máquinas. En este último estadio del capitalismo que Ernest Mandel llamaba en 1979 "capitalismo tardío"<sup>123</sup> y que Manuel Castells titula en su libro como "era de la información"<sup>124</sup>, en 1996, introduciendo otro factor, estamos asistiendo a una nueva penetración y colonización del inconsciente, es decir, el auge de los medios de comunicación y de la industria publicitaria. Un nuevo poder de la máquina, que más allá de la racionalidad aparente, su relativo funcionamiento autónomo, explaya en la red comunicacional el inconsciente universal, una nueva forma de existencia que interviene en nuestros procesos de subjetivación. Por ello, el desvío de la función tecnológica se convierte en método para interrogar a la misma.

<sup>121</sup> DEBORD, Guy: "La ausencia y sus maquilladores". En *Internacional situacionista. Vol.1 La realización del arte. Internationale situationiste # 1-6*, Ed. Literatura Gris, Madrid 2001, p. 40.

<sup>122</sup> BOURRIAUD, Nicolas, *Estética relacional*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2006, p. 10.

<sup>123</sup> MANDEL, Ernest: *El capitalismo tardío*. Ed. ERA, México 1979.

<sup>124</sup> CASTELLS, Manuel: *La Era de la Información*. (Vol. I: La Sociedad Red). Ed. Siglo XXI, México D. F. 2002.

### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función

En 1996 Hal Foster analiza dos posiciones con respecto a tal hecho:

*[...] la penetración de los medios de comunicación en las estructuras psíquicas y las relaciones sociales había alcanzado un nuevo nivel, que se veía de dos modos complementarios: fatalistíamente por Guy Debord como una intensidad de la reificación en "La sociedad del espectáculo" (1967), y extáticamente por Marshall McLuhan como una -extensión del hombre- en "Comprender los medios de comunicación" (1964)<sup>125</sup>.*

En definitiva, nuestra sociedad se ha instalado en la cultura de las imágenes -"espectaculares", tal como la perfiló G. Debord-; se ha convertido en una sociedad de disciplina electrónica o, utilizando la visión extásica de M. McLuhan, en una sociedad de extensión electrónica o de las nuevas posibilidades del ciberespacio que nos arrastra a un nuevo concepto de realidad: la realidad virtual.

La estética de lo ausente, característica de lo que Peter Weibel llama la "era de la ausencia", asume que estamos en transformación, navegando por nuevos terrenos, como el "double digital", en la disolución del cuerpo o en sus mutaciones, contemplando la dificultad para dotarnos de una existencia plena. P. Weibel nos dice:

*La transformación del arte durante la Revolución Industrial no llevó únicamente al arte basado en la máquina, sino también a la generación de imágenes basadas en la máquina, y a la visión a partir de las máquinas. La preeminencia del ojo como el órgano sensible dominante del siglo XX, anticipada por Odilon Redon (1882), es consecuencia de una revolución técnica que puso un enorme aparato al servicio de la visión. La ascensión del ojo está enraizada en el hecho de que todos sus aspectos (creación, transmisión, recepción) fueron apoyados por máquinas analógicas y digitales. El triunfo de lo visual en el siglo XX es el triunfo de la "tecno-visión"<sup>126</sup>.*

Nuestro propósito no es probar que la posición fatalista es la correcta, aquella que valora la tecnología como poder alienado que se vuelve

<sup>125</sup> FOSTER, Hal, op. cit., p. 213.

<sup>126</sup> WEIBEL, Peter, op. cit., pp. 7-8.

### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función

contra nosotros -que G. Debord entiende como productora del sujeto y que por ello lo separa de él mismo- y que, por tanto, la opción de M. McLuhan sería la incorrecta, debido a que se abre a las nuevas posibilidades de la red. No pretendo tomar partido y afirmar que un posicionamiento es moderno y el siguiente postmoderno, ya que el desarrollo de estos acontecimientos no es lineal ni sus rupturas limpias.

En este sentido, queremos señalar que, cada teoría, en cuanto al hecho tecnológico, habla de cambios en su presente, mas solo indirectamente, ya que muchas de las acciones artísticas que acontecieron se produjeron anticipadamente. En el mismo seno de la modernidad, sorprendentes precursores, desde el "momento futurista" y Dada, hasta la llegada de Fluxus, pueden considerarse inequívocos postmodernos *avant la lettre*.

Otras veces, los artistas reconstruían momentos pasados en los que se proyecta que estos cambios tecnológicos serán completos, es decir, la "acción diferida", el doble movimiento de los tiempos modernos y postmodernos por donde circula este estudio. Ambas posiciones están en diálogo en la estrategia de representación de lo ausente que mi estética pone en práctica en varias fases de desarrollo, dentro de los discursos del sujeto, el otro y la tecnología.

Lo que es innegable es que, nuestra Civilización se halla tensionada por el determinismo positivista que configura una uniformización económico-tecnológica del mundo -mercado único, tecnología electrónica y massmediática- y el deseo de transformación.

Nuestra aportación reflexiva considera que tal virtualización de lo real se articula como fábrica de espacios huecos para el deseo, en colisión con la pasión enérgica del hombre que tiende hacia su objeto, hacia su *ser-otro*. Por ello, la tecnología se afianza como tema en mi obra, su existencia cada vez más presente en el momento de estudio, invita a indagar en las inercias que establece. Desnudar sus efectos no es más que un ejercicio de libertad.



### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función

Por ello, mi posición escéptica en la creación, su hibridación conceptual como "acción diferida" de determinados gestos duchampianos, pretende desestabilizar los códigos comunicativos regulados, para hacer visible la crítica social; toda una cuestión de lenguaje. Nestor García Canclini, en este sentido, expresa:

*Los artistas que inscriben en la obra misma la interrogación sobre su lenguaje, que no sólo eliminan la ilusión naturalista de lo real y el hedonismo perceptivo sino que hacen de la destrucción o parodización de las convenciones representativas su modo de referirse a lo real, se aseguran por una parte el dominio de su campo pero excluyen al espectador que no se disponga a hacer de su participación en el campo una experiencia igualmente innovadora. El arte moderno propone "una lectura paradójica", pues "supone el dominio del código de una comunicación que tiende a cuestionar el código de la comunicación"<sup>127</sup>.*

Nos explicamos, el arte que nos interesa es aquel que utiliza la ciencia para ir más allá de la razón y con ello desestabilizar la lógica del uso que el capitalismo le asigna. Hay "juegos de lenguaje" artísticos, postmodernos, que utilizan la tecnología y el análisis de la velocidad que ésta imprime, como instrumento expresivo de defensa y, por ello, toman un aspecto camaleónico desde el entorno científico/ tecnológico. Tal actitud nos remite al pensamiento de M. Zambrano:

*Todo ser viviente flota en un medio del cual se defiende y aumenta a la vez*<sup>128</sup>.

En este sentido, parece tener sentido utilizar la tecnología en la formalización artística para pensar sobre sus efectos en nuestra realidad del día a día. Por ello, en nuestro discurso estético se impone la duda sobre esa verdad ontológica en la que la tecnología sería nuestra realización metafísica completa, al tiempo que, como terapia homeopática, hacemos uso de ella.

Pensamos que, como probabilidad, el arte postmoderno enarbola el escepticismo y, desde el seno tecnológico, ensancha grietas de paso, indaga en la percepción de la "falta" (de las sustracciones que la tecnología

<sup>127</sup> GARCÍA CANCLINI, Néstor: "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu".

Disponible en línea: <http://catedras.fsoc.uba.ar/rubinich/biblioteca/web/acanclin1.htm>  
(Consulta: 19-06-2011).

<sup>128</sup> ZAMBRANO, María, op cit., p. 90.

### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función



Fig. 53

impone) desde un deseo político y estético de reformulación perenne. Veamos una de mis obras: *Cebra* (fig. 53), en ella los cuerpos son engullidos por un pentagrama urbano, un paso de cebra, en donde solo sus sombras quedan a salvo. La sombra, figura de larga tradición alegórica, recoge la idea que hemos expresado. En las sombras encontramos al "double digital", espectral: los viandantes son reducidos a su calidad fílmica. Dentro del arte podemos encontrar como referente fundamental de ellas, en cuanto a la virtualización progresiva del entorno, la aparición del cine de Auguste y Louis Lumière y Georges Méliès con la seriación implacable de sus fotogramas.

Tremenda similitud es la que guardan estas imágenes con las aparecidas

Fig. 53 Juan Carlos Robles, *Cebra*, Políptico fotográfico de cuatro unidades, detalle, Ciba Chrome sobre metacrilato, 62 x 120 cm, 2000.

Colección Pilar Citoler.

### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función

en prensa unos días más tarde: las bandas verticales de la corteza del *World Trade Center* (fig. 54), en el momento del atentado, son el fondo



de los cuerpos humanos que se precipitan al vacío. De nuevo la tensión entre fondo y figura, esta vez, entre la geometría financiera intangible y las siluetas de la muerte. La pugna de la lógica repetitiva de la razón tecno-capitalista como fondo de la figura del cuerpo en caída libre componen una metáfora de nuestra fragilidad, que se presenta aquí con un penetrante olor a petróleo, con Guy Debord añadiríamos: como espectáculo mediático.

En este sentido, observamos una característica en las prácticas artísticas con sustrato científico aparentemente contradictorio. Por un lado, parecería que las artes solo atienden a corroborar las leyes de la percepción desveladas por la "máquina civilizatoria", sin embargo, por otro lado y a la vez, como sería claro ejemplo el arte cinético, su experimentación/producción/percepción, nos arrastra hacia una confabulación (vacío/sorpresa/accidente) en la que las leyes de la ciencia se abren a la duda y ponen en crisis el mundo de lo visible, el orden de las apariencias.

Este juego de extremos de aproximación a una realidad, marcada por el hecho tecnológico, proyecta varias perspectivas sobre la cuestión de la recepción y su representación y ahora vamos a avanzar sobre ellas.

Fig. 54

Fig. 54 Imágenes periodísticas del atentado de las Torres Gemelas de Nueva York de 2001

### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función

Peter Weibel expresa que la relación entre arte y ciencia es una constante en la historia:

[...] *La geometría y las matemáticas han servido, desde el Renacimiento, como elementos centrales y modelos de rol para la evolución de las artes visuales y la arquitectura, desde la proporción áurea hasta la geometría fractal contemporánea*<sup>129</sup>.

Si miramos atrás, la psicología experimental de la percepción desarrollada en el siglo XIX y la teoría de la Gestalt de principios del siglo XX ejercieron una enorme influencia en el arte, desde el impresionismo al *op art*, desde la fotografía hasta los fundamentos del cine, como ya citamos. Quizás es la expansión del hecho tecnológico la que ha llevado a los artistas -al margen de tender a utilizar los últimos hallazgos científicos- a adoptar la tecnología como temática en sus creaciones. Por ejemplo, hoy en día, el vídeo experimental se ha convertido en una herramienta útil para el registro de la experiencia móvil de la vida cotidiana. Es un medio adecuado para la traducción interpretativa -de las inestabilidades del mundo local y global que nos rodea- atravesados como estamos por la velocidad que influye sobre nuestros mecanismos perceptivos y por los relatos mediáticos que acompañan a nuestra experiencia de vida cotidiana, donde se tambalea el concepto de "lo real" en un contexto cada vez más tecnológico.

Cómo representar esa experiencia móvil parece ser la pregunta primordial. Samuel Beckett expresa en los años sesenta tal preocupación al hablar de la fugacidad temporal. Él entendía como falsedad redentora la pretensión objetiva y por ello comprende la apertura moderna hacia nuevas formas para la expresión del movimiento:

[...] *El "realista", sudando delante de su cascada y echando pestes contra las nubes, no ha cesado de encandilarnos. Pero que no nos venga ya a jorobarnos con sus historias de objetividad y de cosas vistas. De todas las cosas que nadie ha visto jamás, sus cascadas son seguramente las más enormes. Y si existe un medio donde se haría mejor en no hablar de objetividad, es el que él surca, bajo su sombrero quitasol*<sup>130</sup>.

<sup>129</sup> WEIBEL, Peter, op. cit., p. 1.

<sup>130</sup> BECKETT, Samuel: *Manchas en el silencio*. Ed. Tusquets, Barcelona 1990, p. 40.

### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función

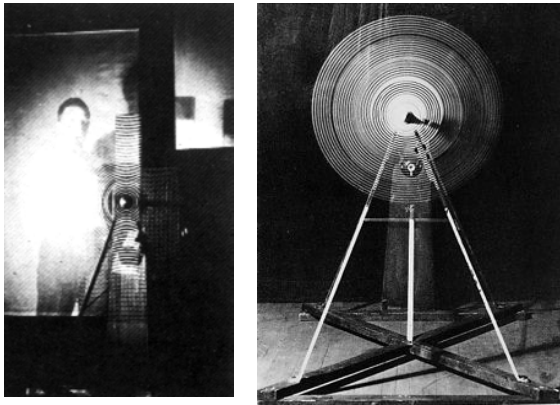


Fig. 55

M. Duchamp, postmoderno *avant la lettre*, fue quién consiguió que con el movimiento de un objeto, este pueda tener aspecto de algo diferente. Así, con su *Rotative Plaque Verre* (fig. 55) demostró que si giramos un disco pintado con círculos concéntricos este adquiere aspecto de objeto sólido. Aquí, al contrario que la perspectiva tradicional, se elimina la "profundidad real".

La quiebra del concepto de realidad, su relativización, abierta en este periodo histórico, es inherente a la magia del cine que nacía poco antes. Así se manifestaba Breton a cerca del fenómeno cinematográfico:

[...] *El cine alcanza ese punto del espíritu donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo dejan de percibirse contradictoriamente*<sup>131</sup>.

En esta dirección, entendemos que desde entonces la apropiación de uso poético del aparato tecnológico se impuso claramente. El mecanismo científico (cinético) de la imagen en movimiento es absorbido como materia plástica desde la que se puede especular en torno al concepto de "realidad".



Fig. 56

En este sentido, por ejemplo, Laszlo Moholy-Nagy utiliza la luz. Crea *Juego de luces negro blanco gris* (fig. 56), máquina que utiliza la luz para producir efectos cambiantes, estimulando la participación de un espectador que comienza a perder su pasividad en el proceso perceptivo.

El arte cinético como tal comienza con Alexander Calder quien construye móviles a partir del movimiento del aire. Nos hipnotiza al establecer una guerra de equilibrios entre la gravedad de los cuerpos y el azar de los

<sup>131</sup> BRETON, André: *Los manifiestos del surrealismo*. Eds. Nueva Visión, Buenos Aires 1965, p. 31.

Fig. 55 Marcel Duchamp, *La Rotative plaque Verre*, 1920. Según las fotografías que Duchamp incluyó en la *Boîte en valise*

Fig. 56 Laszlo Moholy-Nagy, *Licht-spiel Schwarz Weiss Grau* (Juego de luces negro blanco gris) 1930

### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función

fluidos invisibles del viento. El *op art* es una modalidad de arte cinético en la que el movimiento no es real sino producto de ilusiones ópticas. Este movimiento quedó definido a partir de una exposición celebrada en 1965 en el Museo de Arte Moderno de Nueva York, titulada *The Responsive Eye*. En cualquier caso, la frontera entre ambos estilos es muy confusa ya que hay obras y artistas que fácilmente se pueden reconocer en ambos estilos. El margen de duda que estas corrientes artísticas plantean al poner en crisis la relación entre el ojo y el objeto, abre el signo hacia una fuga, como hemos dicho, que va más allá de la verdad científica. En este sentido, desde la experiencia artística actual podríamos afirmar que cuanto más conocemos la naturaleza del mundo, más imprevisibles se manifiestan sus despliegues, y por ahí encontramos un punto de fuga liberador. Los procesos tecnológicos, se podría concluir, más que otorgar pre-visibilidad, multiplican la incertidumbre.

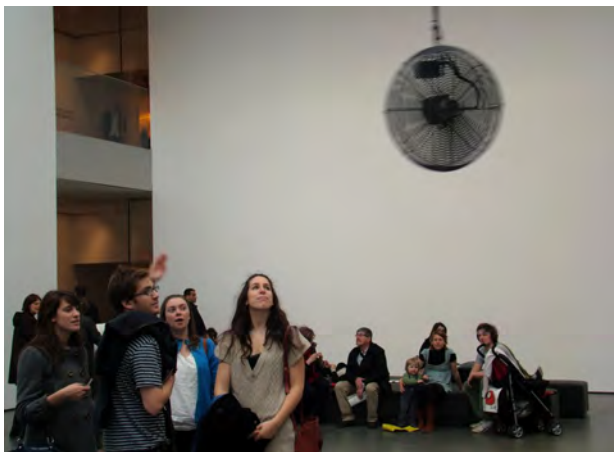
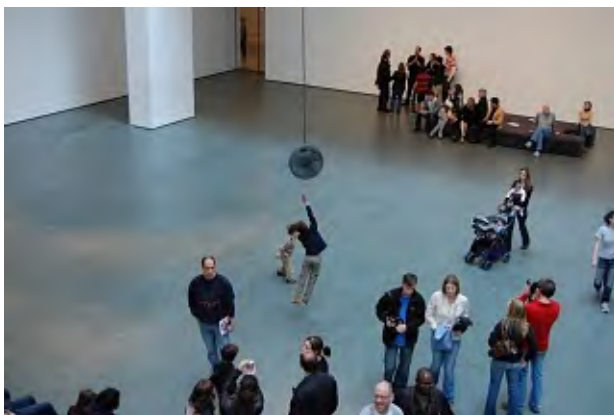


Fig. 57

Se nos viene a la memoria una experimentación cinética, un trabajo de Olafur Eliason en el que también encontramos una resemantización de aquel momento moderno. No podemos dejar de mencionar la obra que presentó en el MOMA y que poco después viví como vigilante de sala en la 1ª Bienal de Berlín de 1998. Consiste en un ventilador (fig. 57) que, desviada su función, es suspendido cual péndulo del centro de la cúpula del Edificio de Correos. Su vuelo irregular e impredecible, cada cierto tiempo, azarosamente, -cosa que presencié en dos ocasiones en todo un mes- dibujaba un círculo matemáticamente perfecto, a distancia "infraleve" del perímetro circular y planetario de la estancia.

### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función



Fig. 58

Una figura de ese enigma de la *tecné*, que desde el arte se reedita constantemente, como pregunta fundamental, la tendríamos en el símbolo totémico, cubo rectangular de precisas aristas que en *2001: Una odisea espacial*, Arthur C. Clarke desentierra en la luna alzándolo como “interrogante supremo”.

[...] *Fantásticos y volanderos diseños geométricos flamearon y se apagaron al enredarse y desenredarse las resplandecientes mallas; y los monos humanoides siguieron con la mirada fija, hipnotizados, **cautivos del radiante cristal**. Jamás hubiesen imaginado que estaban siendo sondeadas sus mentes, estudiadas sus reacciones y evaluados sus potenciales<sup>132</sup>. (La negrita es nuestra)*

De todas formas, lo que es innegable es que la influencia de la tecnología y de las filosofías de la tecnología -los medios de comunicación de masas- comportan un cambio en nuestra noción de lo que es la cultura. Es muy gráfica la imagen que Don DeLillo nos da para nombrar la atmósfera que se crea en torno a esta nueva situación con respecto a la realidad

<sup>132</sup> CLARKE, Arthur C.: *2001 una odisea espacial*. Ed. Plaza y Janes, Barcelona 1997, p. 17.

Fig. 58 Fotograma de película: *Odisea en el espacio. 2001*, dirigida por Stanley Kubrick, estrenada en 1968

### 3.1.2 Máquina y representación. El desvío de la función

tecnológica y a sus inercias que hallamos en el título de su novela: *White Noise*<sup>133</sup>, (*Ruido de fondo* en su edición en castellano), novela que señala los temores de la sociedad actual sobre el progreso brutal las tecnologías. Dicho temor nos recuerda a Paul Virilio, que no cesa de denunciar los peligros de la técnica y los estragos del progreso tecnológico. A la pregunta ¿no tiene miedo de caer en un juego un poco viejo un intelectual crítico como usted?

[...] *sin libertad para criticar la técnica tampoco hay "progreso técnico", sino un condicionamiento solamente... Y cuando ese condicionamiento es cibernético, como se da el caso hoy en día con las nuevas tecnologías, la amenaza es considerable. Ya no estamos a finales del siglo XIX sino del XX, y el debate sobre las nuevas tecnologías no parece tener en cuenta todo lo que hemos vivido a lo largo del siglo XX con el progreso. En el siglo XIX podía existir cierta ingenuidad ante el progreso técnico e, incluso ante el social. Se podía disculpar un pensamiento que no abarcara la dimensión totalitaria de las nuevas tecnologías como el ferrocarril, la radio, su utilización negativa y la contaminación, tanto psicológica como geológica y atmosférica de las mismas. Creo que hoy en día, en el umbral del siglo XXI, tenemos que aprovechar la lección que se desprende de todo lo negativo de un progreso idealizado por un pensamiento, según mi opinión, sin marcha atrás frente a la cara oculta del positivismo*<sup>134</sup>.

En este sentido, el "desvío de la función" de la máquina -que en este capítulo hemos argumentado a través de referentes artísticos vanguardistas- y que nuestro caso de estudio lleva a la práctica, es una forma de expresión de dicho escepticismo hacia el positivismo y hacia su traducción mecanicista.

<sup>133</sup> DELILLO, Don: *Ruido de Fondo*. Título original: *White Noise*. Ed. Circe, Barcelona 1994.

Nota editorial: *Brillante novela sobre el miedo a la muerte, sobre los temores de la sociedad moderna -incluyendo la televisión como instrumento básico de desinformación-, y sobre el progreso brutal de las tecnologías. Un progreso que, a medida que aumenta desarrolla unos miedos cada vez más primitivos respecto a sus consecuencias cada vez más catastróficas. El escritor T. Coraghesan Boyle dijo de esta novela: "El título Ruido de Fondo se refiere a un sonido electrónico que no puede oírse: es ese sonido imperceptible situado en los intersticios de los diálogos televisivos, un sonido que lentamente lo pervierte todo con la maligna fuerza de un vudú contemporáneo.*

<sup>134</sup> VIRILIO, Paul: *El ciber mundo. La política de lo peor*. Ed. Cátedra, Madrid 1999, pp. 13-14.



### 3.1.3 La enunciación del movimiento: velocidad, vacío y percepción

---

Es evidente que la revolución industrial, como hemos visto, conllevó la revolución de los transportes. Quizás esta segunda fue más importante que la primera, en cuanto que modificó el medio de la sociedad de modo ostensible. La revolución de los ferrocarriles y de las máquinas de vapor, que dio lugar a los grandes navíos –que Ernest Mandel nos refería–, produjeron una revolución del espacio-tiempo, conceptos que fueron totalmente alterados desde el inicio de transformación mecanizada del entorno. Así, nos dice Paul Virilio:

*A partir del momento en que la sociedad se encamina hacia la puesta en práctica de una velocidad industrial, se pasa muy gradualmente de la geopolítica a la cronopolítica. [...] La sociedad de la posguerra reconoce el poderío aéreo con la capacidad de los aviones supersónicos que franquea la velocidad del sonido en los años cincuenta. **Hoy en día la sociedad mundial está en gestación y no puede ser comprendida sin la velocidad de la luz**, sin las cotizaciones automáticas de la bolsa de Wall Street, de Tokio o de Londres<sup>135</sup>. (La negrita es nuestra)*

El artista postmoderno formula preguntas puramente abstractas como son las relativas al movimiento y al tiempo en relación a uno mismo, seguramente, por la pérdida de conciencia que supone adquirir estas nociones abstractas e intangibles en el acto perceptivo de la realidad en la actual vida cotidiana, donde se produce el “encuentro” con el *otro* en un contexto en perpetuo movimiento y, para ello, revisa los trabajos producidos en épocas anteriores. En este sentido P. Virilio expresa:

*La gran ruptura del siglo XIX, paralelamente a la revolución de los transportes, es la llegada de una estética de la desaparición que sucede a la estética de la aparición. (...) al pasar por la invención de la fotografía instantánea que hará posible el fotograma cinematográfico, la estética será puesta en movimiento. Las cosas existirán más cuanto más desaparezcan. La película es una estética de la desaparición puesta en escena por las secuencias<sup>136</sup>.*

<sup>135</sup> Íbid., p. 20.

<sup>136</sup> Íbid., p. 25.

### 3.1.3 La enunciación del movimiento: velocidad, vacío y percepción

En esta dimensión reflexiva, la obra de Paul Virilio, se convierte en herramienta útil para comprender las inquietudes vitales del espíritu del momento -la década de los años noventa- en que parecía que todo se precipitaba. Quizá por ello, tomé la metáfora del transporte público como la adecuada para representar aquel momento. El análisis de los condicionamientos tecnológicos se hizo necesario en mi investigación artística, parecía que para capturar el presente había que adoptar su movimiento. Mas en ese viaje, uno toma conciencia de las sustracciones que le acompañan. Indagar en cómo la aceleración del espacio y el tiempo entra en fricción con mi deseo y observar cómo se conformaba un espacio volátil de las relaciones, tomó forma en mi investigación y la lectura de P. Virilio arrojó luz sobre el análisis de tal experimentación.

El autor considera el fenómeno de la picnolepsia como rasgo definitorio de nuestra época. Tal término define a los momentos en que la mente se ausenta por un corto periodo de tiempo. Este fenómeno, nos dice, ocurre comúnmente en la infancia y se presenta como pequeñas crisis de ausencia, de falta de conciencia. P. Virilio establece la equivalencia entre picnolepsia y ausencia, para ello utiliza elementos e ideas contemporáneas como son el estudio del movimiento y la luz dentro de un espacio-tiempo, en relación con nuestra percepción del mundo.

*[...] La ausencia dura unos segundos, comienza y termina de improviso. Los sentidos permanecen despiertos, pero no reciben las impresiones del exterior. Puesto que el retorno es tan inmediato como la partida [...] el tiempo consciente se suelda automáticamente formando una continuidad sin cortes aparentes. Las ausencias denominadas picnolepsia [...], suelen ser muy numerosas, cientos al día, y en general pasan desapercibidas para quien nos rodea<sup>137</sup>.*

Nos expresa que nuestra época es la picnoléptica, donde la velocidad absoluta nos somete constantemente a una sustracción de la conciencia:

*[...] Las técnicas racionales no han dejado de apartarnos de aquello que tomamos por el advenimiento de un mundo objetivo: el viaje repetido,*

<sup>137</sup> VIRILIO, Paul: *Estética de la desaparición*, op. cit., p. 7.

### 3.1.3 La enunciación del movimiento: velocidad, vacío y percepción

*el transporte acelerado de personas, signos o cosas, reproducen agravados los efectos de la picnolepsia, porque provocan la sustracción del sujeto, repetida a perpetuidad, de su contexto espacial y temporal<sup>138</sup>.*

A la pregunta ¿quién es picnoléptico? podría quizá responderse hoy ¿quién no lo es o no lo ha sido? ¿hay alguien que no sea capaz de reconocer el acontecimiento? ahora la tecnología al hacer del rito de paso un fenómeno continuado, instaura un orden irracional de los sentidos como estado permanente. Nuestra vida consciente se transforma en un estado pendular, cuyos polos absolutos serán el nacimiento y la muerte.

*[...] La velocidad del transporte multiplica la ausencia, antaño se le aconsejaba al neurasténico viajar para olvidar, viajar paliaba la tentación del suicidio oponiéndole un sustituto: la pequeña muerte de las partidas, la rapidez del desplazamiento equivale ahora a la desaparición en la fiesta sin mañana del viaje y significa, para cada uno, una suerte de repetición en diferido de su "último día"<sup>139</sup>.*

Una vez definida la picnolepsia como fenómeno de masas, a la noción de sueño paradójico (sueño rápido) le agregaríamos en el orden consciente un estado de vigilia paradójica (una vigilia rápida). En suma, nuestra vida consciente, que nos resulta ya inconcebible sin los sueños, lo será también sin la vigilia rápida. En ese exceso de velocidad, donde escapamos de la razón, se produce la ensoñación en la que nos encontramos los diferentes, el Yo y el *otro* cultural en tránsito. Entre lo nómada y lo sedentario construimos una mirada rápida, fotosensible, manchada la pupila de sentido (no razonado), gestionamos sin tiempo la memoria del "encuentro". Nuestra naturaleza es ya híbrida y rota, presente y ausente, frente al espejo tecnológico.

En este sentido, el deseo de movimiento es solo un deseo de inercia, el deseo de ver llegar aquello que permanece es acelerada quietud.

Lo esencial del juego transcurre entre los polos de lo visto y lo no visto,

<sup>138</sup> *Íbid.*, p. 116.

<sup>139</sup> *Íbid.*, p. 74.

### 3.1.3 La enunciación del movimiento: velocidad, vacío y percepción

razón por la que su construcción, el consenso que lleva a aceptar espontáneamente las reglas, nos devuelve a la experiencia picnoléptica:

*[...] El juego sería, entonces, un arte simple, el contrato con lo aleatorio consistiría sólo en la formulación de una pregunta esencial sobre la relatividad de la percepción de lo que está en movimiento, la búsqueda de la forma sería solo la búsqueda técnica del tiempo<sup>140</sup>.*

La confabulación de lo fragmentario y lo simultáneo reconstruye cada día el concepto de "lo real". Con la velocidad, el mundo ya no deja de llegar en detrimento del objeto, este transmutado en información nos llega con la misma rapidez que conque se va. Esa inversión, nos dice P. Virilio es la que destruye el mundo tal como lo percibimos, pues la técnica reproduce sin cesar la violencia del accidente, el misterio de la velocidad sigue siendo un secreto. En este sentido, la velocidad rige cada vez más nuestros procesos perceptivos:

*[...] Es nuestra duración lo que piensa, la primera producción de la conciencia sería la velocidad que le es propia durante el recorrido de su tiempo. Entendida así la velocidad sería idea causante, idea anterior a la idea. Como en la ocurrencia de Berstein: "la intuición es la inteligencia que comete un exceso de velocidad"<sup>141</sup>.*

Por ello, los momentos de ausencia se revelan en mi proceso creativo que pretende unir arte y vida, como productores de "acontecimiento", de instante de sentido, de descubrimiento estético. Indagar en las fracturas espacio-temporales, en los vacíos de conciencia, al sincronizar mi deambular urbano con el regulado por la razón tecnología, ha producido suculentos hallazgos que, al formalizarlos en la obra, posibilitan una distancia crítica.

Nos explicamos: he intentado encontrar un vínculo entre las especulaciones artísticas vinculadas al deseo y el ritmo marcado por la globalización; he alegorizado, desde la circulación en los transportes públicos de la ciudad, las temáticas de lo ausente que se iban incorporando a la experiencia del viaje. La fragmentación espacio-temporal, el incesante fluir de imágenes,

<sup>140</sup> *Íbid.*, p. 13.

<sup>141</sup> *Íbid.*, p. 23.

### 3.1.3 La enunciación del movimiento: velocidad, vacío y percepción

personas y lugares produce finalmente en nuestra experiencia consciente vacíos intermitentes indescifrables, ausencias que finalmente afloran en la obra como crítica del consumismo, del fetiche de la mercancía y, en definitiva, de las industrias de la conciencia-. Me he visto de pronto poniendo en práctica una "estética de la desaparición". Indagar en la influencia del entorno tecnológico sobre mis estados mentales (y la conformación de mis deseos) está en la base de ello. P. Virilio acude a Méliès para reflexionar sobre esas sustracciones de la conciencia:

*Los azares tecnológicos habían recreado las circunstancias desincronizantes de la crisis pipnoléptica, y Méliès, al delegar en el motor el poder de quebrar la serie metódica de los instantes filmados, actuó como el niño que ensambla las secuencias y suprime así cualquier corte aparente de la duración, sólo que en este caso el "blanco" fue tan prolongado que el efecto de realidad se modificó sustancialmente<sup>142</sup>. (La negrita es nuestra)*

La persistencia retiniana que he querido poner en práctica desde el plano fijo de mis grabaciones, sin apenas cortes en su postproducción, en el interior del movimiento de la "máquina", como veremos más adelante, no ha hecho más que desvelar la falta, la ausencia; por un lado aparece el tiempo único, el tiempo científico tecnológico y el uso que de él hace el positivismo y por otro, el vacío al que la velocidad técnica nos arroja. Los siguientes trabajos (figs. 59, 60, 61, 64), que contienen las reflexiones expresadas, fueron presentados en el año 2000 bajo el título *Viaje a la luz*<sup>143</sup>.



Fig. 59

En la caja de luz de la serie *Trazos* (2000) (fig. 59) dejo pasar la luz solo por la figura del reloj y por la línea que dibuja el lápiz; se crea una inquietante relación entre el pulso del escribiente y el latido que dicta la máquina. La imagen refleja una pugna entre lo humano y lo maquínico, entre lo analógico y lo digital.

<sup>142</sup> *Íbid.*, p. 15.

<sup>143</sup> *Viaje a la luz*. Exposición. Galería Oliva Arauna, Madrid. Del 2 de febrero al 15 de marzo de 2000.

Fig. 59 Juan Carlos Robles, *Trazos I*, Caja de luz y duratrans, 52 x 60 x 12 cm, 1999

### 3.1.3 La enunciación del movimiento: velocidad, vacío y percepción



Fig. 60

En *Umbral* (2002) (Fig. 60) utilizo una cámara de placas analógica y planteo un juego con los tiempos de obturación. El enmarque fotográfico sirve de receptor de la entrada de un garaje; el mismo motivo es registrado dos veces, en la primera imagen, con una velocidad de obturación rápida, el registro es nítido y muestra la persiana metálica que cierra la puerta del garaje, siendo atravesada solamente por la potencia lumínica del neón. En la segunda, los dos minutos de exposición dieron tiempo a que la persiana fuera accionada por un viajero y lo que era un límite físico, se transformó en uno virtual de afiladas agujas en hilera. Ambas obras, *Trazos* y *Umbral*, parecen decirnos que el límite entre lo real y lo virtual se ha desdibujado.

En *Pague a la vuelta* (2000) (fig. 61) ocho cajas de luz, dispuestas cual secuencia fílmica, muestran el viaje regular del ferry Manhathan-Staten Island convirtiendo su mecánica periódica en un viaje al vacío que formalizamos como pura luz blanca en el último dispositivo lumínico, si leemos la pieza de derecha a izquierda. Este trabajo habita un territorio político y psíquico que contiene metafóricamente los extremos citados: la velocidad de la luz que da soporte a la mundialización capitalista hacia la que nos dirigimos y el vacío paradójico como posibilidad de fuga expresiva.

Fig. 60 Juan Carlos Robles. *Umbral*. Díptico fotográfico Ciba chrome, metacrilato y marco de aluminio.  
125 x 125 cm, 2002

### 3.1.3 La enunciación del movimiento: velocidad, vacío y percepción

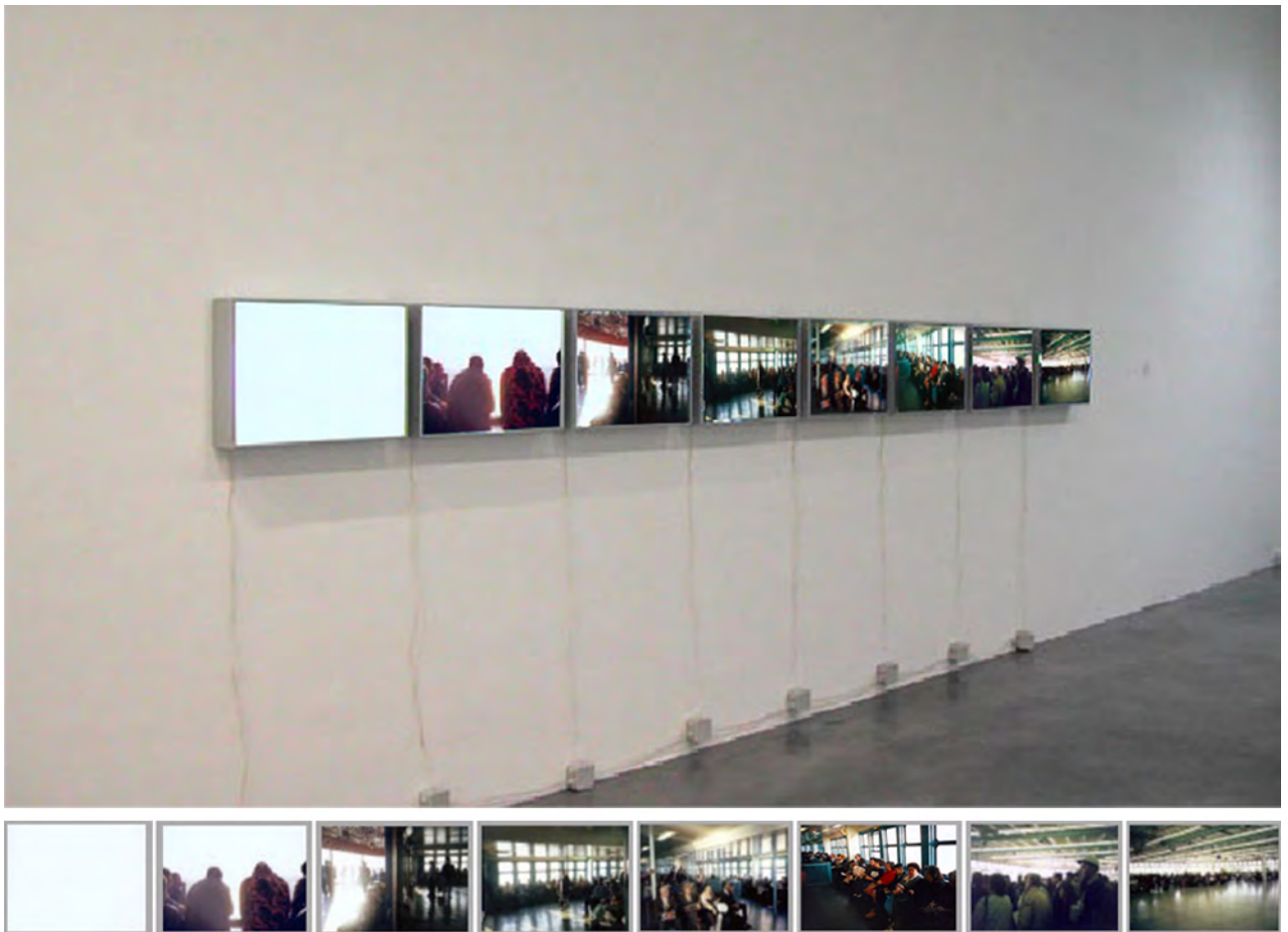


Fig. 61

El postmodernismo neovanguardista, donde ubicamos mi actividad creativa, -como "acción diferida" de significación artística, con desarrollo recontextualizador que aborda el presente-, halla referentes anteriores. La sintaxis que representa la ausencia -inscrita en la tecnología como proceso fenoménico de tiempo presente-, es aquella que integra en su composición la red de sedimentaciones históricas en las cuales también está embebido el acto de su discurso.

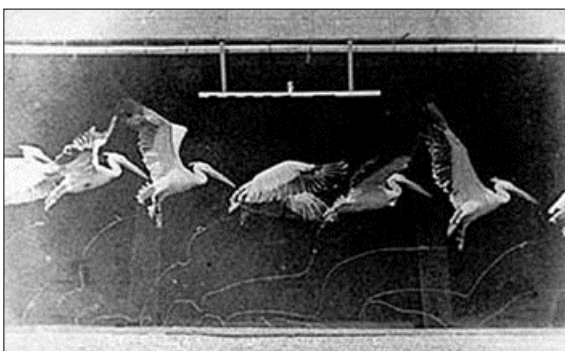


Fig. 62

Citamos al fotógrafo Étienne-Jules Marey, que tiende a observar, precisamente, lo que le parece más incontrolable formalmente: el vuelo de los pájaros en libertad (fig. 62). Tiempo después, el ilusionismo de G. Méliès no buscará desorientarnos mucho más que el rigor metódico del discípulo de Claude Bernard; mientras uno nos ofrece un

Fig. 61 Juan Carlos Robles, *Pague a la Vuelta*, políptico de cajas de luz, 50 x 60 x 12 cm c/u, 2000

Fig. 62 Étienne-Jules Marey, *Bird Flight, Pelican*, filmación, 1886

### 3.1.3 La enunciación del movimiento: velocidad, vacío y percepción

discurso cartesiano (“los sentidos nos engañan”), el otro nos invita a comprobar que nuestras ilusiones no nos engañan mintiéndonos siempre.

Lo que la ciencia intenta actualizar, “lo no visto de los instantes perdidos”, se convierte para G. Méliès en la base misma de la producción de la apariencia, de su invención. Lo que muestra de la realidad es aquello que reacciona constantemente ante las ausencias de la realidad que ha pasado. Es el “entre dos” de las ausencias lo que hace visible esas formas. La sustracción de fotogramas en la secuencia desvela la magia de la ausencia y, con ello, la complejidad del sujeto contemporáneo y de “lo real”. Abre el interrogante de la sustanciación y el vaciado del presente bajo la forma técnica. Nuestra experimentación combina el rigor cartesiano de Marey, su búsqueda de la verdad, con la temática de la ausencia de G. Méliès, entendiendo que la propia reproducción filmográfica es productora de ausencia.



Por otro lado, tal secuenciación de la representación de la vida nos la muestra ya M. Duchamp con su *No descendant un escalier* (fig. 63). La experiencia del desplazamiento en los transportes públicos nos será útil para actualizar tal reflexión en esta fase del estudio. El viaje acelerado en la ciudad y la velocidad que este conlleva, define los momentos en que la mente se ausenta por un corto periodo de tiempo, sometiéndonos a una constante sustracción de la conciencia. Pensamos que en ese corte/grieta/vacío fenomeno-lógico existe -como probabilidad incontrolable- la posibilidad de escapar paradójicamente de la regla establecida por la mecanicidad del sistema, para así nombrar desde la ausencia el deseo.

Fig. 63

Como vemos, la construcción de significación porta en su devenir hallazgos procedentes de la memoria cultural y política mas, al tiempo, debe ser transgresora, no podemos distanciarnos de la fenomenología de nuestro *environment* que nos exige la invención de nuevos recursos de resistencia

Fig. 63 Marcel Duchamp, *No descendant un escalier*, pintura, 1912



### 3.1.3 La enunciación del movimiento: velocidad, vacío y percepción

expresivos. Ambos extremos: historia y experiencia de vida cotidiana, son los que tensionan el funcionamiento alegórico de mis producciones artísticas, los polos que, en su colisión, hacen visibles las ausencias y sustracciones del veloz mundo presente, hoy inevitablemente inscrito en el hecho tecnológico. Como multitud, nos encontramos con los *media* en un proceso que comienza por el rapto del espacio (de ahí que nos sirvan los transportes públicos, “no lugares” por excelencia, como metáfora de velocidad massmediática) que, en definitiva, culmina afectando a la conformación del sujeto deseante.

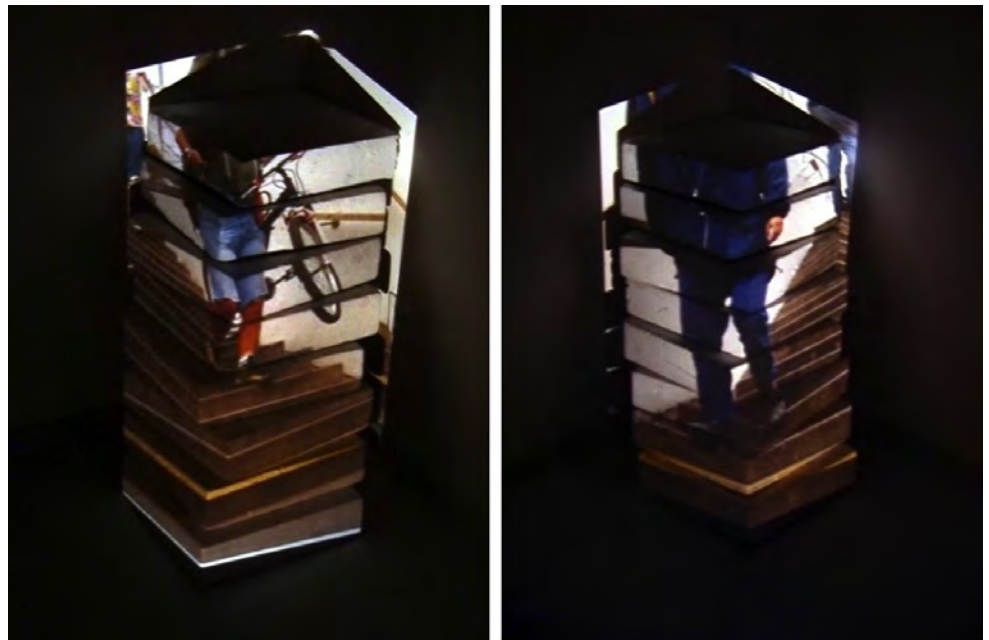


Fig. 64

En *People walking down stairs* (1998) (fig. 64), 80 diapositivas son proyectadas sobre un apilamiento de placas de construcción. En ellas, quedan fragmentadas las figuras de transeúntes descendiendo las escaleras del metro, clara cita de la pintura duchampiana, por supuesto, mas el concepto de fragmentación implícito en ella, esta vez se amplía desde su aceleración enunciativa, acogiendo en su seno el concepto de multitud extraído de la experiencia de vida presente. Por otro lado, cada cierto tiempo, la ausencia de alguna diapositiva en el carrusel provoca un destello lumínico que subraya la implicación del hecho tecnológico: La ausencia o vacío en la secuencia, produce un “instante lumínico” de discernimiento.

Fig. 64 Juan Carlos Robles, *People walking down stairs*, instalación, bloques de poliestireno extruído y proyección de diapositivas, dimensiones variables (edición pequeña y grande), 1998

### 3.1.3 La enunciación del movimiento: velocidad, vacío y percepción

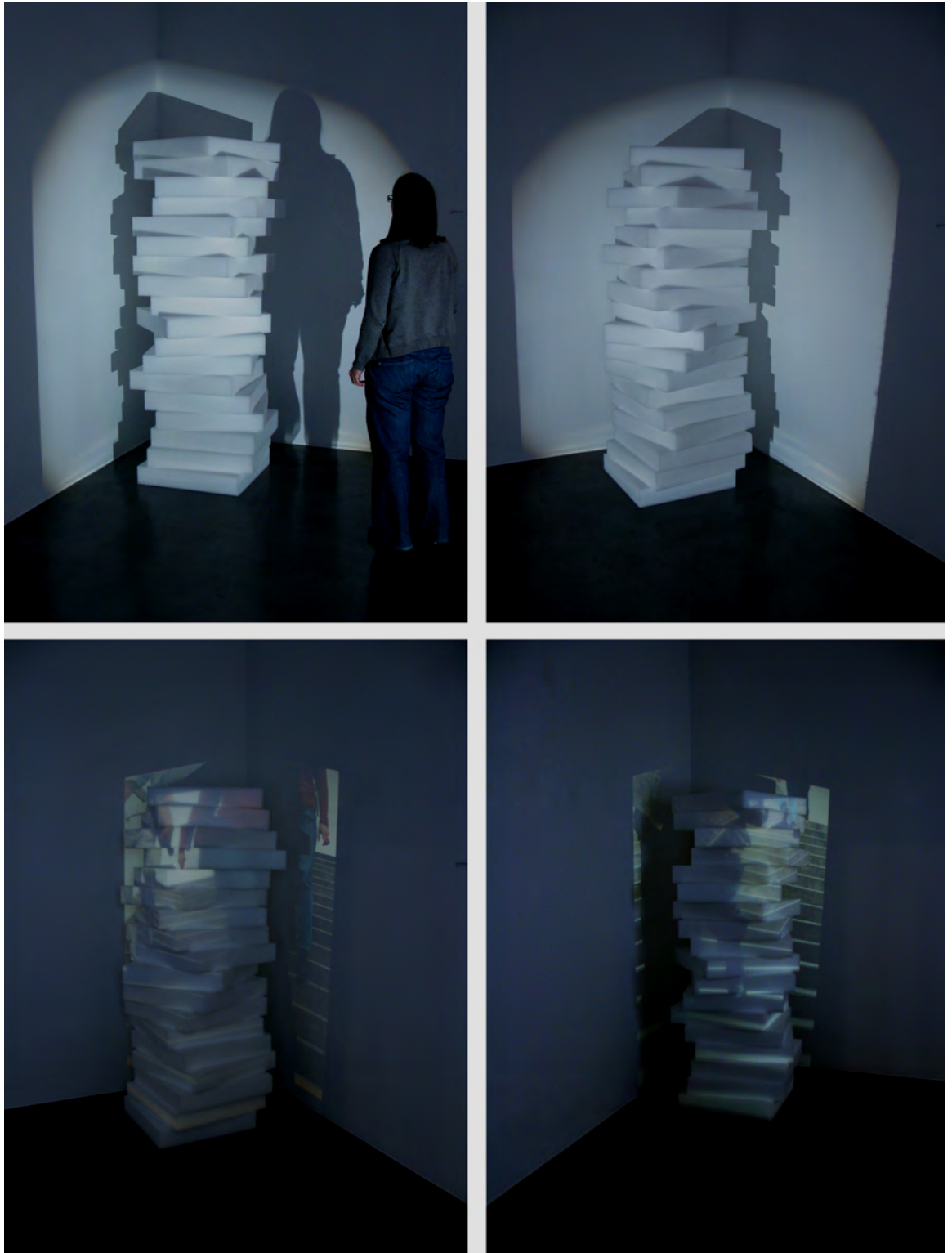


Fig. 64

Las constantes sustracciones en la experiencia de vida cotidiana -ligada al hecho tecnológico- nos conducen a ese vacío que queremos representar. Somatizamos el mundo desde la indigencia más absoluta de la conciencia y abrimos la experiencia perceptiva a procesos mentales de vaciamiento: lugar desde el que, insospechadamente, puede ser posible la representación del deseo de construcción personal y social.

### 3.1.3 La enunciación del movimiento: velocidad, vacío y percepción

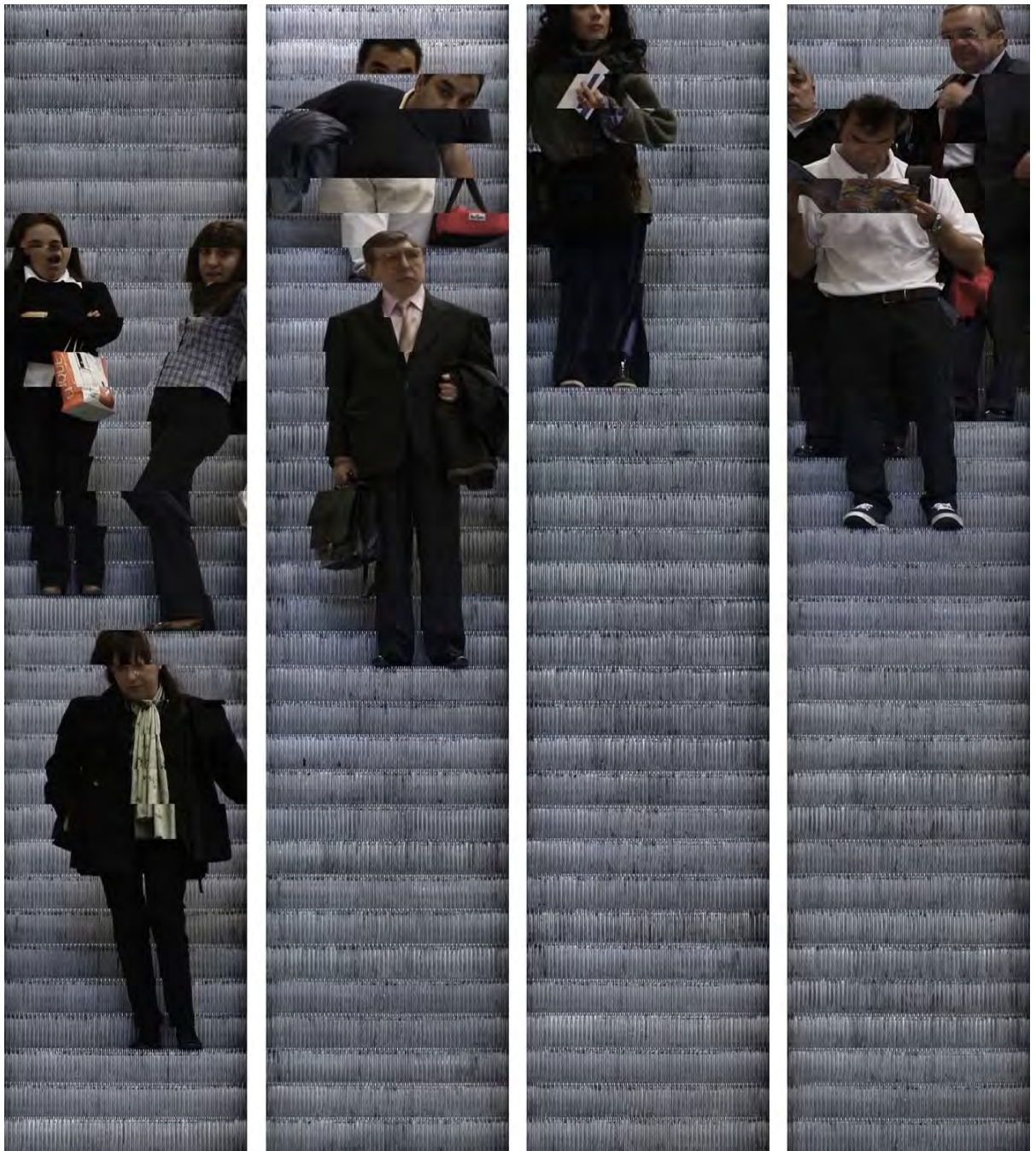


Fig. 65

En *Broken Down* (2001) (fig. 65), trabajo catalogado<sup>144</sup>, ocho imágenes verticales retratan la longitud de unas escaleras mecánicas en cuya geometría quedan guillotinas las figuras de los transeúntes en absoluta

<sup>144</sup> *Afuera*. Exposición de Juan Carlos Robles. Sala Oriente de la Fundación Caja San Fernando. Sevilla. Del 23 de marzo al 24 de abril de 2001. Comisario de la exposición: Francisco del Río.

El catálogo de la exposición contiene ensayos de: Amparo Lozano, "Reflejos e identidades rotas (hurtadas), de cómo nos ve aquello que miramos", pp.7-14; Jesús Reina, "Entrevista a Juan Carlos Robles", pp. 31-33; Martin Conrads, "The Confidential Connection", pp. 36-39; Angelica Richter, "Escalator", pp. 44-45.

Fig. 65 Juan Carlos Robles, *Broken Down*, detalle, 8 fotografías sobre poliéster, 300 x 65 cm c/u, 2001

### 3.1.3 La enunciación del movimiento: velocidad, vacío y percepción

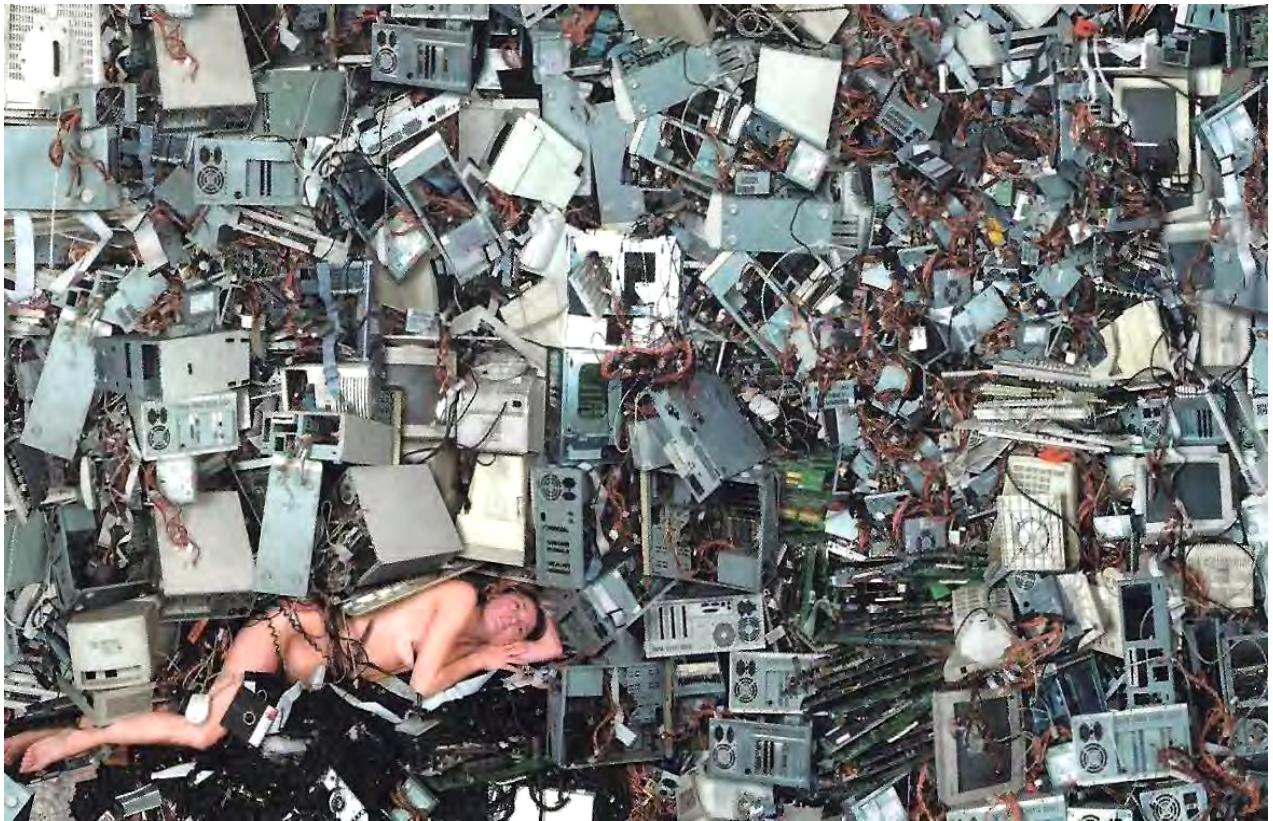


Fig. 66

simbiosis con el engranaje metálico. Nuestra crítica visual se construye contra la concepción metafísica que comprende el destino humano como su realización tecnológica, momento álgido en el que el hombre alcanza su diseño total a su imagen y semejanza.



Fig. 67

Daniel Canogar, con el drama de su chatarra electrónica, también establece una rotunda alegoría humanista, esta vez, de la desmemoria. El ordenador aparece como archivo destruido, como signo que se auto-niega, para hacer visible con una fuerte potencia expresiva, el hábitat virtual donde, cada vez más, vivimos. En ambos trabajos *Broken Down* (2001) (fig. 65) y *Ciclos del olvido colectivo* (2007) (fig. 66), la lógica de la máquina engulle a los cuerpos.

Fig. 66 Daniel Canogar, *Ciclos del olvido colectivo 1*, detalle, impresión fotográfica sobre papel, 2007

Fig. 67 Portada de catálogo de exposición: *Afuera*, Sala Oriente, Fundación Caja San Fernando, Sevilla, 2001

### 3.1.3 La enunciación del movimiento: velocidad, vacío y percepción

Juan Carlos Robles

**Armonía/velocidad/el fin** (Fig. 68), 1999-2004

Instalación. Intervención sobre la fachada renacentista de Chicarreros, Sevilla

Cajas de luz estroboscópica y duratrans



Fig. 68



Fig. 69

### 3.1.3 La enunciación del movimiento: velocidad, vacío y percepción



Fig. 68



Fig. 68 Detalle

En *Armonía/velocidad/el fin* (1999-2004) (fig. 68), cuatro cajas de luz con potentes lámparas estroboscópicas iluminan, a ráfagas de veloz intermitencia, imágenes de transeúntes descendiendo las escaleras del metro. Sus rostros no aparecen en el encuadre, aludiendo al hurto que los “no-lugares” hacen de nuestra identidad.

Negatividad palpitante que sitúo en el centro

de la ciudad de Sevilla a la espalda del ayuntamiento. Son ciudadanos de Berlín mas, podían ser de cualquier otro lugar (alusión al fenómeno de la desterritorialización: otra forma de ausencia que señala nuestro estudio).

Fig. 68 Juan Carlos Robles, *Armonía/velocidad/el fin*, intervención sobre la fachada renacentista Chicarreros de Sevilla, cajas de luz Estroboscópica y duratrans, 1999-2004.

Colección Fundación Caja San Fernando, Sevilla

Fig. 69 Imágenes de las cajas lumínicas de la intervención *Armonía/velocidad/el fin*, 2004

### 3.1.3 La enunciación del movimiento: velocidad, vacío y percepción

Por otra parte, el flash repetido da un dinamismo electrónico, otorga una cinética a la imagen de los transeúntes que hace que queden capturados en un eterno presente, cual fotograma de un *film* que se repite a perpetuidad, de personajes que están siempre a punto de bajar el mismo escalón, a punto de llegar a nosotros y mostrarnos su ausente rostro-, captura que nos remite al carrusel de la máquina fílmica -como metáfora de virtualización del hábitat- y al flash fotográfico del momento en el que fueron tomadas las fotografías, alusión a la cultura del tiempo real, a la instantaneidad. La aceleración nos lleva a un vacío paradójico, interpretable, esta vez por saturación óptica.

En cuanto a ese tiempo real, P. Virilio expresa:

*La puesta en práctica del tiempo real para las nuevas tecnologías es, se quiera o no, la puesta en práctica de un tiempo sin relación con el tiempo histórico, es decir, un tiempo mundial. El tiempo real es un tiempo mundial. [...] Y las capacidades de interacción e interactividad instantáneas desembocan en la posibilidad de la puesta en práctica de un tiempo único, de un tiempo que, en ese sentido, nos remite al tiempo universal de la astronomía. Es un acontecimiento sin igual. Es un acontecimiento positivo, y al mismo tiempo cargado de potencialidades negativas [...]*<sup>145</sup>

En cuanto al espacio, *Armonía / velocidad / el fin*, muestra aquellos automatizados, esos "no lugares" a los que, cada vez más, estamos acostumbrados.

Mas desde la experimentación artística, en ese tiempo/espacio de ausencias también se produce el hallazgo, el momento de "encuentro", la sección o instante que escapa de la reglamentación que regula nuestra mirada.

En este sentido, nos expresa Valeriano Bozal lo siguiente:

*[...] Si la mirada no es un simple deslizar sobre las cosas, si es un mirar atento, por poca que sea la atención, de forma que lo mirado entre en el umbral de lo consciente como mirado, sea al menos "algo" para el que mira, entonces podemos hablar de una representación perceptiva en la que la cosa es para el sujeto. Y es en ese ser para el sujeto donde espacialidad y temporalidad se alteran, (algunos dirán, se producen) por la simple alteración de un "ritmo", cesura que se produce al sacar la cosa del fluir [...]*<sup>146</sup>

<sup>145</sup> VIRILIO, Paul: *El ciber mundo. La política de lo peor*, op. cit., p. 35.

<sup>146</sup> BOZAL, Valeriano: *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Ed. Visor, Madrid 1987, p. 22.

### 3.1.3 La enunciación del movimiento: velocidad, vacío y percepción



Fig. 70

La emisión de estos destellos producen una recepción que no puede ser pasiva. Ahora bien, aunque mi intención es poner la atención sobre ausencias en las que pienso que podrían interesar a otras personas, pues están dentro de los engranajes socio-humanistas o político-económicos en que nos movemos, dicha recepción siempre es abierta; en cualquier caso unos transeúntes detectaron unas cuestiones y otros otras. Al ser presentado por Caja San Fernando<sup>147</sup> en paralelo a la I Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Sevilla, BIACS (2004), se prestó a un arco interpretativo que basculaba entre la apología

del fenómeno del turismo y su crítica, dependiendo desde que óptica cada cual llevó a cabo el corte reflexivo, al que aludía V. Vozal.



Fig. 71

En otro sentido, mas con la misma intensidad política, se expusieron en *Desplazamientos*, dos trabajos que también utilizan la ausencia como recurso expresivo. Fernando Sánchez Castillo, nos presentó un "antimonumento", una escultura ecuestre, un pedestal sobre el que únicamente reposan unas pezuñas y poco más. A través de tal

<sup>147</sup> *Desplazamientos*, Exposición. Caja San Fernando de Sevilla. Del 30 de septiembre al 24 de octubre de 2004. Comisario: Francisco del Río.

Artistas participantes: Juan Carlos Robles, Fernando Sánchez Castillo, Javier Codesal, Angustias García y Isaias Grañolo, Pepo Ruíz, Juan del Junco, Carlos Aires, Carlos Miranda, MP y MP Rosado, Simón Zabel, Hector Bermejo, Julia Rivera y Juan Carlos Bracho, Carmen Sigler, Ángeles Agrela, Manuel Bautista, Cristóbal Quintero, RCHF, Pedro Delgado, Miki Leal y J.M. Pereñiguez, Velvet y Crochet, Jesús Palomino y Chigete.

Fig. 70 Cuadernillo de exposición: *Desplazamientos*, Caja San Fernando, Sevilla, 2004

Fig. 71 Fernando Sánchez Castillo, *A caballo*, madera y bronce, 2004



### 3.1.3 La enunciación del movimiento: velocidad, vacío y percepción

sustracción, no hace otra cosa que hablarnos del poder y sus símbolos a la vez que de la desaparición de la historia.



Fig. 72

En un sentido más poético, Carlos Miranda también aborda la ausencia, mas llevando a cabo un encadenamiento interminable de lecturas y relecturas, como "acción diferida" que trae al presente un primer momento romántico, nos adentra "en busca de un ala perdida", en una instalación de pasillos tortuosos. Escribe el autor:

*En este tercer capítulo del programa The Estate of Anonymous, la indagación en el concepto de narración espacial viene dada por la construcción de una gran escultura transitable, cuya entrada nos abre un cartel retroiluminado que, siguiendo los cánones de diseño típicos de una portada de novela, anuncia la citada ala oculta, remitiéndonos a la condición secreta y fabular de la estancia en la que va a introducirse el espectador. De hecho, el título de esta tercera traducción es una doble cita, por un lado a Landor's Cottage (1850), último relato de Edgar Allan Poe, y por otro a The System of Landor's Cottage (1986), de Rodney Graham, a su vez relectura-ampliación del texto de Poe. Este ala oculta, mencionada en los trabajos citados, es aquí llevada al imaginario de Anonymous desde unos parámetros exhibitivos deudores de la arqueología, con iluminación encastrada en el suelo y construcciones-ruinas de azulejos en los muros interiores de la pieza, para establecer un recorrido por unas entrañas de este personaje dadas por los fragmentos de alicatados con motivos en bucle que aparecen cubriendo diversas zonas del interior de la estancia<sup>148</sup>.*

El movimiento en este proyecto es más mental que físico, traza una ruta de invisibilidad del pasado hacia el presente.

<sup>148</sup> En correo electrónico enviado por Carlos Miranda y recibido el 3 de agosto de 2014.

Fig. 72 Carlos Miranda, *The Estate of Anonymous (III traducción): El ala oculta*, instalación, madera, pintura sintética, neones, metacrilato, fotografía retroiluminada, barro cocido y esmaltado, 2004

### 3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito

---

El concepto de lugar, de entorno urbano, es una idea en permanente transformación, derivada de los cambios continuos del tejido vivo que constituye una colectividad. De esta forma, lo que actualmente se entiende por espacio público viene siendo uno de los terrenos más complejos a la hora de plantear en él una intervención artística y por ello más necesitado de establecer unos parámetros de actuación y un debate que afecte a los diferentes sectores implicados: artísticos, institucionales, colectivos profesionales (arquitectos, urbanistas, sociólogos) y a aquellos que de una u otra forma representan la voz de los ciudadanos. Muchas de las intervenciones realizadas en nuestras ciudades se encuentran radicalmente desvinculadas de los planteamientos que hoy se barajan tanto desde el campo del arte como desde aquellos otros, como el urbanístico o el sociológico que se plantean este tipo de actuación como una necesidad articuladora del espacio y del "encuentro" e identificación entre los ciudadanos y que pueda ser reflejo de los cambios y mutaciones de todo orden que se producen en el ámbito urbano. Como expresan Alicia Muría y Antonio Navarro:

*[...] Se trata, ante todo, de evitar los antiguos criterios de monumento conmemorativo vinculados a la ciudad decimonónica, de escultura transplantada de forma artificial e inconexa, o del objeto impuesto con unos objetivos meramente ornamentales y de estetización del espacio<sup>149</sup>.*

Tales esculturas públicas no hacen más que poblar las ciudades de elementos que sobrecargan el paisaje urbano y lo saturan visualmente bajo un aspecto de inocuidad; no obstante, como afirman los críticos citados, ninguna intervención es verdaderamente "inocua" y suele responder a determinados intereses, económicos, especulativos, ideológicos, mediáticos o de cualquier otro orden político, como ya vimos en el capítulo que dedicamos al análisis de las complejidades de la ciudad contemporánea. El "antimonumento", categoría en la cual encuadramos mis intervenciones que, analizamos ahora, se contraponen a esa idea estática de la escultura tradicional en el espacio público. Los trabajos que vamos a describir no

---

<sup>149</sup> MURRÍA, Alicia y NAVARRO, Mariano: "Open Spaces. Esculturas e intervenciones en el espacio público". En folleto para el proyecto expositivo *Open Spaces*. ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Madrid 2001, p. 6.

### 3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito

pretendieron perpetuarse en el espacio público, sino establecer un diálogo con el entorno en un lugar y momento determinado<sup>150</sup>; son intervenciones que a modo de *site specific* y en expresión de Antoni Muntadas, también, *time specific*<sup>151</sup>, pretendieron una relación con el entorno, tanto con los acontecimientos del presente como con los transeúntes; son artefactos que toman una distancia crítica de la estética convencional, chocan con la idea de contemplación estática y requieren una percepción dinámica y crítica. La intencionalidad de tales experiencias es articular la memoria colectiva, activar una óptica crítica alejada del poder institucionalizado. En este sentido, las intervenciones se pueden entender como regeneradoras de espacio y de tiempo. Lo interesante en este tipo de trabajos, más que llevar el arte a la calle es que la propia calle es el territorio de actuación, el propio laboratorio desde donde se pone en práctica una reflexión colectiva sobre las condiciones de la convivencia, desde la comprensión de que los ciudadanos pueden intervenir en su definición última o someterla a variaciones en función de sus propias necesidades.

Mas tal alejamiento del poder institucional, desde la propia concepción de las intervenciones, al mismo tiempo, requiere una negociación con las propias instituciones, cuestión que veremos más adelante a través de las acciones específicas que realicé; resolver ese territorio de fricción queda, indefectiblemente, incorporado a la propia propuesta conceptual de las actuaciones. En cualquier caso, las intervenciones que llevé a cabo comparten la siguiente convicción:

[...] *El espacio público se crea, no es algo preexistente, y esa creación debe darse no exclusivamente desde las instituciones dominantes*

<sup>150</sup> Su conservación y exhibición posterior en el entorno museístico, aunque siga desprendiendo sentido en el nuevo marco espacio temporal, a éste se le sumará un valor archivístico.

<sup>151</sup> MASSÓ-CASTILLA, Jordi, op. cit.

Dice A. Muntadas: *Llevo bastante tiempo usando el concepto de "time specific". Empecé a emplearlo cuando se hablaba de "site specific", para referirme a trabajos que tienen que ver con la manera como se relacionan con el público. Hay obras que son muy claras al respecto. Una de ellas es On Translation: Die Stadt [1999-2004]. Tenía que ver con el hecho de que las ciudades de Gratz, Lille y Barcelona habían sido elegidas capitales culturales de Europa. Si hubiese presentado el trabajo en el momento en que tenían lugar esas manifestaciones, este habría sido absorbido por ellas y habría parecido que formaba parte de las celebraciones, cuando lo que quería era adoptar una distancia crítica.*

### 3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito

(políticas o económicas), habrá de tenerse en cuenta que este tipo de actuaciones solo es posible en un marco plenamente democrático<sup>152</sup>.

Una parte integrante del contenido conceptual de las intervenciones, puede que inesperado, es la cantidad de trabajo burocrático que requirieron para que se pudieran realizar. El resultado de las mismas, por fin autorizadas, fue totalmente efectivo: es difícil determinar quién fue el actor principal en estas intervenciones. Si no hubiera obtenido los permisos pertinentes, las propuestas habrían fracasado y yo habría perdido mi inversión de tiempo y trabajo. ¿Sería más apropiado describir a estas, finalmente, como una colaboración entre artista y Estado? La larga historia de intervenciones artísticas se ha visto envuelta en juicios y enfrentamientos con las autoridades. Las historias procesuales de tales obras representan un valioso ejemplo para “detectar los límites” que marcan la frontera entre acciones críticas que producen rechazo y las que son aceptadas. Las intervenciones siempre suscitan diferentes preguntas. La controversia está servida y esta también depende, muchas veces, del contexto donde se desarrolle. El cortocircuito que producen mis intervenciones entre autoridad y autoría, busca, fundamentalmente, la complicidad del espectador / paseante, abrir debates sobre el entorno urbano común, atravesado, como hemos ya analizado, por dos dimensiones fenomenológicas: la local y la global y sus nexos con el poder en las sociedades capitalistas postindustriales.

En los siguientes subcapítulos nos centramos en dos intervenciones que realicé en el periodo de estudio que analizamos: *The Confidential Connection* en Berlín y *Boca de metro Las Vegas* en Sevilla. Arrojamus luz sobre sus procesos de creación; financiación, producción, gestión y difusión, junto a lo más importante: la experimentación social a pie de calle. La intervención en el espacio público es fuente de conocimiento en sí misma, al negociar su producción y articulación en el entorno, aparecen aristas que producen sentido desde las diversas lecturas disciplinarias que convergen en los proyectos como son la sociología, la psicología social, la política, la antropología, la historia, la tecnología, la arquitectura y el urbanismo, entre otras, en definitiva, las que estructuran una reflexión filosófica y estética en

<sup>152</sup> MURRÍA, Alicia y NAVARRO, Mariano, op. cit., p. 7.

### 3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito

torno al tiempo y al espacio, para ubicar nuestro ser deseante y comprender cómo estamos o podríamos “estar-juntos” en cada ocasión.

Mas intervenir en el tejido social del presente requiere un posicionamiento estético por parte del artista. Las producciones del periodo vanguardista, en las que viene mirándose la “acción diferida” de mis creaciones, es aquella cuyos postulados eran más escépticos, aquella que proponía el método siempre como proceso en fuga, aquella que consideramos postmoderna *avant la lettre*. La segunda postvanguardia en la que mi actividad se inscribe, es esa que sigue superando la fe ciega en la razón inmovilista y desde su quehacer revisionista vehicula una deconstrucción, condición desde la cual pretendo desnudar la complejidad del presente, o quizás expresado de forma más exacta, pretendo abrir la duda sobre cualquier verdad absoluta del presente institucionalizado bajo su forma esteticista.

En nuestra opinión, lo que sería una distinción fundamental entre lo moderno funcional/constructivo y lo postmoderno, al argumentar que la esencia de la modernidad es un estado incesante de modernización, compulsiva, obsesiva y olvidadiza, es que nuestra estética postmoderna se traduce en una perpetua destrucción creativa, en una producción ambivalente, algo así como, un empeño organizador de un desorden estructural o un quebranto de la rigidez del sistema que, no es otra cosa que, utilizar los dispositivos artísticos como antídoto contra la desmemoria cuyo método persigue un acercamiento a la realidad circundante.

Nuestra deriva narrativa parece llevarnos a la convicción de que el “encuentro” social, ya solo es posible que se de en el movimiento de las cosas -de ahí el carácter temporal de mis intervenciones- y este, como venimos analizando, se produce en la retícula urbana. Desde nuestro revisionismo postmoderno, indagamos en las fracturas, ausencias, desterritorializaciones y deslizamientos de la experiencia, con la intención de propiciar entornos de “encuentro” de significación colectiva en el presente.

En este sentido, el mobiliario urbano en mis intervenciones en el espacio público se manifiesta, desde su impulso revisionista postmoderno, como

### 3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito

alegoría de los deseos de cambio en el entorno urbano: la arquitectura y el urbanismo devienen máquina alegórica para representar los acontecimientos del presente. La inserción de tales intervenciones en la retícula urbana pretende abrir con el ciudadano de la calle un debate colectivo sobre la lógica de la función arquitectónica, siéndonos útiles sus formas para alegorizar problemáticas tanto de dimensión local como global.

No extraña pues, que el término postmodernidad, en cuanto crítica del funcionalismo, se aplicara por primera vez en el campo de la arquitectura<sup>153</sup> a comienzos de la década de los años setenta, como veremos más adelante.



Fig. 73

Mi práctica, en cualquier caso, se considera heredera -aunque a través de otros recursos estéticos- de las obras que, por ejemplo, llevó a cabo en dicha década Gordon Matta-Clark. Me refiero a sus *Building Cuts*, (*Cortes de edificios*) (fig. 73), una serie de intervenciones en inmuebles abandonados de los

cuales removía casi quirúrgicamente diversas secciones de suelos, techos y muros, de forma estratégica, con el fin de reconfigurar el significado mismo del edificio y su valor simbólico para ejercer su crítica cultural.

Cuando G. Matta-Clark lleva a la práctica estas intervenciones por medio de la fragmentación, ejerce la crítica del funcionalismo moderno, denuncia la traición de su programa de compromiso social y con ello se convierte en uno de los primeros artistas postmodernos. Dan Graham escribía sobre él:

<sup>153</sup> En cuanto a la arquitectura, el arquitecto americano Robert Venturi formula en 1972 su credo postmoderno. Venturi afirma que hay que aprender de la arquitectura local de la calle que surge orgánicamente y sin planificación, y que es la que a la gente le gusta. La arquitectura postmoderna reivindica lo vernáculo, con énfasis en lo local y particular como opuesto al universalismo modernista. Esto significa un retorno a la ornamentación, con referencia al pasado histórico y su simbolismo, pero en la forma irónica de la parodia, el pastiche y la cita.

Fig. 73 Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors, building cuts*, intervención, 1972-1973

### 3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito

*Los arquitectos construyen, los artistas destruyen*<sup>154</sup>.

G. Matta-Clark, en este sentido, expresa:

*La auténtica naturaleza de mi trabajo con edificios está en desacuerdo con la actitud funcionalista, en la medida en que esa responsabilidad profesional cínica ha omitido cuestionar o reexaminar la calidad de vida que se ofrece*<sup>155</sup>.

Aunque en mi caso utilice otros recursos expresivos como son el “desplazamiento”, de corte duchampiano, o el “simulacro”, ambos procedimientos producen un tipo de acción conceptual próxima a G. Matta-Clark. Traslado una torre de control del andén de la estación del metro de Alexander Platz (uno de los nudos de comunicación ferroviaria más importante de Berlín) a la calle, e instalo una falsa boca de metro en Sevilla a espaldas del ayuntamiento. La intención de estas técnicas de desvío de función del objeto arquitectónico, coincide en ese señalar la lógica del rodillo tecno-capitalista, así tiempo que ejerce una crítica de la proyección massmediática, de esta, manipuladora de los deseos ciudadanos.

En este sentido, utilizo el simulacro en mis intervenciones en el espacio público de modo irónico, como recurso homeopático frente al simulacro institucionalizado. Jean Baudrillard describe el concepto de simulacro como la forma por excelencia de la cultura actual que organiza tanto la vida del sujeto como la compleja percepción de “lo real”:

*[...] La ilustración de una sociedad en la que el aparato técnico estará tan perfeccionado que parecerá ser un aparato gestual “sintético” superior al aparato gestual tradicional, como la proyección soberana de estructuras mentales acabadas. Por el momento, el gesto humano es todavía el único que ofrece la precisión y la soltura requeridas por algunos trabajos. Pero nada impide pensar que la techné, según sus progresos incesantes, culmine en una mimesis y sustituya un mundo natural por un mundo inteligible fabricado. **Si el simulacro está tan bien hecho que se convierte en ordenador eficaz de la realidad, ¿no ocurrirá,***

<sup>154</sup> CORBEIRA, Darío: “Matta-Clark el artista destructor”. En *El País*, 1 de julio de 2006.

Disponible en línea:

[http://www.elpais.com/articulo/arte/MattaClark/artista/destructor/elpbabart/20060701elpbabart\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/arte/MattaClark/artista/destructor/elpbabart/20060701elpbabart_1/Tes)

<sup>155</sup> *Íbid.*

### 3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito

***entonces, que será el hombre el que, respecto del simulacro, se convertirá en abstracción?***<sup>156</sup>. (La negrita es nuestra)

Los lugares diseñados por las instituciones de la sociedad -cuya función no sabemos porque hemos olvidado el para qué fueron construidos, junto a otros hurtos espaciales donde los lugares reales son sustituidos por su representación, ora vaciados ora reemplazados por narraciones institucionales o publicitarias, desgarran nuestra vida sin que apenas nos demos cuenta. Ese espacio desposeído es llamado por Edgard Soja como "el tercer espacio":

[...] *Un espacio que contiene muchos otros, que sobrepone a un espacio real -físico- lugares diversos de ilusión y de realidad*<sup>157</sup>.

Así, los espacios más característicos de esta época que, ya analizamos, serían reales e imaginarios, físicos y desmaterializados a la vez: centros comerciales, aeropuertos, cabinas de control, centros históricos espectacularizados -convertidos en parques temáticos-, descampados urbanos que separan realidades sociales, vallas publicitarias. A estos espacios debemos sumar los que son virtuales: los mediático-digitales. Por ello, mis intervenciones en el espacio público, al utilizar una simbología procedente de este tipo de referentes arquitectónicos y alterar la lógica que su supuesta función dicta, pretenden convertir la experiencia perceptiva de la arquitectura desestabilizadora de mis intervenciones, en una reflexión común que se detiene en el análisis del "vacío" o virtualización vivencial. Tras ellas se halla el deseo de otra forma de organizarnos, otra forma de estructurar las relaciones entre los espacios y las gentes que lo habitan. Para ello, muchas veces es necesario recuperar la memoria colectiva.

Como antropólogos del asfalto, algunos artistas tendemos a levantar esos velos de ilusión que J. Baudrillard y E. Soja apuntaban y, en mi caso, lo llevo a cabo desde el interior del espacio mecanizado, desde esos lugares vaciados por automatismos físicos para, desde su seno, desviar el orden escópico de su semiótica estandarizada -que homogeneiza y desterritorializa nuestra experiencia- hacia un territorio ambiguo de "encuentro" crítico.

<sup>156</sup> BAUDRILLARD, Jean: *El sistema de los objetos*. Ed. Siglo XXI, Méjico 2004, p. 63.

<sup>157</sup> SOJA, Edgard: *The third space: journeys to L.A. and other real-and-imagined places*. Ed. Blackwell, Oxford 1996, p. 163.



### 3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito

Otro referente, ya en la década de los años noventa, sería la valla publicitaria en el metro de Berlín de la artista Katharina Sieverding<sup>158</sup>. Su título *Deutschland wird deutscher* (1993) (*Alemania será alemana*) que figura como significante en la imagen pop, parece contener una apología nacionalista al tiempo que una crítica de tal fenómeno; la obra se ofrece como signo desestabilizador. Como arma de doble filo, el signo abierto recurre a la ironía para aturdir nuestras conciencias y pone en quiebra ese automatismo tecno-publicitario de poder maquínico. Se trata de una intervención para un tiempo concreto, una imagen que se inserta entre el fluir de los usuarios del metro de Berlín, justo antes de que la ciudad recuperara la capitalidad en el momento de Reunificación de Alemania. A modo de reclamo turístico o cartelera de cine (haciendo visible el mecanismo técnico/comercial) alerta nuestras conciencias y abre una reflexión sobre el tiempo histórico y sobre el espacio geopolítico de identificación. Mas este proceso expansivo del signo, es aún mayor, puesto que estamos analizando una intervención



Fig. 74

<sup>158</sup> Katharina Sieverding fue alumna de Joseph Beuys en la Academia de Dusseldorf (1944) y profesora de quien firma este estudio, en la Escuela Superior de Arte de Berlín, HdK (1993-97).

Fig. 74 Katharina Sieverding, *Deutschland wird deutscher*, valla publicitaria en el metro de Berlín, 1993

### 3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito

que traspasa las paredes del museo y se abre como intervención al espacio público ofreciéndose desde el andén a la gente. El transeúnte se encuentra con la mirada punzante de la propia artista K. Sieverding, mejor expresado, con el rastro diferido de su rostro en su representación fotográfica, desplazada al marco del lenguaje publicitario. Ese rostro, rodeado de puñales lanzados, que encara a la multitud, asido a oscuros recuerdos, es también el nuestro. Miramos el cartel en el andén y luego nos miramos unos a otros con una extraña excitación: la fenomeno-logía del presente aquí se muestra inseparable de los relatos de la historia.

En este contexto sociopolítico, a principios de los años noventa, se produjo la situación que describe Anna María Guash:

*Ante la radical "inhumanidad" de los planteamientos del actor de serie B venido a presidente, Ronald Reagan, artistas e intelectuales, que en la terminología de la época llamaríamos progresistas, diseñaron estrategias para convulsionar, dentro de un cierto orden, las prácticas sociales y artísticas. Tal como afirma Hal Foster, para esta generación de artistas ya no resultaban válidas las preocupaciones del arte asociadas a la tradición de la modernidad -la purificación del estilo, la innovación en la forma, lo sublime estético o la reflexión ontológica-, sino solamente **aquellas cuestiones relacionadas con el cruce de instituciones (el arte y la economía política, por ejemplo) y de representaciones (la identidad sexual y la vida social)**<sup>159</sup>. (La negrita es nuestra)*

En ese salto se inscribe nuestro caso de estudio. Nuestra intención ahora es buscar relaciones causales en esos entrecruzamientos de destino, entre creación artística y sociedad, entre la alta cultura y la cultura de lo cotidiano o popular: una democratizadora manera de entender y practicar el arte.

A la "muerte del autor" que vimos con R. Barthes, a la desaparición del sujeto y "muerte del hombre", planteada por M. Foucault, sumamos ahora otra problemática: la desaparición de la realidad y de la Historia en su representación. Los dos proyectos de intervención en el espacio público que analizamos trabajan con la memoria. Las formas incómodas que el proceso de globalización adopta se clarifican desde una perspectiva histórica.

<sup>159</sup> GUASCH, Anna María, op. cit., p. 471.

### 3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito

Mas, plantear la conflictividad de tales recuperaciones es complejo ya que, si como hemos dicho, se necesita una colaboración institucional y en dicha colaboración se produce una ambigüedad del posicionamiento deconstructivo pretendido (en ocasiones opuesto al relato institucional): estar a la vez dentro y fuera de la institución es una posición difícil para el artista, ya que actúa bajo el paraguas de ella -con su *status* social perteneciente al arte- y a la vez, pretende dar la mano a los colectivos urbanos; la crítica que ejerce la intervención, por un lado, parece que se da como compensación al "colaboracionismo" y por el otro, se puede pecar de arrogancia frente a las comunidades sociales que se prestan a participar en el proyecto -que muchas veces habla de ellos- al entrecruzar instituciones para desprender sentido.

Finalmente, el pensamiento de José Luis Brea contenido en esta cita alumbra la intencionalidad de tales propuestas:

[...] *Toda producción cultural está sometida a una lógica del tiempo que le retira a medio plazo su fuerza transformadora, absorbida por el sistema general de organización de los mundos de vida -en tanto forma institucionalizada. [...] **Es necesario transformar radicalmente la forma contemporánea de la cultura si se pretende que recupere su poder simbólico, de organización y transformación de los mundos de vida.** Es tarea del programa crítico combatir con todas las armas posibles el proceso de sistemática banalización y depotencialización simbólico de la cultura*<sup>160</sup>. (La negrita es nuestra)

Todas estas condensaciones reflexivas forman parte de nuestra preocupación estética. El pensamiento postmoderno asienta su eficacia discursiva operando como proceso histórico que aborda estos desequilibrios desde una lucidez renovada que juega sobre el terreno. En cualquier caso, si estos trabajos, para un sitio y tiempo específico, simbólicamente, consiguen reocupar espacios culturales perdidos y proponer contramemorias históricas, -como creo que llevo a cabo con *The Confidential Connection* y con el proyecto *Las Tres Mil Viviendas* que, analizamos a continuación- vale la pena realizarlos.

### 3.2.1 Proyecto: *The Confidential Connection*

Juan Carlos Robles

***The Confidential Connection***, 1997

Intervención en Espacio Público, Volksbühne, plaza de Rosa Luxemburgo, Berlín

Caseta de control ferroviario, luz estroboscópica y audio



Fig. 75

Este proyecto señala a Berlín, tras La caída del Muro, como el lugar paradigmático en ese momento para analizar el hecho global, sin tomar distancia de la experiencia local. Ambos extremos de reflexión están contenidos en *The Confidential Connection*. La cabina de control de tránsito ferroviario que se hallaba situada en el andén del metro *Alexander Platz* de Berlín es trasladada a la plaza de Rosa Luxemburgo, frente a la *Volksbühne*, Teatro del Pueblo, que acoge el proyecto, en el Barrio de *Mitte*. Con rigor duchampiano, el mismo con que capturo los planos fijos de los vídeos que más adelante abordaremos, desplazé la caseta de control de tránsito ferroviario. Tras una ardua restauración, la incorporé de nuevo al mobiliario urbano, esta vez en exteriores. Aproveché la remodelación a la que estaba siendo sometida la estación. La cabina iba a ser sustituida por otra más actual, como podemos ver actualmente si visitamos la ciudad, aunque

### 3.2.1 Proyecto: *The Confidential Connection*

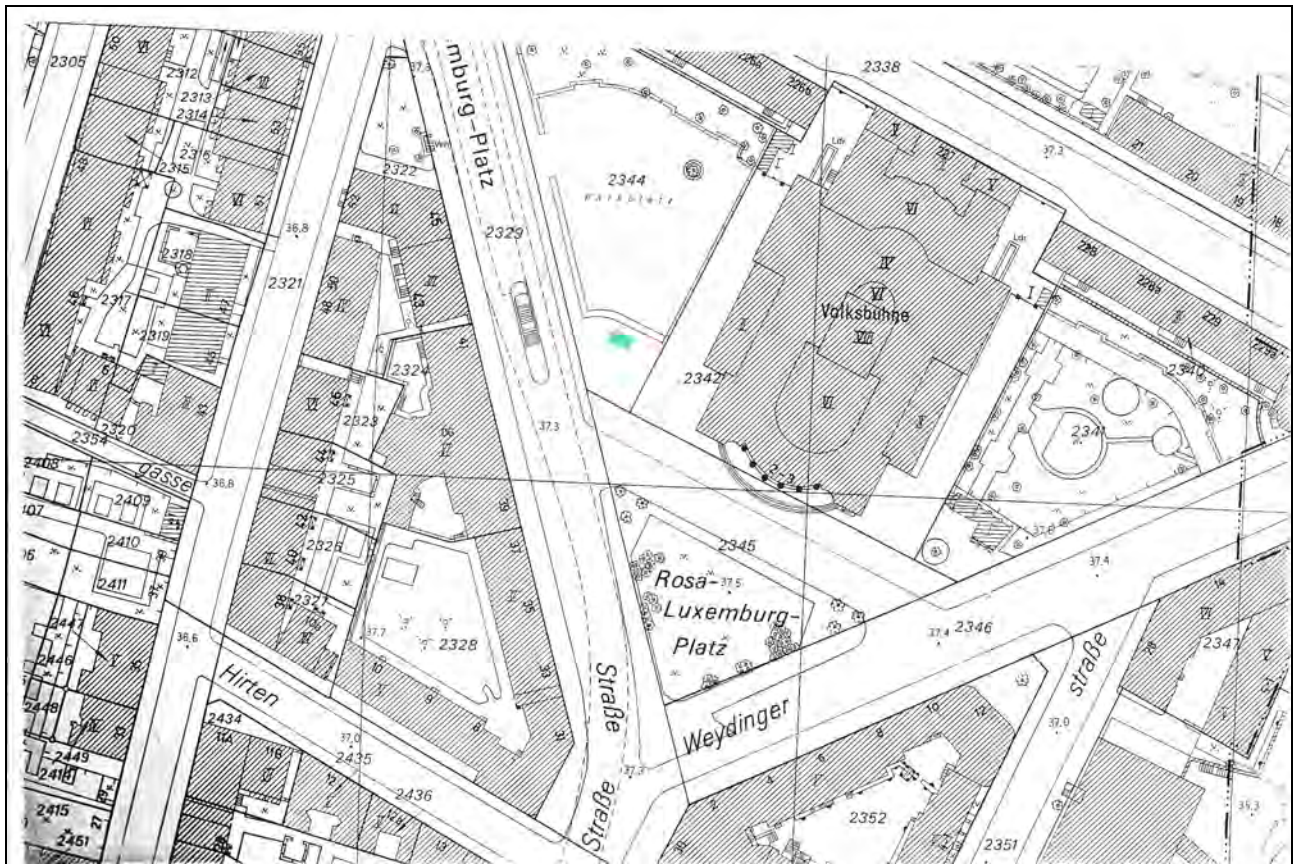


Fig. 76

“podían haber instalado una simple cámara de vigilancia”<sup>161</sup> como describía Martin Conrads en el texto que escribió para la ocasión.

Esta intervención debemos contemplarla y considerarla bajo la forma de *site* y *time specific*, contenedora de espacio y tiempo concreto, perteneciente al contexto específico del intervalo temporal que se dio entre La caída del Muro de Berlín y el traslado de la Capitalidad de Bonn al Berlín de hoy. Sin tal dato nos perderíamos completamente entre las acumulaciones de la era global, donde aparecen simultáneamente todos los tiempos y todos los lugares bajo la presión desterritorializadora del nuevo orden socio político, del sistema productivo/financiero y de las industrias culturales de consumo. Por ello, el análisis de los hechos anteriores y posteriores a *The Confidential Connection* portan aquí en el recorrido de esta investigación el valor de la contextualización, afirmación de la temporalidad que todo decir lleva

<sup>161</sup> CONRADS, Martin: “The Confidential Connection”. En *Afuera*, op. cit., pp. 36-39.

Fig. 76 Plano de la localización del proyecto instalativo de intervención en el espacio urbano *The Confidential Connection* (Plaza de Rosa Luxemburgo)

### 3.2.1 Proyecto: *The Confidential Connection*

inscrito. Esta consideración es fundamental para la reflexión ético/estética que nos ocupa para que el desvío de función que pongo en práctica sea productor de sentido.

En este trabajo que practica el “desplazamiento” del ámbito que estructura nuestro tránsito cotidiano al contexto de significación artística, reconocemos la alusión al gesto inaugural del *ready made* duchampiano como recurso de desestabilización. Ahora, la caseta de control en su nuevo emplazamiento, perdida su función, continúa dando los avisos de entrada y salida de trenes y desde su interior, unas potentes lámparas *estroboscópicas* emiten señales de luz intermitente, destellos alegóricos –de apariciones y desapariciones– que, en “conexión confidencial” recuerda otro recurso duchampiano, el utilizado en *Un ruido secreto*. Dando un salto en el tiempo al presente, podemos establecer una similitud, en cuanto dispositivo político, con la obra que Santiago Sierra presentó recientemente. Sobre la exposición escribió Luis Francisco Pérez:



Fig. 77

*Quien teclee en google la contraseña que encabeza este escrito le remitirá al blog Antiimperialista, y en él, como primera opción, a un artículo con el siguiente encabezado: "CMX-04: ejercicios antiterroristas de la OTAN, como pantalla para ejecutar el 11-M". Aquellos que acudan a la Galería Helga de Alvear para visitar la recién inaugurada exposición de Santiago Sierra se encontrarán,*

*luego de haber franqueado unas blancas cortinas tan sencillas como teatrales, con las dos amplias salas empapeladas con fotocopias de un documento "original", y que posee, como única información, la contraseña repetida hasta el infinito: CMX 04. En medio de la primera sala, tres antiguas fotocopadoras expulsan, sin descanso, sin cansancio, miles de folios con la misma información, quedando esos folios amontonados en el suelo y junto a las máquinas. El sonido que producen las fotocopadoras, insistente, monótono, enojoso en su vulgar*

Fig. 77 Santiago Sierra, *CMX-04*, Instalación, fotocopadoras y papel (lectura encriptada de los documentos Wikileaks), 2011

### 3.2.1 Proyecto: *The Confidential Connection*

*repetición de "música de una sola nota", bien podríamos identificarlo como un ruido secreto, parafraseando (otra forma de homenaje) uno de los más deslumbrantes libros de ensayos de José Luis Brea [impreso en 1996]<sup>162</sup>.*

En nuestro caso de estudio, *The Confidential Connection* (1997), los vidrios originales de la cabina son sustituidos por metacrilatos ahumados -opacos en el segmento inferior, donde solía aparecer la información para los pasajeros-. La insistencia de los destellos lumínicos que, desde el interior atraviesan dicho oscurecimiento, señalan, con su latido ininteligible, diferentes aspectos de un momento de cambio en Berlín y en el mundo:

- la reasignación funcional de otros edificios institucionales heredados
- los cambios generales en el ordenamiento de la ciudad
- la aparición de clubs tecno y la cultura DJ que tejían itinerarios múltiples en el entretenimiento de la ciudad desde los primeros años del tecno de sótano
- los usos simbólicos de las nuevas construcciones como el *Sony Center* en *Potsdammer Platz*, tierra de nadie hasta ese momento y antiguo centro de la ciudad que se levantaba de nuevo
- el borrado de la Historia (los ciudadanos de la parte Este de la ciudad, sobre todo, lamentaban la desaparición gradual de sus señas de identidad. Por ejemplo, tras la remodelación de la estación de Alexander Platz, su aspecto se estandariza y hoy podría parecer cualquier otra estación europea o de cualquier metrópolis global)
- el desplazamiento geopolítico del poder que los media narraban día a día tras La caída del Muro (y su espectacularización a escala global)

---

<sup>162</sup> PÉREZ, Luis Francisco: "CMX-04 Santiago Sierra y su lectura (encriptada) de los documentos Wikileaks", 2011.

Disponible en línea en: [http://salonkritik.net/10-11/2011/11/cmX\\_04\\_santiago\\_sierra\\_y\\_su\\_le.php](http://salonkritik.net/10-11/2011/11/cmX_04_santiago_sierra_y_su_le.php) (Consulta: 29-11-2011).



Fig. 78

Fig. 78 Imágenes del traslado y montaje de *The Confidential Connection*, 1997



### 3.2.1 Proyecto: *The Confidential Connection*



Fig. 79

Fig. 79 Juan Carlos Robles, *The Confidential Connection*. Caseta de control en su nuevo emplazamiento, Plaza de Rosa Luxemburgo, Berlín, 1997  
Colección CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla

### 3.2.1 Proyecto: *The Confidential Connection*



Fig. 80



Fig. 81



Fig. 82

Antes de proseguir con nuestro análisis, apuntamos algunos datos contextualizadores. *The confidential Connection* compartió el espacio urbano durante ese tiempo con otras intervenciones artísticas y arquitectónicas que señalaban el acontecimiento político que referimos, como fueron:

la construcción de la cúpula panópticum de Norman Foster para el Reichstag (1999) (fig. 80) que pretende poner en valor la "transparencia" del parlamento tras la unificación, vía espectáculo turístico, al habilitar un recorrido para sus visitantes en ella

la intervención que realizó poco antes Christo en el mismo edificio (1995) (fig. 81) que, al empaquetar y ocultar el histórico parlamento, provoca una reflexión abierta sobre la memoria, la función y el poder

las *Grúas de Neón* de Gerhard Merz en Potsdammer Platz (1996) (fig. 82), obra con la que el artista ilumina el afán arquitectónico del momento en el centro histórico de la ciudad al instalar neones en las grúas de tan señalado lugar

Si obviamos la dimensión funcional del primer caso, y nos centramos en el carácter simbólico de todas estas intervenciones, observamos que sacan partido al recurso de la ausencia, a través de juegos de visibilidad, en el caso de Christo a través de su habitual uso del ocultamiento y, en el caso de G. Merz, al señalar el vacío del extenso solar de Potsdammer Platz, la "tierra de nadie" ahora en construcción.

Fig. 80 Norman Foster, *Cúpula panópticum para el Reichstag*, reconstrucción arquitectónica, vidrio y metal, Berlín, 1999

Fig. 81 Christo, *Ocultamiento del Reichstag*, intervención, lona y cuerda, Berlín 1995

Fig. 82 Gerhard Merz, *Grúas de neón*, Potsdammer Platz, intervención, luces de neón, Berlín 1996

### 3.2.1 Proyecto: *The Confidential Connection*

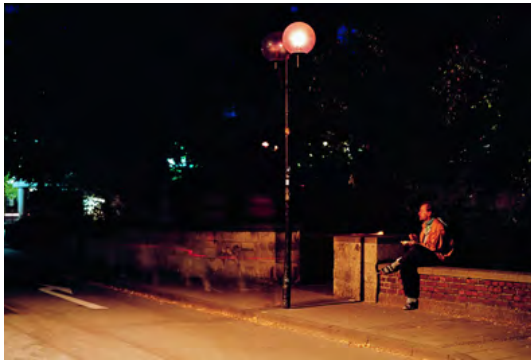


Fig. 83

Por esas fechas, Tony Oursler presentó en Skulturen Projekte in Münster (1997) su intervención lumínica *Talking Street Light for Munster* (fig. 83), donde una farola pública entra en conversación con las voces de la gente al pasar. Al principio, el espectador puede pensar que el parpadeo de la luz es un error técnico, para después comprobar con su

voz que puede ser “escuchado”, de forma sincronizada con los impulsos aparentemente azarosos de la luz. Tal experiencia señala el ejercicio de fe que constantemente hacemos frente a las señales, advertencias e información que nos llegan a través del filtro tecnológico, llevado en su forma expresiva a un reduccionismo máximo: antropomorfiza la luz de una farola con una ecuación alegórica.

*The Confidential Connection*, al margen de las reflexiones contextuales y conceptuales compartidas con estos proyectos artísticos, donde el concepto de ausencia acaba señalando las virtualizaciones de la experiencia de vida del momento postindustrial que vivíamos, me permitió huir del solipsismo en el que a menudo queda el artista atrapado al interponer la cámara<sup>163</sup>, el “ojo mecánico”, entre su mirada y el objeto de deseo, -cuando paradójicamente pretende acercarse a la vida-, pues el aparato que permite la representación de la misma y su reflexión, es a la vez el obstáculo que hay que sortear. La intervención en el espacio público me permitió compartir reflexiones -durante el proceso de construcción y a pié de cabina durante el tiempo que allí estuvo instalada- con los transeúntes que pasaban y expresaban sus opiniones. Se fraguó un espacio temporal de debate político desde la esfera artística siguiendo la tradición más pura del arte conceptual. El apego sentimental que más de uno mostró con el objeto expuesto, al ser este fragmento de vida cotidiana, contribuyó al análisis del desmantelamiento de la memoria colectiva de un tiempo, el de la República Democrática Alemana, que estaba desapareciendo. La cabina no debía salir

<sup>163</sup> El desarrollo videográfico que analizamos en el siguiente capítulo fue realizado simultáneamente a esta intervención del espacio público.

Fig. 83 Tony Oursler, *Street Light*, Skulturen Projekte in Münster, intervención interactiva, 1997

### 3.2.1 Proyecto: *The Confidential Connection*

de la ciudad, formaba parte de la memoria colectiva. Comunicamos que la habíamos salvado de su demolición, aunque nuestra intención nunca fue de carácter fetichista, como la venta del Muro piedrecilla a piedrecilla que se producía en aquellos tiempos. Nuestra intención, al traladar la cabina a una plaza tan significativa, la de Rosa Luxemburgo (frente a la Karl Liebknecht Haus, sede de La Izquierda Alemana, sobre la que ondeaba una bandera roja con un vistoso signo de exclamación) era otra cosa: una acción artística de naturaleza política que pretendía interrogar sobre la relación entre poder y control, entre tecnología y comunicación, en un momento en que la "cultura tecno" campaba por sus derechos y la sensación de los ciudadanos era estar ante la posibilidad de reinventar la ciudad y las relaciones sociales. Nuestro interés fue vincular la propuesta a la historia de la ciudad e interrogar, como activismo diferido de la vanguardia, su presente, cosa que nos llevó a llamar a la puerta de la Freie Volksbühne. ¿Dónde se hallaba el espíritu de vanguardia y a la vez popular que caracterizó al teatro de Brecht? sin duda alguna en el Teatro del Pueblo, en la Freie Volksbühne de Berlín. Este emblemático edificio ideado por Oskar Kaufmann que alojó en el periodo de entreguerras las obras del teatro político de Erwin Piscator, era y es el emblema del teatro post-brechtiano. Su programa desarrolla un teatro enérgico, irreverente, insolente e incluso dinamitador de la tradición y, sobre todo, como quería B. Brecht, llamativo, en contacto con la realidad. Brecht defendía el realismo, pero aclaraba:

*[...] El realismo no es una cuestión de forma [...] las formas literarias deben cotejarse con la realidad, no con la estética, ni siquiera con una estética realista<sup>164</sup>.*

El teatro de la Volksbühne se parece bastante a eso, utiliza prosaicos paneles de luces que reproducen las acotaciones del texto teatral, introduce la videocámara en la escena con un papel activo, muestra una interpretación antinaturalista, casi histérica de los actores que, en ocasiones, se intercambian los diálogos (un personaje masculino recita las líneas de uno femenino y viceversa). Todo ello nos remite en cierta manera a las técnicas brechtianas que, pasadas convenientemente por el tamiz de la cultura popular del momento, son reformuladas en nuevas propuestas que,

<sup>164</sup> LUNN, Eugene: "Conversaciones entre Brecht y Benjamin". En *Marxismo y Modernismo: un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México 1982, p. 103.

### 3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito

acordes con la realidad del presente, ponen en escena una renovada relación con el público.

Por ello, la dirección del teatro estuvo abierta a nuestra propuesta y aportó la logística del proyecto y el espacio de ubicación frente a la fachada de su edificio. *The Confidential Connection* compartió el momento de su *premiere* teatral. La inauguración fue acompañada por dos *DJ's session* a cargo de los DJ e · d · 2000 y Krozome 131 en el *Roten Salon, Salón rojo*, sito en el ala izquierda del teatro.

El proyecto *The Confidential Connection* implicó como parte integrante de su contenido conceptual algo inesperado, la cantidad de trabajo burocrático que fue necesario para que pudiera ser realizada la intervención. Estamos, en todo caso, muy agradecidos por la disposición que las instituciones berlinesas y españolas mostraron. Por otra parte, tal colaboración ponía en crisis el concepto de autoría gratamente. Contamos con la colaboración del CoPEC por considerar que la propuesta era digna de recibir el apoyo institucional de Cataluña, única instancia española con oficina en Berlín a la que se pudiera recurrir como artista, así como el permiso y soporte logístico de la *Freie Volksbühne, Teatro del Pueblo*, que nos suministró la corriente eléctrica y el permiso, tras comprender que no era un acto fetichista sino contenedor de una arrebatadora preocupación por el presente en su dimensión "glocal" de la cultura.

El proyecto supuso todas estas involucraciones:

- la búsqueda y obtención de financiación y difusión: Fundación Marcelino Botín<sup>165</sup> (fig.84) de Santander, Instituto de Promoción de la Cultura Catalana en el Extranjero, CoPEC de Berlín (fig.85), ESPAETER, fabricante de metacrilato

<sup>165</sup> *The Confidential Connection* fue financiada junto a otros desarrollos fotográficos y videográficos en la V Convocatoria de Becas de Artes Plásticas de la Fundación Marcelino Botín y todos los resultados fueron mostrados en la exposición: *Itinerarios 97/98*. Fundación Marcelino Botín, Santander. Del 17 de noviembre de 1998 al 13 de enero de 1999.

El catálogo contiene, entre otros artículos de los artistas, el ensayo de Kevin Power: "Placeres de un Cocktail", pp. 11-24.

Artistas participantes: Beatriz Barral, Bleda y Rosa, Federico Guzmán, Santiago Mayo, Esteban Ramos, Juan Carlos Robles, Francisco Ruiz de Infante y Darío Urzay.

### 3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito

- la recopilación de permisos: sello policial de confirmación de no contaminación lumínica y acústica y Kulturamt Mitte, Oficina Cultural del Barrio de Mitte (fig.86)
- la cesión por parte de la compañía del metro de Berlín, *BVG*, de la cabina de control y de sus planos (fig.86)
- la reconstrucción del objeto partiendo del material original. La *BVG*, nos citó para la recogida de material el mismo día que a la compañía de demolición. La tensión del encuentro con los operarios turcos y griegos encargados de destruirla se disipó cuando entendieron que no queríamos salvar los pesados cristales, maniobra complicadísima. En ese momento comenzó la orgía liberadora de destrucción de los mismos y el posterior desguace que hicimos juntos
- la colaboración de muchísimos profesionales en todo el proceso, sin cuya ayuda habría sido imposible llevar el proyecto a término ni abrir el debate político que se produjo ya que fueron activos participantes; aportaron su conocimiento desde las disciplinas de la arquitectura, el diseño industrial, el diseño gráfico, la forja, la administración, el transporte, la restauración y la traducción<sup>166</sup>

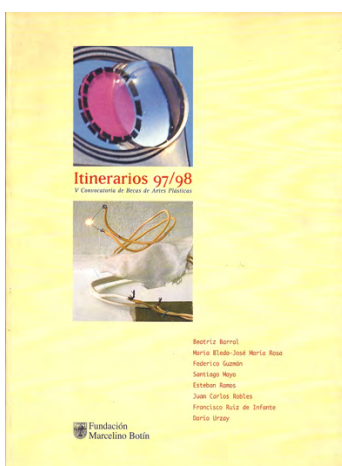



Fig. 84

<sup>166</sup> Colaboraron en el proyecto: Rafael Varela, Ursula Ball, Karina Mosegård, Renato Morgantti, Andreas, Jonathan Garnham, Oleg Assadulin, Jesús Casquete, Kira, Hiram, Pato, María, Markus Wüste, Ester Roldán, Markus Bogt, Alejandra Tamburo, Marco Canebacci, Michael, Khristian Heuschen, Can, Armin, Rike, M. Ohlendors, Frank Benno, George, Florian ...

Fig. 84 Portada de catálogo: *Itinerarios 97/98*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 1999

### 3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito



Büro zur Förderung  
der Kapitalistischen  
Kultur  
Paul-Zobel-Str. 8 K  
10367 Berlin  
Tel. 030 - 551 95 40  
Fax 030 - 554 89 105

Consorci Català  
de Promoció Exterior  
de la Cultura  
Portal de Santa Madrona, 6-8  
08001 Barcelona  
Tel. 00 34 3 316 27 60  
Fax 00 34 3 316 27 69

## THE CONFIDENTIAL CONNECTION

Un proyecto artístico de Juan Carlos Robles

en la esplanada delante de la Freie Volksbühne en la Rosa-Luxemburg-Platz de Berlín-Mitte

**Inauguración: jueves 4 de septiembre de 1997 a partir de las 19.00h**  
a partir de las 23.00h fiesta al Roter Salon (DJ: e.d. 2000, Krozome 131 / Visuals: Juan Carlos Robles, H. M. Unvorstellbar)

Fiesta de clausura: 2 de octubre de 1997

**Exposición: del 4 de septiembre al 2 de octubre de 1997, diariamente de las 15 a las 22horas**

### THE CONFIDENTIAL CONNECTION


*es una reflexión sobre los cambios arquitectónicos, estructurales y sociales vertiginosos que vive Berlín, y sobre mecanismos de control viejos i nuevos. Juan Carlos Robles ha salvado una de las cabinas de control envidriada de la estación de ferrocarril metropolitano Alexanderplatz, durante la reforma de esta estación; la ha desmontado, transportado y vuelto a montar, con las transformaciones correspondientes, delante de la Freie Volksbühne, en la Rosa-Luxemburg-Platz. El plexiglas de colores sustituye los antiguos vidrios, luces estroboscópicas iluminan el interior, los altavoces reproducirán los anuncios i los ruidos del tren que, en su nuevo contexto, consiguen un ambiente fantasmagórico que recuerda momentos cotidianos del pasado. Con la conservación de la cabina de control de uno de los nudos de comunicación ferroviaria metropolitana más importantes de Berlín, así como de una parte de la memoria colectiva de la ciudad, se cuestionan las estructuras de control de los medios de transporte. Por otra parte, con el soporte de la iluminación típica del ambiente de música techno, se cuestionan al mismo tiempo las estructuras de los nuevos espacios de tiempo libre y diversión.*

Como clausura de la inauguración, el 4 de septiembre tendrá lugar una fiesta con DJs conocidos (e.d. 2000, Krozome 131) al Roter Salon de la Freie Volksbühne a partir de las 23.00h. El 2 de octubre de 1997 se celebrará el final del proyecto a partir de las 19.00h.

Juan Carlos Robles (nacido en Sevilla en 1962) estudió en la Facultad de Bellas Artes de Barcelona, en la HdK de Berlín (proyecto final de carrera con Katharina Sieverding) y en la NYU de Nueva York (video). Exposiciones en Barcelona, Tarragona, Cádiz, Gerona, Madrid, San Sebastián, Las Palmas, Berlín, Londres, Nueva York.

1997: *The Confidential Connection*, Volksbühne, Berlín  
*Indirect Regard*, Johannesburg Biennial, Suráfrica  
*Subjetiles*, Círculo de BBAA, Madrid, Koldo Michelena, San Sebastián, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona  
*Me lo llevo puesto*, Galería Estrany - De la Mota, Barcelona  
*Introverions*, Museu d'Art Contemporani, MACBA, Barcelona  
*Cagueras*, Museu de Girona, Gerona  
*Além da Água*: Copiacabana, Museu extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, España y Portugal

Para más información sobre la exposición, dirigirse a CoPEC o bien a:






 Generalitat de Catalunya  
Departament de Cultura

Fig. 85

Fig. 85 Documento de difusión del proyecto *The Confidential Connection* del COPEC, Oficina de Ayuda a la Difusión de la Cultura Catalana en el Extranjero, 1997

3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito

**Bezirksamt Mitte von Berlin**  
 Abteilung Ökologische Stadtentwicklung, Bauen und Wohnen  
 - Tiefbauamt -  
 Sitz: Rosa-Luxemburg-Straße 18, 10178 Berlin

 **Berlin**

Geschäftszeichen <b>Bau VII 14/67/15/17/787</b>	Antrag vom <b>26.6.97</b>	Datum <b>10.7.97</b>
Bearbeiter <b>Frau Zimmer Walth</b>	Ihr Zeichen	Fernruf <b>24 70 - 0</b>

Bezirksamt Mitte, Alexanderplatz 1, 10178 Berlin  
**Herr Juan Carlos Robles**  
 Lützenstr. 41  
 10119 Berlin

**Erlaubnisnehmer**

**Die Erlaubnis ist bei Kontrollen vorzulegen.**

### Sondernutzungserlaubnis

<b>Zweck</b>	<input type="checkbox"/> Leitungsverlegung (öffentl. Versorgung)	<input type="checkbox"/> Baustofflagerung/Schutt	<input type="checkbox"/> Informationsstand - Tapezierisch -	<input type="checkbox"/> Herausstellen von Waren
	<input type="checkbox"/> Herausstellen von Tischen und Stühlen	<input type="checkbox"/> Bauwagen/Rüstung	<input type="checkbox"/> Straßenhandel	<input type="checkbox"/> Trödelmarkt/Straßenfest
<input checked="" type="checkbox"/> Gehweg				
<input type="checkbox"/> Fahrbahn	<input checked="" type="checkbox"/> <b>Projekt The Confidential Connection</b>			

Ort der Sondernutzung: **Mitte Berlin, Rosa Luxemburg Platz (hinter von Volkesbuche)**

Dauer der Sondernutzung: **4.9.97 - 2.10.97** Ausmaß:  davon entgeltspflichtig: \_\_\_\_\_

	DM	Tarifstelle	Fälligkeit	Kassenzeichen Personenkontonummer
<b>zu zahlen</b>	<b>40,-</b>	<b>6916</b>	innerhalb von 14 Tagen nach Erhalt dieses Schreibens	42 02 / 1 11 05 / <b>147339</b>
	<b>erhalten</b>			42 02 / 1 22 01 / <b>147339</b>

**Sondernutzungsentgelt**

**Wichtiger Hinweis!** Als Eigentümer des Straßenlandes erhebt Berlin ein Entgelt gem. Anlage A.  
 Wir bitten, die Vereinbarung unverzüglich unterschrieben zurückzusenden.

**Empfängerangaben:** Bezirkskasse Mitte  
 Kontonummer: 4 381 803 000  
 Geldinstitut: Berliner Bank AG  
 Bankleitzahl: 100 200 00

Sehr geehrte Dame, sehr geehrter Herr!

Aufgrund § 11 / § 12 des Berliner Straßengesetzes<sup>1)</sup> wird Ihnen im Wege der Straßenaufsicht unbeschadet der Rechte Dritter die Erlaubnis zur Sondernutzung öffentlichen Straßenlandes in o. g. Umfang erteilt.

Die Erlaubnis vom \_\_\_\_\_ wird in o. g. Umfang verlängert.

Der jederzeitige Widerruf, der beim Vorliegen öffentlicher Interessen geltend gemacht wird, wird vorbehalten.

Die Rückseite sowie die in der/n Anlage/n **1** genannten Nebenbestimmungen  
 und der beigefügte Lageplan sind Bestandteil dieses Bescheides.

Hochachtungsvoll  
 Im Auftrag **Walth**

Mit  gekennzeichnete Absätze gelten nur, wenn sie angekreuzt () bzw. beziffert sind (**1**)

BauWohnV 700 - Sondernutzungserlaubnis - Blatt 1 - (11.96)  
 \* Seite 4 Blatt. 0 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Fig. 86

Fig. 86 Permiso de instalación para el proyecto *The Confidential Connection* de la Oficina del Distrito de Mitte, Departamento de Ecología, Vivienda y Territorio de Berlín, 1997



3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito

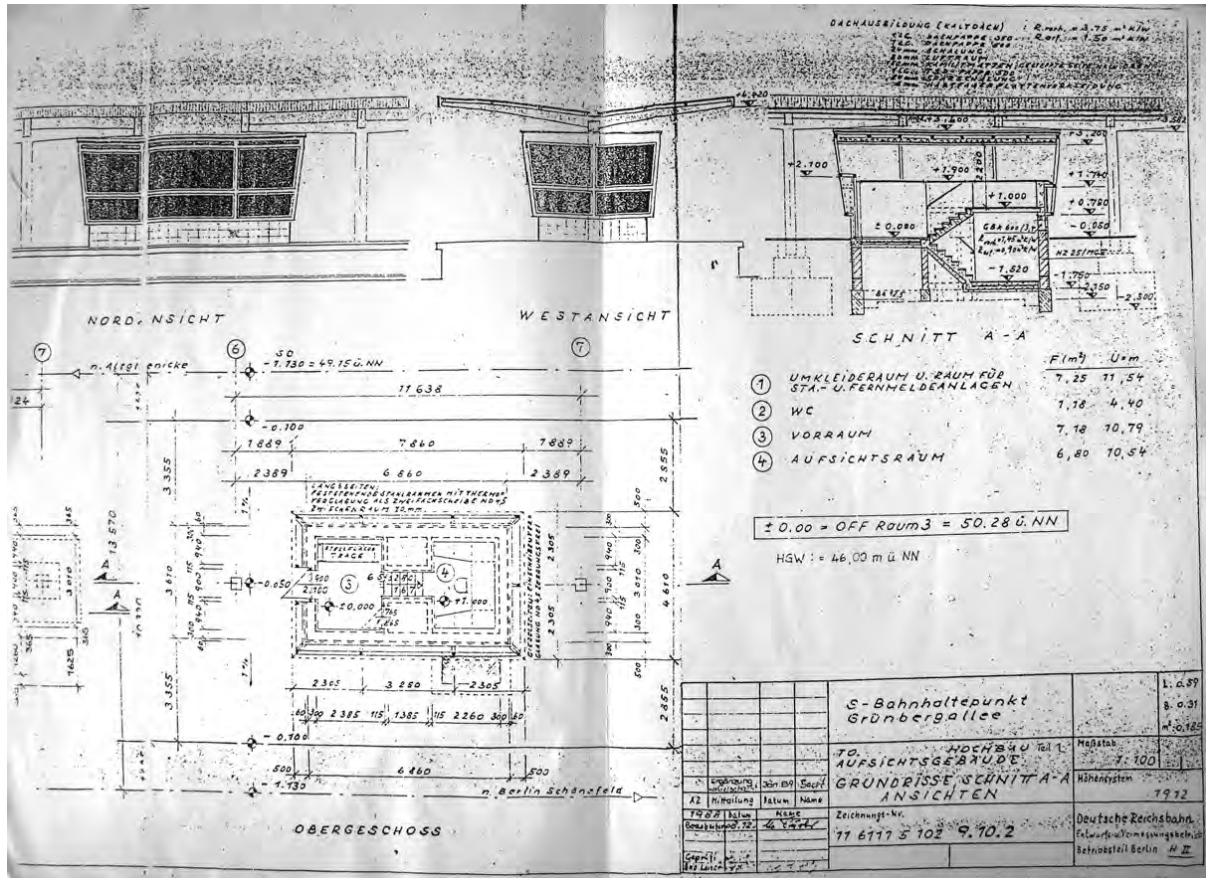
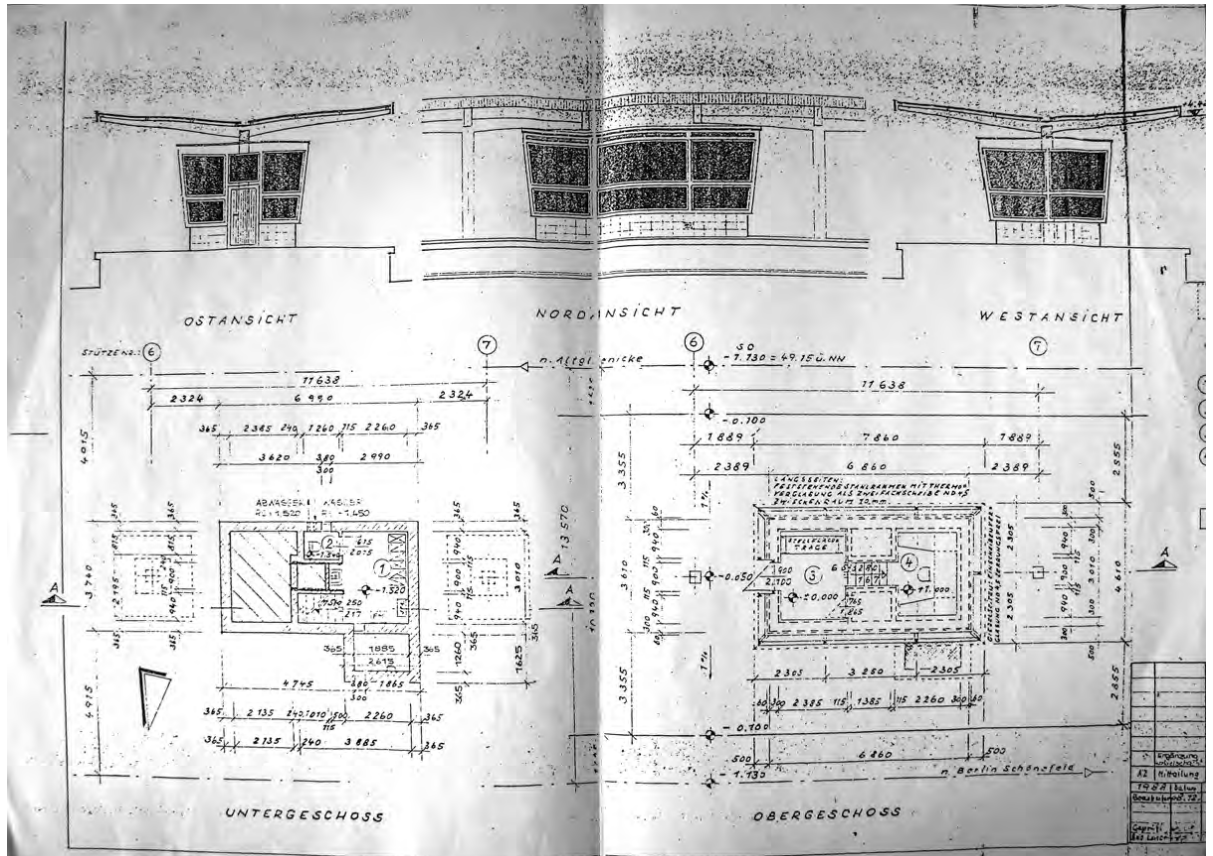


Fig. 87

Fig. 87 Plano de la cabina que muestra la parte subterránea desde donde accede al andén el personal de seguridad con los perros

### 3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito

Ein Kunstprojekt von  
**Juan Carlos Robles**

Ausstellung  
4. Sept. bis 2. Okt. 97  
täglich 15 bis 22 Uhr

Eröffnung  
Donnerstag 4. Sept. ab 19 Uhr

Party ab 23 Uhr im Roten Salon (5,- DM)  
DJ'S e.d.2000, Krozome 131

Volkstheater  
am Rosa-Luxemburg-Platz

**the Confidential Connection**

Rekonstruktion: Varela Studios • 1997 rausfisch.de/sign

Photo: Juan Carlos Robles 1995, am S-Bhf. Berlin Alexanderplatz

COPEC  
Fundación Marcelino Botín  
KULTURAM MITTE  
creatures  
SPAETER BERLIN

Fig. 88

Fig. 88 Cartel de la intervención en el espacio público, *The Confidential Connection*, en el que aparece la Caseta de control en su anterior emplazamiento: andén del metro de la estación de Alexander Platz de Berlín, 1997

### 3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito



Fig. 89



Fig. 90

En febrero de 2001 *The Confidential Connection* fue expuesta en ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, en el proyecto comisarial de los críticos y comisarios independientes Alicia Murría y Mariano Navarro denominado *Open Spaces*, con la participación de los siguientes artistas:

Janet Echelman, *Target swooping down ... Bullseye!*, 2001

Carmela García, *Planeta Ella*, 2000

Daniel Gutiérrez Adán, *Encrucijada*, 2000

Francisco Leiro, *Sequía*, 1997

Pedro Mora, *Bus Stop*, 2001

Nadín Ospina, *Ídolo*, 2001

El Perro, *Primetime*, 2000

Javier Pérez, *Source*, 1996

Juan Carlos Robles, *The Confidential Connection*, 1997

Fernando Sánchez Castillo, *The Emergency Observer*, 2000

Joana Vasconcelos, *Spot me*, 1999



Fig. 91

*The Confidential Connection*, actualmente sigue emitiendo señales y dando avisos por su megafonía, entre naranjos, en el huerto del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo<sup>167</sup> junto a un conjunto de proyectos:

Fig. 89 Desplegable del proyecto: *Open Spaces*, intervenciones en los exteriores del ARCO, Feria Internacional de Arte de Madrid, 2001

Fig. 90 Juan Carlos Robles, *The Confidential Connection*, cabina de control instalada en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, ARCO, Madrid, 2001

Fig. 91 Desplegable de información de las *Intervenciones Permanentes* en los exteriores del CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo con vista aérea de las ubicaciones de los proyectos

### 3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito



Fig. 92

- 1- Jorge Yeregui, *N-322. Km, 37 (En camino)*, 2008
- 2- Maura Shehan, *Lagunas*, 2000
- 3- Pedro Mora, *Bus Stop*, 2001
- 4- Rogelio López Cuenca, *Decret nº 1*, 1992
- 5- Cristina Lucas, *Alicia*, 2009
- 6- Curro González, *Como un monumento al artista*, 2010
- 7- MP y MP Rosado, *Ventanas iluminadas*, 2005
- 8- Jessica Diamond, *Being necessitates Faith in Paper2*, 1989-2011; *Is That All There is?*, 1984-2010; *Money Having sex*, 1988
- 9- Paloma Gámez, *Violeta*, 2012
- 10- Priscila Monge, *Whats is Real?*, 2004
- 11- Libia Castros y Ólafur Ólafsson, *¿Quién tiene miedo del rojo, del amarillo y de ti?*, 2011
- 12- Juan Carlos Robles, *The Confidential Connection*, 1997
- 13- Jesús Palomino, *Altavoces reproduciendo el sonido del lugar*, 2009
- 14- Olaf Nicolai, *Cortinas de perlas negras*, 2004
- 15- Federico Guzmán, *Reloj estacional*, 2004

De entre estos proyectos amplió información sobre dos de ellos, por proximidad temática y por haber sido realizados en el mismo periodo de estudio que analizamos, el primero antes que mi proyecto y el segundo después. En *Bus Stop* (fig. 92), Pedro Mora intenta poner en cuestión los límites entre el arte y lo cotidiano al sacar su obra del espacio restringido del museo y llevarla al ámbito público urbano.



Fig. 93

Invierte de este modo la estrategia de M. Duchamp, al igual que *The Confidential Connection*, quien introdujo en el museo objetos ajenos a él. P. Mora despoja al museo del arte, reinsertándolo en una trama viva de experiencias originales con la idea de desarrollar una estética del siglo XXI en el

<sup>167</sup> *Intervenciones en los exteriores del CAAC*. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla.

Desde Junio de 2013. Comisario: Juan Antonio Álvarez Reyes. Artistas participantes: Jorge Yeregui, Maura Shehan, Pedro Mora, Rogelio López Cuenca, Cristina Lucas, Curro González, MP y MP Rosado, Jessica Diamond, Paloma Gámez, Priscila Monge, Libia Castros y Ólafur Ólafsson, Juan Carlos Robles, Jesús Palomino, Olaf Nicolai y Federico Guzmán.

Fig. 92 Plano de las *Intervenciones Permanentes* en los exteriores del CAAC

Fig. 93 Pedro Mora, *Bus Stop*, escultura, acero inoxidable, neón y cristal, 212 x 359,5 x 210 cm, 1991

### 3.2 Intervenciones en el espacio público de tránsito

ámbito de lo cívico y lo cotidiano. Esta obra comparte con la que realicé en Berlín la intención de alterar el concepto clásico de monumento, ya que empleando materiales nobles propios de la escultura, crea un prototipo singular de mobiliario urbano para ser utilizado como lugar social para el descanso o el "encuentro": convirtiendo al usuario en parte activa, colaborativa, de la escultura.



Fig. 94

La obra de Rogelio López Cuenca fue elegida por un jurado internacional para su exhibición en el marco del proyecto *Arte Actual* en los espacios públicos de la Exposición Universal de Sevilla. Su título: *Decreto nº 1*, toma su nombre del "Decreto nº 1 para la democratización de las artes" (1918), publicado en *Gaceta de los Futuristas de*

*Moscú* donde, bajo el lema "todo el arte para todo el pueblo", se promovía la disolución de la actividad artística en la vida cotidiana. Compuesta de 24 elementos idénticos en formato y colores a los instalados con carácter informativo en el recinto de la Expo 92, fue colocada camuflándose entre la señalética institucional. Así, mediante textos en diferentes idiomas e iconos incomprensibles, el artista trató de infiltrar su propio discurso dentro del oficial, provocando la confusión y el desconcierto del visitante. El proyecto fue censurado y retirado el día antes de la inauguración.

Pensamos que estos trabajos (usando la palabra en sentido estricto), al igual que los míos, comparten la siguiente exigencia benjaminiana:

[...] *Así pues, también aquí el proceso técnico es, para el autor como productor, la base de su progreso político. Con otras palabras: sólo la superación de los ámbitos de competencia en el proceso de producción intelectual -que constituirían su orden, según la concepción burguesa- vuelve políticamente eficaz a esta producción; y las dos fuerzas productivas que estén siendo separadas por el límite de competencias levantado entre ellas son precisamente las que deben derribarlo conjuntamente*<sup>168</sup>.

<sup>168</sup> BENJAMIN, Walter: *El autor como productor*. Ponencia presentada por el autor en el Instituto para el estudio del fascismo. París, 27 de abril de 1934.

Fig. 94 Rogelio López Cuenca, *Decreto nº 1*, intervención, acero, pintura y piedra, 300 x 100 x 17 cm c/u, 1992

### 3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*

Juan Carlos Robles

**Boca de metro Las Vegas** (fig. 95), 2004

Intervención en Espacio Público

Plaza San Francisco, Sevilla

Boca de metro simulada

450 x 240 x 1050 cm



Fig. 95

La boca de metro de una supuesta estación: Las Vegas, presentada en la exposición titulada *Desplazamientos*, antes citada, señala, en primer lugar, al barrio sevillano de Las Tres Mil Viviendas. Las Vegas es el nombre por el que popularmente se conoce al sector más denigrado del barrio. El segundo nivel de lectura del simulacro de *Boca de metro Las Vegas*, falsa boca de metro que sitúo en el centro histórico de Sevilla a la espalda del ayuntamiento, apunta a la ciudad estadounidense, paradigma de la arquitectura espectacularizada de "parque temático". La ciudad de Las Vegas es un ejemplo paradigmático de arquitectura divorciada del hombre. Robert Venturi en 1972 en su libro *Aprendiendo de Las Vegas* fundó la noción que con el tiempo se llegaría a conocer como arquitectura postmoderna. Vaticinaba el fin del movimiento moderno y apostaba por la cultura del simulacro extendida hoy en día globalmente como arquitectura de la persuasión, híbrida, deslocalizada, sin identidad real local. Como sucede con los aeropuertos o con los centros comerciales, sus fachadas con ornamentación falsa, componen la topografía de una felicidad manufacturada para turistas que vuelven a sus residencias sin haber conocido nada auténtico en sus vacaciones.

### 3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*



Fig. 95

Fig. 95 Juan Carlos Robles, *Boca de metro Las Vegas*, intervención en el espacio público, 450 x 240 x 1050 cm, 2004

3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*

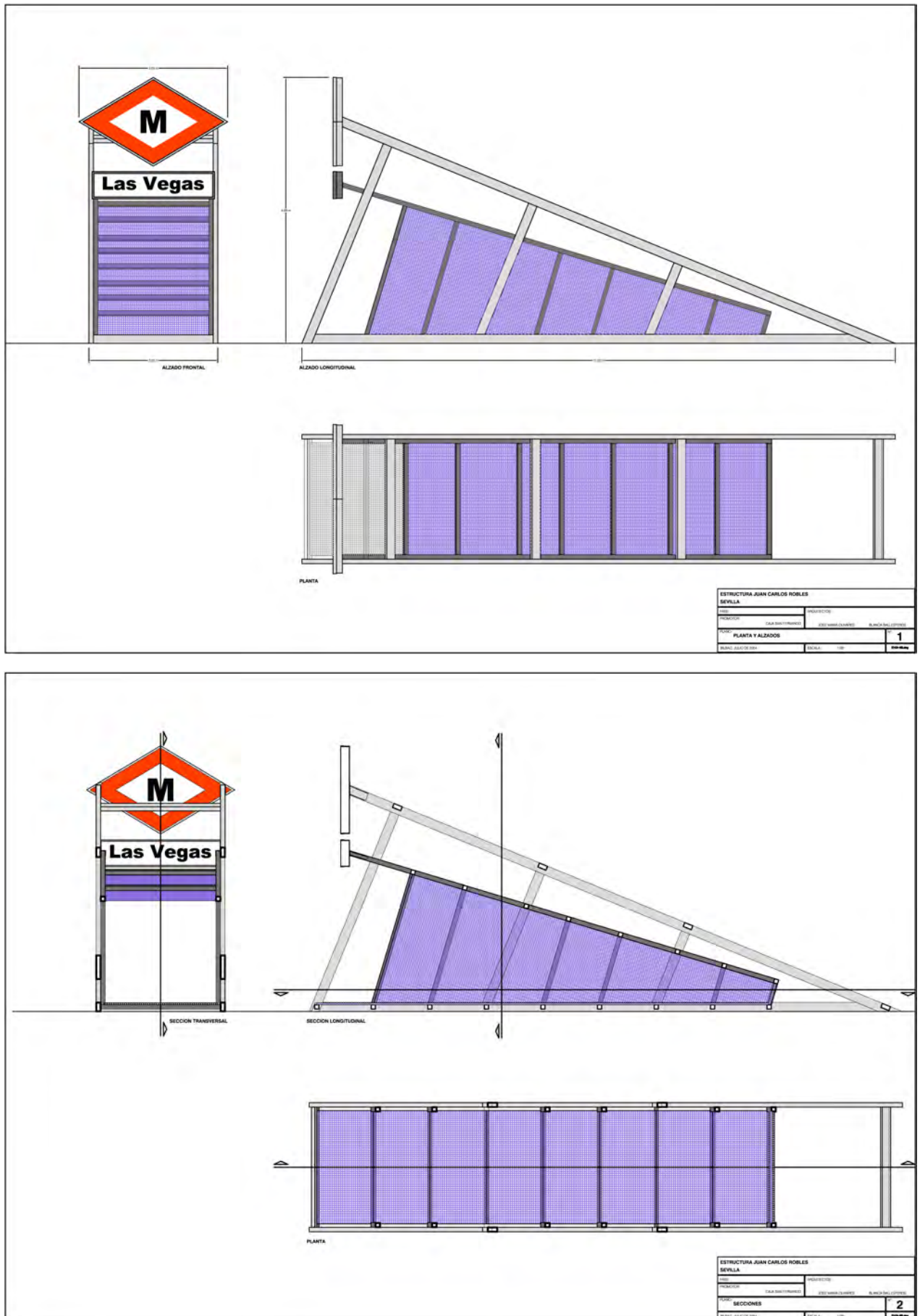
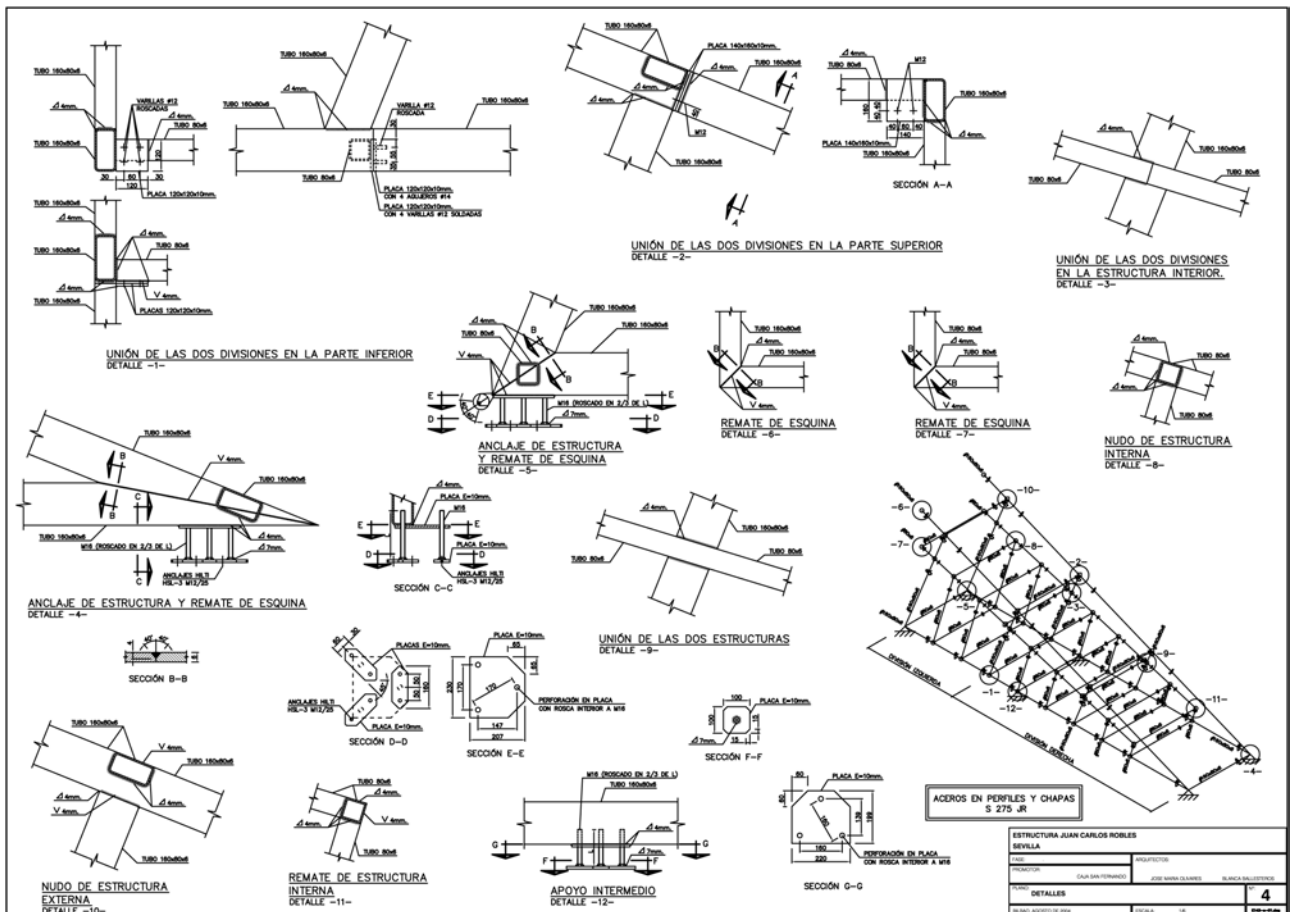
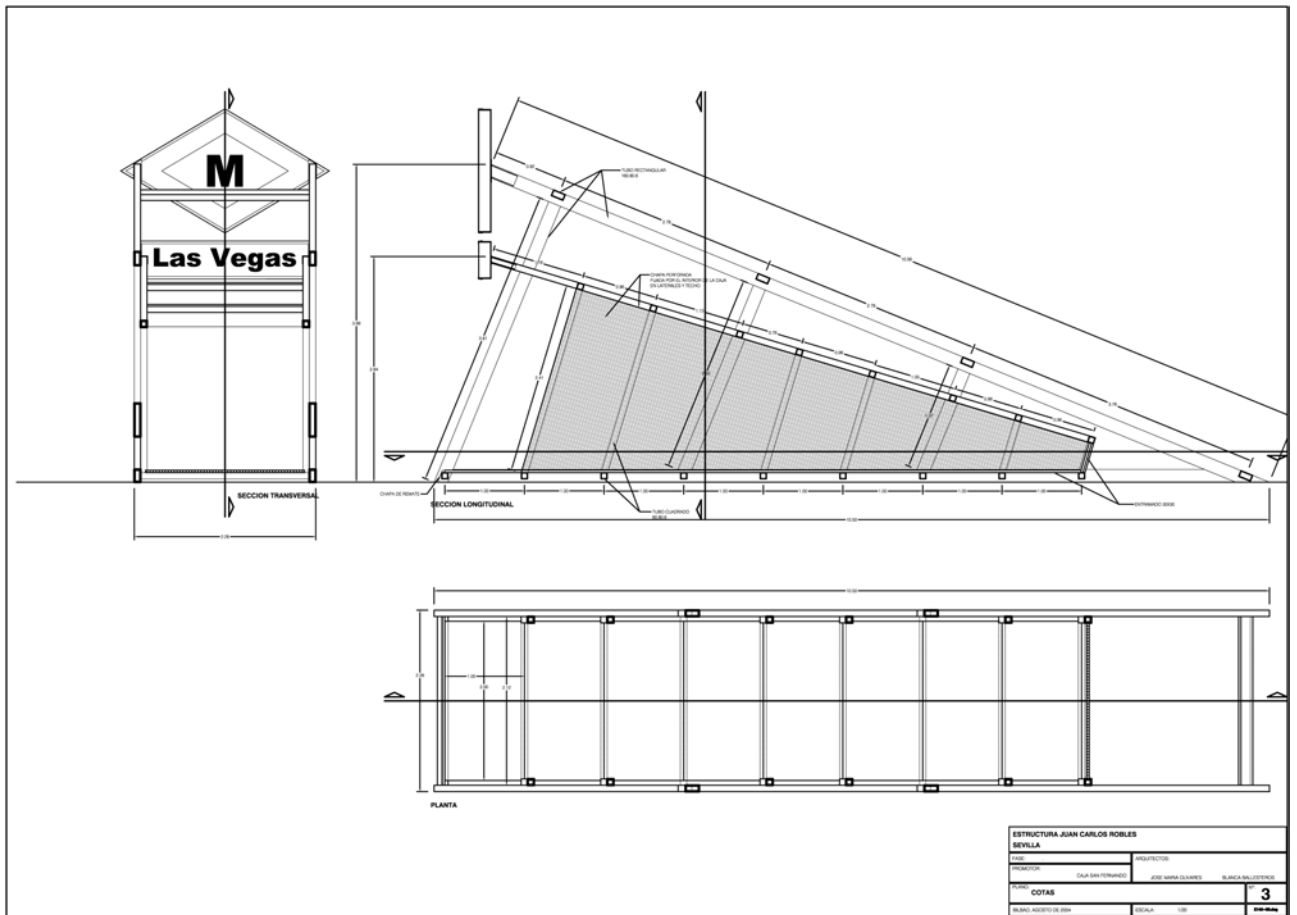


Fig. 96

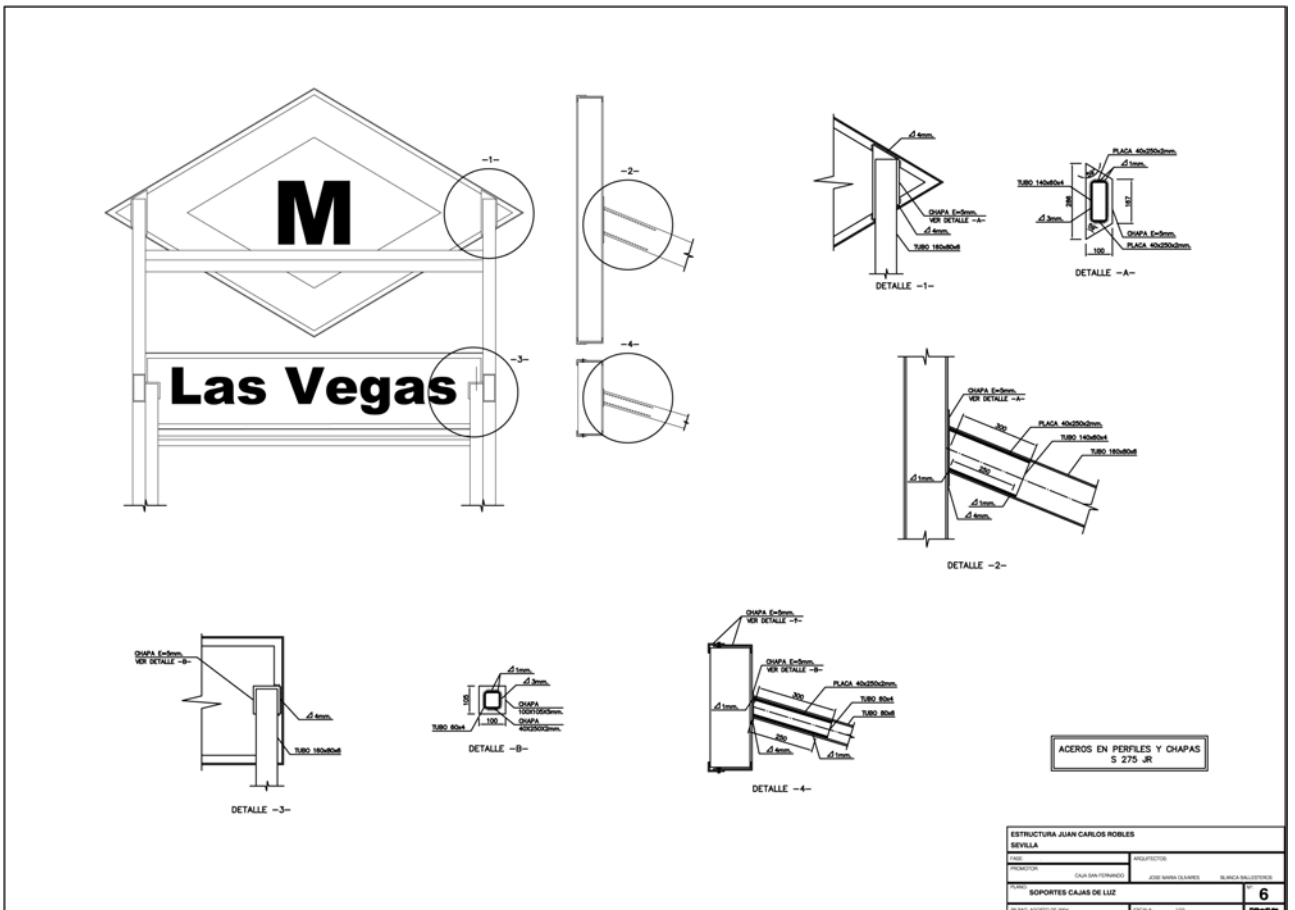
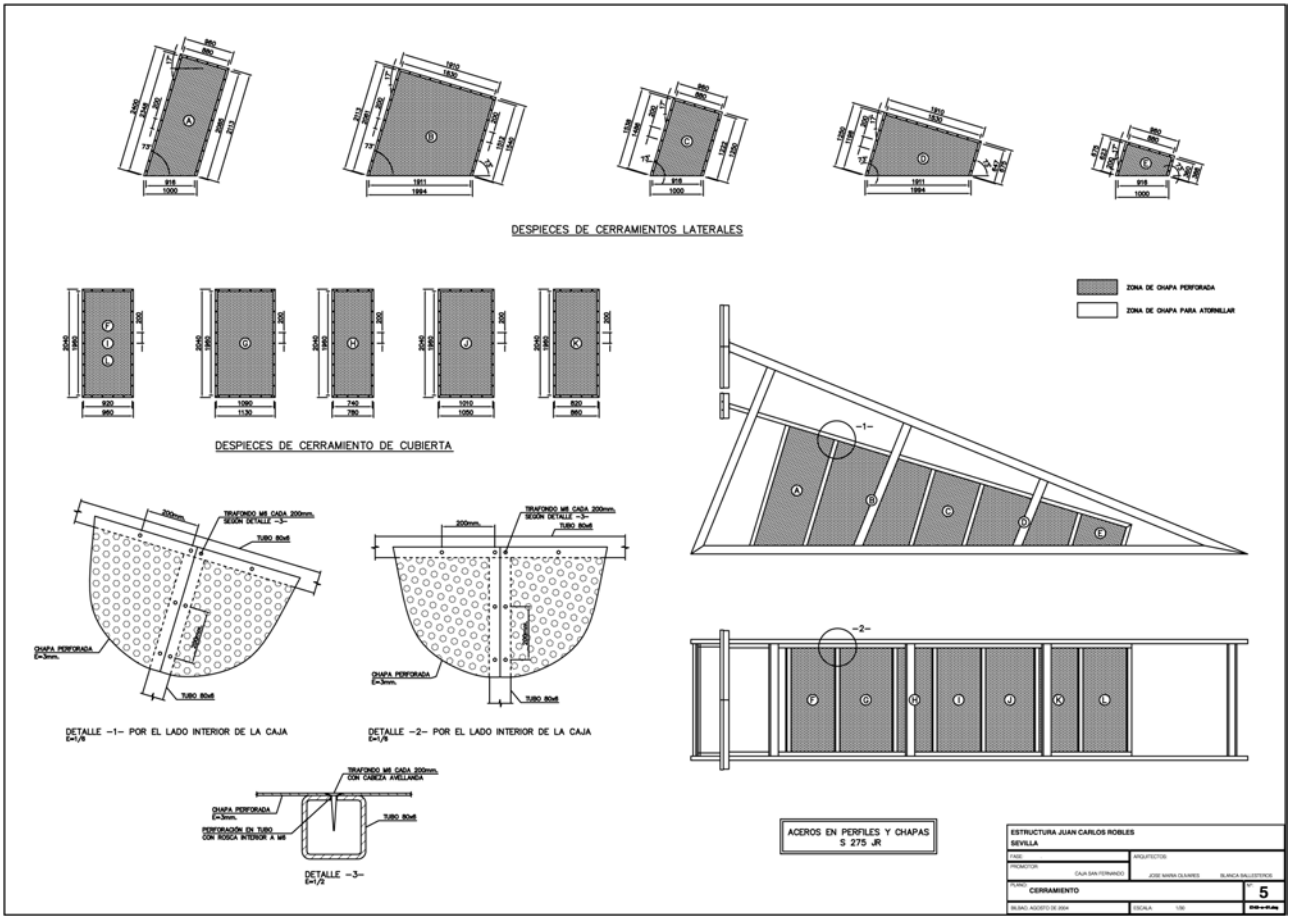
Fig. 96 Planos del proyecto: *Boca de metro Las Vegas*, intervención en el espacio público, 2004



3.2.2 Proyecto: Las Tres Mil Viviendas, 2004



3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*



### 3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*



Fig. 97

La identidad local se fractura y el viajero en la *strip city* se ve reducido a la condición de cliente. Escribe Robert Venturi:

*El bazar del Extremo Oriente no tiene señales; el Strip es prácticamente una pura señal. En el bazar, la comunicación funciona por la proximidad.*

Fig. 97 Imágenes del montaje de la intervención en el espacio público, *Boca de metro Las Vegas* de Juan Carlos Robles, 2004

Imágenes superiores: Marcos Vázquez-Consuegra, aparejador; Blanca Ballesteros, arquitecto.

Imagen inferior: Francisco del Río, comisario de la muestra conversando con el artista

### 3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*

*A lo largo de sus estrechas callejuelas, los compradores sienten y huelen la mercancía, y el mercader aplica la persuasión oral explícita. [...] En la Calle Mayor [...] La señal gráfica en el espacio ha pasado a ser la arquitectura de este paisaje<sup>169</sup>.*

Ambos extremos: la periferia desconectada y el centro desterritorializado, son las dos formas de hurto de ciudad y de ciudadanía (ausencias contemporáneas) que señala el simulacro de mi intervención. Aprovecho, a modo de *time specific*, la esperada apertura de la primera línea de metro en la ciudad, por supuesto, sin parada en el barrio que nos preocupa. Como ya analizamos, las fracturas en el ámbito local son inseparables de la vertiginosa dinámica global, por ello este proyecto contiene las dos dimensiones.



Fig. 98

No obstante, nuestra experimentación aborda en este proyecto en la dimensión urbana de lo local. El barrio de Las Tres Mil Viviendas fue construido entre las décadas de los años sesenta y setenta a las afueras de Sevilla. Su incomunicación con el exterior es total, tiene solo una pequeña entrada y el resto de las calles dan a fondo de saco, por el sur está separada de elegantes barrios, como Ciudad Jardín y por el muro de la vía férrea Sevilla-Cádiz, al norte y oeste la separan del resto de la ciudad anchas avenidas, y por el sur, queda cerrada por la carretera de circunvalación urbana.

<sup>169</sup> VENTURI, Robert: *Aprendiendo de Las Vegas*. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona 1972, p. 34.

### 3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*

Uno de cada diez gitanos de España vive en esta barriada, la mitad de los de la provincia de Sevilla. Son más de veinte mil, posiblemente, la mayor concentración de todo el país. Se produce la paradoja de que uno de los barrios más pobres y marginales es también el más rico en producción de artistas flamencos de Andalucía. De aquí salen todos los años cantaores, guitarristas, palmeros o bailadores. En la última Bienal de flamenco, un tercio de los artistas que participaron eran originarios de la zona. Antes era más habitual verlos en las plazas del barrio al aire libre formando corros donde cantaban y bailaban como lo han venido haciendo secularmente. La inseguridad y la droga ya no lo permiten y las familias permanecen en sus casas frente al televisor.

El desarrollismo de aquellas décadas hizo que numerosas viviendas, casas antiguas de barriadas tradicionales del casco histórico, Triana fundamentalmente, se fueran dejando arruinar para construir nuevas promociones inmobiliarias, destinadas a familias de mayores ingresos. Estas familias recibieron como compensación al traslado obligado desde estos barrios, un piso en este nuevo barrio de la periferia. Al mismo tiempo, se trató de erradicar los grupos de "casitas bajas" y "chabolas" dispersas por la ciudad que habían acogido familias que perdieron sus casas durante las antiguas inundaciones o por otros motivos. Se juntó intencionadamente la pobreza de familias que vivían de humildes trabajos con la marginación de otras familias sin ingresos. Este nefasto experimento público de agrupar en un gran sector de la periferia urbana gran parte de la pobreza y marginalidad existente para lavar la imagen del resto de barriadas, ha resultado muy pernicioso para la ciudad en su conjunto. Con el tiempo, la droga tomó presencia sustituyendo las ocupaciones del comercio artesanal, inserto en la ciudad antigua, del que antes vivían muchas de estas familias. Los gitanos que siguen viviendo en Triana se hallan integrados en el tejido social.

Este hecho hay que entenderlo en el contexto de una época de desarrollo industrial. La fábrica de producción en serie fordista necesitaba barrios para sus obreros y así creció el cinturón de las ciudades; eran y son las fábricas de la actividad muda. Quien trabaja en ellas permanece callado en su puesto asignado. La producción en estas fábricas constituye una cadena silenciosa en la que se da tan solo una relación mecánica, mientras la acción

### 3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*

creativa entre los trabajadores no tiene lugar.

Al mismo tiempo, en los nuevos bloques de viviendas de la ciudad, ampliada y fragmentada, el portero automático otorgaba un botón a cada vecino. El imaginario de una ciudad compartida se deteriora, inevitablemente, con estas políticas que compartimentan la ciudad en zonas desconectadas e irreconciliables. Esta dinámica de exclusión produce un incremento de la violencia e inseguridad de efectos también psicológicos. Conduce a la ciudad a una obsesión por privatizar los espacios públicos y aislar los privados. En Sevilla, se cierran calles con cancelas, se enrejan las ventanas de las primeras plantas de toda la ciudad, los niños ya no juegan en las calles y los lugares de "encuentro" se convierten en un problema de contaminación acústica. La cultura paranoica de la sobreprotección se alía con nuevas reglas de distinción de los espacios públicos y separa más abruptamente a los sectores sociales. La forma en que se acomete el crecimiento de esta ciudad, como de tantas otras, ha modificado los hábitos cotidianos de socialización. La identidad deja de ser un proyecto colectivo y áreas de la urbe como Las Tres Mil Viviendas se vuelven hacia su interior, dando lugar a reglas cada vez más rígidas de inclusión y exclusión, estableciéndose distancias psicológicas más difíciles de superar que las arquitectónicas.

Henri Lefebvre escribía, ya en las fechas de construcción de Las Tres Mil Viviendas, sobre estos modos de expansión urbana:

*[...] Dos grupos de cuestiones han enmascarado los problemas de la ciudad y de la vida urbana: dos órdenes de urgencia: por un lado las cuestiones de "hábitat" derivadas de una política de alojamientos y de técnicas arquitectónicas; por otro lado las de la organización industrial y planificación global. Éstas, las primeras por abajo y las segundas por arriba, han producido, disimulándolo a la atención, un estallido de la morfología tradicional de las ciudades, [...] Estos dos tipos de problemas han sido y son planteados por el crecimiento económico, por la producción industrial. La experiencia práctica demuestra que puede haber crecimiento sin desarrollo social (crecimiento cuantitativo sin desarrollo cualitativo). En estas condiciones, los cambios en la sociedad son más aparentes que reales<sup>170</sup>.*

### 3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*

Aquí se hace patente, como nos expresaba G. Matta-Clark, una traición en toda regla al espíritu de la modernidad que quería sentar las bases del igualitarismo y el acceso de todos a estándares de comodidad. La ideología de la modernidad se ve atrofiada en la práctica al no cumplir su compromiso con las relaciones sociales esenciales de apertura, igualdad y comunidad. Bajo el disfraz de una arquitectura de magnitudes numéricas, Las Tres Mil Viviendas, símbolo del progreso desarrollista en Sevilla, se procedió a un ejercicio de marginación.

La coartada era perfecta, tenían el aval del Estilo Internacional que tras la II Guerra, ya extendido a nivel planetario, se podía saludar como el signo de progreso que acabó con el chabolismo posbélico y que había reconstruido Europa. Podríamos objetar que, entonces, el régimen político en España era una dictadura sin legitimidad y con otro ideario, mas aquella lógica especulativa es hoy día propia de las democracias liberales de Occidente. Todavía siguen llegando al barrio de Las Tres Mil Viviendas nuevas remesas de emigrantes y desheredados, expulsados de áreas de nueva edificación o de remozamientos del centro urbano para nuevo uso, perpetuando la situación de pobreza. Esta acción estatal ha tenido consecuencias paradójicas: una operación urbanística auspiciada por las instituciones públicas del Estado, dio como resultado un barrio fuera de la ley, con una zona de máxima exclusión bautizado su sector más inseguro popularmente como *Las Vegas*. Sus residentes en este proceso de abandono quedan desposeídos de su condición de pueblo, son expulsados de la comunidad, de la ciudad, de lo público, de lo común, de los lugares de "encuentro". Cuántas veces hemos oído en Sevilla refiriéndose a las gentes de ese barrio: "tienen lo que se merecen", mas este argumento se hace extensivo a todos nosotros, todos seríamos responsables y todos tendríamos que preguntarnos dónde estamos y todos deberíamos cuestionar qué lugar es este para superar estas carencias (ausencias). En una época marcada por el derrumbamiento de las profundas convicciones, algunos artistas frotamos compulsivamente el lápiz sobre la superficie de la ciudad, ansiando que el *frotage* resultante, a lo Max Ernst, muestre las zonas de conflicto y promueva los cambios necesarios.

Me adentro en Las Tres Mil Viviendas, cámara al cuello, cruzo aquella vía

### 3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*

del tren que de pequeño nos tenían prohibido atravesar. Caminaba en busca de esas metáforas con las que el deseo pretende mencionar las cosas, buscaba esos encuadres que nos hablan del lugar al que pertenecemos, quería obtener esas imágenes que, en definitiva, son las que contribuyen a generar espacios de "encuentro", esas alegorías preñadas de resistencia crítica que atisban desde la negación signica el espacio social que anhelamos.

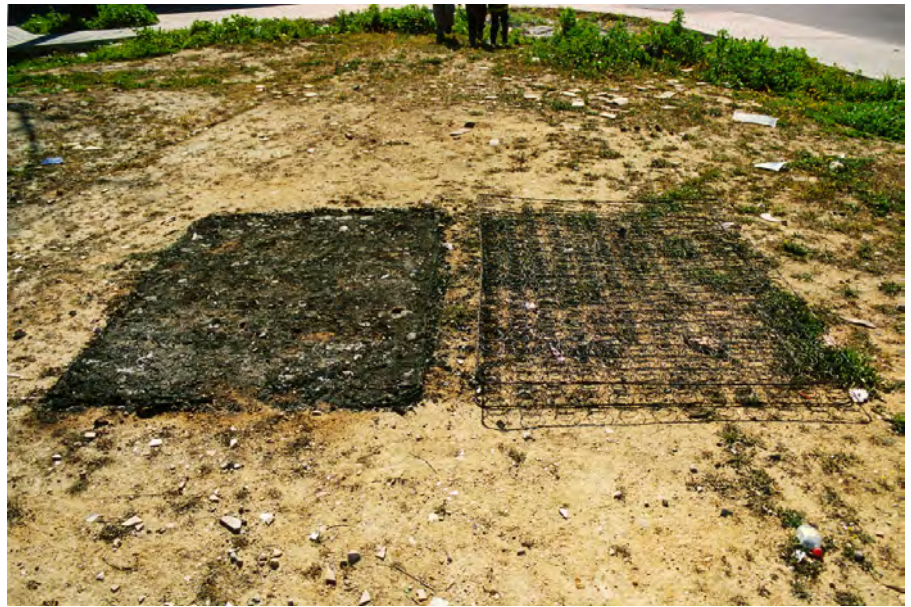


Fig. 99

Al entrar al barrio, bajo un sol de justicia, comencé a fotografiar las motocicletas achicharradas en los descampados, las frases escritas en las paredes (más adelante documentadas). Enfocaba el esqueleto férreo de un colchón quemado (fig. 89), potente signo en negativo del espacio íntimo del cuerpo y del sueño, cuando unos niños se acercaron sin entender qué hacía fotografiando tal desecho y me preguntaron: ¿vas a llevarnos a un correccional? me pidieron que les tomara unas fotografías y no quise: el sentido de la imagen muchas veces está fuera del encuadre, ausente. Más tarde, unas señoras desde un balcón preguntaron si realizaba una inspección del ayuntamiento, si iban a venir a arreglar algo. Con respeto le dije a un gitano con bastón que se trataba de una cuestión artística que me gustaba la "belleza" del barrio, las ropas tendidas en la calle en cordeles amarrados a los árboles, el extraño aspecto rural de un barrio urbano. La



### 3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*

extraña atracción que ejercían sobre mis pupilas ese chabolismo vertical, las fortificaciones con alambre de espino y las construcciones con toldos adosadas a los bloques, era inconfesable. Lo único que tenía claro es que no estaba haciendo un documental.

En 1934 Walter Benjamín, escribe Paul Virilio, se interesaba por la incapacidad del objetivo fotográfico para captar una barraca o un vertedero de basuras sin transfigurarlos y escribe:

[...] *Al transformar todo lo que la pobreza tiene de abyecto, la ha convertido, a su vez, en un objeto de placer*<sup>171</sup>.

Nuestra intención ahora es problematizar la representación del habitar urbano desde categorías que se inscriben en una sociología de las emociones que hace presente la complejidad de la estructura del sentir que se activa en experiencias referidas a las estrategias de reproducción cotidiana, articular un espacio teórico que viabilice la lectura sobre un tópico: la pobreza, singularmente interrogada desde los sentires que la atraviesan, por medio del registro foto-videográfico.

Podríamos ponernos cursis y hablar de la autenticidad de aquella arquitectura, del carácter postmoderno de las hibridaciones arquitectónicas que esta situación había generado (chabolismo vertical) y pensar que el Estilo Internacional aquí había cedido el paso, mas dicho paso, desde la relectura del momento moderno que llevamos a cabo, nos lleva a afirmar que el salto a la postmodernidad se da por la traición que en la práctica se produce de sus propios principios.

El movimiento moderno en arquitectura es la historia de dos conceptos contradictorios del papel del arquitecto: por un lado se considera al arquitecto como un ingeniero y, por otro, como un artista. El funcionalismo –desde los constructivistas rusos, pasando por Le Corbusier y culminando en la escuela de la Bauhaus de Walter Gropius- puede considerarse un método para resolver este conflicto y las contradicciones entre ambos sistemas de valores burgueses: el humanismo y el operativismo tecnológico. Tal como imaginó la Bauhaus, la solución reside en someter a

<sup>171</sup> VIRILIO, Paul: *Estética de la desaparición*, op. cit., p. 52.

### 3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*

un análisis "científico" la obra arquitectónica y las necesidades humanas con el fin de producir un sistema funcional. Se consideraba que las necesidades humanas eran necesidades sociales que debían incorporarse en un programa unificado (total) formal (estético). El problema es que la dimensión ética muchas veces en la práctica no ha sido contemplada en los proyectos específicos arquitectónicos y urbanísticos. Este hecho influye en nuestra actividad artística, cuando centramos nuestra preocupación en las condiciones en las que se produce nuestro "encuentro" y el entorno urbano que lo delimita.

A principios de los sesenta el cambio de mentalidad ya se percibe en el horizonte, no se quiere más el igualitarismo de la repetición. Lo que se busca es el reconocimiento de cuales son las necesidades y los deseos particulares. Tomaba fuerza la idea: "yo en mi casa me hago las paredes y organizo mis espacios (la moda de los lofts), construyo mis rincones que reconozco como mi modo de ser, la expresión de mis gustos y mis deseos". Mas todo esto nos parece más complicado si se quiere un compromiso auténtico de identificación con el entorno local. La potenciación de la individuación es un factor fundamental en las economías de consumo, un espejismo de libertad que, en realidad, crea distancias entre nosotros.

La fascinación que este barrio me produce, las fuertes metáforas que encierran sus imágenes, nos remiten más que al triunfo del "tuneo" arquitectónico al vértigo del vacío. Nos señalan el fracaso de las conquistas que definía la modernidad: derecho al trabajo, a la educación, a la salud, al alojamiento, al ocio y a la vida. Entre estos derechos debería figurar el derecho a la ciudad; no nos referimos a la ciudad antigua que ya no existe, sino a la vida urbana, a la centralidad renovada de los intercambios, a los lugares de "encuentro", a los ritmos de vida que permitan el uso pleno y entero de la ciudad por todos. Cuando tales hechos no se dan, comprendemos que se da el "desvío de la función" arquitectónica que los vecinos llevan a cabo y que vemos en *Ciudad habitada* (fig. 85), práctica extendida internacionalmente. El mismo sentido lo hallamos en la práctica del *grafitti* que llevan a cabo las jóvenes y los jóvenes del barrio (fig. 97) que muestran a modo de "escritura pública" la expresión de una población deseosa de reforzar sus signos de identidad y de pertenencia.

### 3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*



Fig. 100

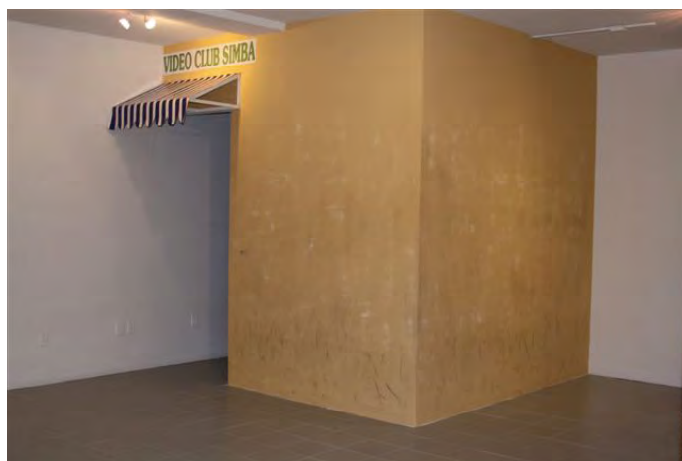


Fig. 101

Tanto el desarrollo fotográfico como el videográfico, fueron presentados, primero, en Madrid<sup>172</sup> y más tarde en una itinerancia por América<sup>173</sup> donde tuvo la oportunidad de entrar en diálogo con otras investigaciones y ser publicado bajo un curioso formato de periódico (fig. 102). En él escribe la comisaria Luisa Espino:

Fig. 97 Juan Carlos Robles, *Palabra de honor*, políptico fotográfico, dimensiones variables, 2004

Fig. 98 Juan Carlos Robles, *Videoclub*, detalle exterior de la videoinstalación

### 3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*



Fig. 102

[...] *Esta exposición reúne varios ejemplos que, aunque distintos y geográficamente lejanos, tienen como denominador común dar visibilidad a construcciones llevadas a cabo por sus propios habitantes, a menudo de manera caótica, en contextos en los que la realidad social ha relegado a un segundo plano la organización reglada que dicta el urbanismo. Situaciones y procesos, en la mayoría de los casos espontáneos, que con el paso del tiempo han dado lugar a verdaderas tipologías en sectores que carecen de servicios sociales y de abastecimiento básicos. Los artistas y colectivos Raúl Cárdenas/Torolab, Santiago Cirugeda/Recetas Urbanas, Democracia, Gean Moreno, Ernesto Oroza, Juan Carlos Robles y Todo por la Praxis, han dado imagen a las siguientes casos de Madrid, Sevilla, Miami, Tijuana y La Habana<sup>174</sup>.*

En el proyecto *Las Tres Mil Viviendas*, bajo el sol, hallamos figuras del deseo, pistas para reformular los vínculos del centro con la periferia urbanos, en nuestros entrecruzamientos en multitud. Y, sin embargo, lo normal es que percibamos exclusión. Sabemos de sobra que el corazón de la política resulta ser la mercadotecnia.

El proyecto tuvo también un desarrollo videográfico. Constituidos ya en multitud, se despliega un nuevo tipo de campo público gestionado por las

<sup>172</sup> *Bajo el sol estroboscópico*. Galería Oliva Arauna. Del 10 de mayo al 15 de junio de 2005, Madrid. Más información en línea: [http://www.olivarauna.com/exposicion/bajo\\_el\\_sol\\_estroboscopico.html](http://www.olivarauna.com/exposicion/bajo_el_sol_estroboscopico.html) (Consulta 10-06-2005).

<sup>173</sup> *Proyecto Habitar*. Exposición organizada por Cooperación Cultural Exterior de España. 2006. Itineró por: Centros y Casas Culturales de Miami, México D.F., Guatemala y Montevideo. Comisaria de la exposición: Luisa Espino. El catálogo de la exposición contiene escritos de: Luisa Espino, "Cuando quienes crean las ciudades son arquitectos improvisados", pp.1-4; Democracia/Santiago Cirugeda/Todo Por la Praxis, "Sin Estado: La Cañada es real", pp. 5-9; Juan Carlos Robles: "Ciudad Habitada", pp. 10-15; Gean Moreno & Ernesto Oroza, "Aprendiendo del Pequeño Haití", pp. 16-21; Nicolas Lobo, "Entrevista al muralista Serge Toussaint", pp. 22-26; Ernesto Oroza, "Arquitectura de la Necesidad", pp. 30-32; Raúl Cárdenas Osuna, "Movimiento y Velocidad", pp. 33-34.

Artistas participantes: Raúl Cárdenas/Torolab, Santiago Cirugeda/Recetas Urbanas, Democracia, Gean Moreno, Ernesto Oroza, Juan Carlos Robles y Todo por la Praxis.

<sup>174</sup> ESPINO, Luisa: "Cuando quienes crean las ciudades son arquitectos improvisados". En *Proyecto Habitar*, op. cit., p. 1.

### 3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*

industrias culturales y los medios masivos de comunicación. Los *media* articulan la urbe dispersa y organizan la esfera pública. En ese terreno finalmente nos jugamos la partida. Tenemos que hacer uso en el entorno local de esos lugares donde se fragua el imaginario colectivo, si queremos generar lugares de "encuentro". Sin darnos cuenta nos hemos convertido en una sociedad globalizada en la que la única fuerza de resistencia que tenemos es la imaginación y el pensamiento en colectividad. Ahora, más que nunca, el saber, la información, la cultura, la relaciones sociales y la interacción simbólica son el territorio de la supervivencia y estos se producen en una esfera mediática y virtual; el pensamiento creativo es nuestra herramienta más útil para no desaparecer. Por ello, nos resulta importante registrar la relación con el hecho tecnológico y massmediático desde el propio territorio.

A la semana siguiente, fotografiando la fachada de un Videoclub (fig. 100) conocí a su propietario. Fue muy amable, le parecía que su Videoclub no era meritorio de ser fotografiado, le dije que era el único establecimiento abierto que había visto y le comenté que me fascinaba el luminoso, la antena parabólica en el tejado y la franja sucia a la altura de la rodilla que tenía su fachada amarilla, fruto de tanta gente que había apoyado allí el pie y echado un rato de charla, cosa que denotaba que el videoclub era un punto de reunión. Podía ser el videoclub de un pueblo mexicano, ahí, en medio de la plaza. Nos reímos. Revelé la foto de la fachada, "Videoclub Simba", la enmarqué y volví a visitarle para regalársela. Le expliqué que no quería hacer un trabajo que mostrara las miserias del barrio ni a gente que me explicara su abandono, que prefería retratar aquello que teníamos en común, realizar un vídeo en el que sus amigos y clientes comentaran sus gustos cinematográficos. Le pareció buena la propuesta y estuve cuatro meses grabando. Nunca se lo agradeceré suficientemente a todos ellos. Compartimos momentos en los que arte y vida son la misma cosa y constaté que la industria audiovisual forma parte de un espectro simbólico común. Quedó clarísimo que Las Tres Mil Viviendas es un barrio de artistas.

El vídeo que realicé a modo de entrevistas entremezcla, con ironía, los relatos fílmicos que me narraban los clientes con sus experiencias de vida.

### 3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas*, 2004



Fig. 103

De tal entrecruzamiento, brota una sensibilidad que ahora, en la sala del museo, interpela al espectador: un modo de expresión de mecanismos autosancionatorios de los sujetos toma presencia, una trama tensional sostenida por el intercambio de miradas que manifiestan los contornos de una geometría corporal trazada en la división de clases: una mezcla de la vergüenza y complicidad emerge ante la percepción de la mirada del *otro*. Cuando los rostros de la exclusión, desde la imagen videográfica, traspasan el muro de una territorialidad socialmente fragmentada, se abre un espacio común de reflexión. En este sentido, el crítico de arte independiente Juan Bosco Díaz-Hurneneta expresa sobre el vídeo:

*[...] Robles muestra esa difícil capacidad para dar cuenta de un colectivo social para el que vivir no es nada fácil, sin tener que recurrir al dato pintoresco o a la anécdota que termina por convertir a las personas en especímenes, en cosas. Su cámara es transparente: levanta acta de una conversación entre iguales<sup>175</sup>.*

<sup>175</sup> DÍAZ-URMENETA, Juan Bosco: "Miradas de Las Tres Mil Viviendas". En *Diario de Sevilla*. Cultura, 7 de julio de 2006.

Fig. 103 Juan Carlos Robles, *Ciudad habitada*, fotografía, detalle (en el que aparece la fachada del videoclub)

### 3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*



Fig. 104

Fig. 104 Juan Carlos Robles, *Videoclub*, stils del vídeo de la vídeoinstalación *Videoclub*, dimensiones variables, 2004.

Colecciones: Fundación José García Jiménez, Murcia y Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

### 3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*

Cada vez más, como hemos analizado, nuestro interés se dirige hacia una antropología de lo cercano como método de análisis para comprender qué factores condicionan nuestro deseo de estar juntos, constatando la dificultad de dicho empeño.

La ciudad se levanta sobre un patrón heredado que ha ido adaptándose –en una constante confrontación de intereses– a las complejidades del cuerpo social. A modo de palimpsesto, las huellas de la actividad humana han conformado la trama de nuestras ciudades, permitiéndonos hacer un estudio de la identidad de sus pueblos muy ligada al territorio. Sin embargo, como vimos con Mark Augé, el desarrollo tecnológico ha puesto en crisis el método de análisis. Un lugar podía definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, mas el concepto de lugar se ve sustituido en la práctica por otros conceptos más ligados a la tecnología.

He intentado recoger en estos trabajos, presentados, como ya anotamos, con el título de *Bajo el sol estroboscópico*, las luces y sombras que surgen del entrecruzamiento de estos dos extremos en tensión: una identidad ligada a un tiempo solar de tradiciones que nos sujetan a un territorio –que ya casi no existe–, aproximándome al colectivo gitano de Las Tres Mil Viviendas y una nueva identidad expuesta –tanto la de ellos como la todos– a un mundo postindustrial tecno-mediático, con su lógica de inclusión/exclusión y la violencia que esta situación genera.

Díaz-Urmeneta nos da la clave de lectura para entender el fondo de dolor que atraviesa este estudio que, desde la preocupación por recomponer la figura del sujeto y racionalizar el sentimiento de atracción hacia el *otro*, acaba por describir un marco histórico de ausencias, expandido y demoledor:

*[...] Lo sintomático del vídeo está en los detalles marginales de los que el observador puede aprender mucho. Algo parecido ocurre con las fotografías. Constituyen sendos retablos de Las Tres Mil Viviendas que posiblemente tienen sus equivalentes en otros barrios de otras ciudades europeas. Al fin y a la postre, el ocaso de la actividad industrial y el consecuente fin de la cultura generada por ella dan como resultado este modo de vida que no es sino la consecuencia de decisiones políticas y económicas que han marcado los últimos 25 años. Quienes defienden la*



### 3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*

*racionalidad de tales decisiones deberían poner los pies en la dura tierra de Las Tres Mil Viviendas*<sup>176</sup>.

El crítico señala la crisis sistémica y, al igual que nuestro estudio hace, reconoce en la fecha de La caída del Muro de Berlín, el principio del neoliberalismo en el que actualmente estamos inscritos. El trabajo fotográfico y videográfico que ahora nos ocupa lo desarrollé en un barrio compuesto por una población autóctona humilde que fue realojada, a la que ahora se suman emigrantes de variada procedencia que van llegando y que conforman en conjunto, una población deseosa de ser integrada en el imaginario colectivo de la ciudad y superar problemáticas de marginación. Bajo estas circunstancias excluyentes, el individuo corre el riesgo de desaparecer si no se reinventan las relaciones, los modos de "encuentro". Desde esta exigencia ética, es fundamental la lectura que hace Zigmunt Bauman:

*[...] La clase de unidad más prometedora es la que se logra, día a día, por medio de la concentración, el debate, la negociación y la concesión entre valores [...] este es, esencialmente el modelo de unidad "republicano" [...] una unidad conseguida por medio de la negociación y la reconciliación [...] Creo que es la única variante de unidad (la única forma de reunión) que es plausible y realista dentro de las condiciones establecidas por la modernidad líquida. Cuando las creencias, los valores y los estilos han sido "privatizados -descontextualizados o "desarraigados"-, y los sitios que se ofrecen para un "rearraigo" se parecen más a un cuarto de un motel que a un hogar permanente (tras haber pagado el crédito hipotecario), las identidades se vuelven frágiles, temporarias, despojadas de toda defensa [...]*<sup>177</sup>.

Por ello, mi principal motivación en este trabajo es darle visibilidad y, ante la complejidad del presente parece que lo más indicado es usando las tecnologías de la imagen, ya que, en la actualidad, involucran tanto a la construcción identitaria como a la visión que tenemos del *otro*. Al utilizar la lógica del sistema mediático, sus técnicas -como desvío formal y conceptual exigible al trabajo artístico-, desde el deseo, se abre una alternativa.

<sup>176</sup> Íbid.

<sup>177</sup> BAUMAN, Zigmunt: "Comunidad", En *Modernidad líquida*. Ed. Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., Buenos Aires 2000, p. 189.

### 3.2.2 Proyecto: *Las Tres Mil Viviendas, 2004*



Fig. 105

En *Hombres Intermitentes* (2004) (fig. 105), cuatro cajas de luz estroboscópica, cuya luz parpadeante nos muestra y oculta a sendos habitantes del barrio, metáfora abierta, que quiere señalar ese pulso entre la ciudad moderna y la actual, donde tanto el sujeto, como la relación con el *otro*, está marcada por el hecho tecnológico y es por ello que, llegado el momento, di el salto hacia su utilización. No debemos olvidar, antes de describir las sucesivas estrategias formales que voy a desarrollar desde la experiencia videográfica, que la principal motivación de éstas -frente a la actual multiculturalidad que nos compartimenta- es reflexionar sobre los condicionamientos del estar-

juntos que deseamos. En un "entorno líquido" de inconsistencia e inestabilidad, cómo Z. Bauman nos definía, la distancia que nos separa del Otro se convierte en el *leitmotif* de mis especulaciones videográficas. En definitiva, como expresa Guy Debord:

*[...] Quienes desconfían de la máquina y quienes la glorifican manifiestan la misma incapacidad para utilizarla. El trabajo maquinista y la producción serial ofrecen posibilidades de creación inéditas y quienes sepan poner estas posibilidades al servicio de una imaginación audaz serán los creadores del mañana*<sup>178</sup>.

<sup>178</sup> DEBORD, Guy: "La teoría de la deriva". En *Internacional situacionista*, op. cit., p. 59.

Fig. 105 Juan Carlos Robles, *Hombres intermitentes*, políptico de cajas de luz estroboscópica, 250 x 130 x 50 cm C/U, 2004

**4 LA IMAGEN EN MOVIMIENTO Y EL ESPACIO EN UN CASO DE ESTUDIO.**  
La ciudad como territorio móvil de encuentro (1996–2004)



#### 4.1 Introducción: estrategias representacionales para una aproximación al *otro*. La imagen en movimiento y el espacio urbano

---

Los trayectos regulados de la urbe van a ser el laboratorio de la investigación en esta fase final y la utilización de las tecnologías de la imagen, el soporte de tal experimentación, la cual, inscribe el discurso del sujeto y el otro, por donde venimos circulando, en aquel que atiende a las implicaciones tecnológicas.

En este final de viaje, como ya anticipamos, mi obra incorpora en su iconografía, a través de la imagen digital fija y en movimiento llevada al espacio expositivo, un entorno urbano tecnificado, escenario alegórico en el que la idea de ausencia toma otra forma: aquella que señala la distancia con el *otro* cultural, en un marco tecnológico, cuya metonimia va a ser el transporte público. El método de aproximación será utilizar la propia tecnología, en este caso la vídeoinstalativa digital, como reconocimiento de la nueva situación de la cultura. A través de ella, pondré en práctica distintas estrategias representacionales de aproximación al *otro* y apuntaré aquellos referentes históricos principales que predibujaron este tipo de táctica que nuestro objeto de estudio aplica llevándola al territorio urbano que contienen sus grabaciones.

A modo de introducción de este capítulo, recogemos la visión de dos referentes críticos importantes que describen tanto el entorno social y político de la ciudad actual como la mirada y estrategia comunicativa que en ella inscribe mi quehacer multimedia. Francisco del Río expresa:

*[...] en Tránsito, recoge con su cámara de vídeo la imágenes que mejor pueden representar la esencia de la sociedad actual, el movimiento. Lo registra en los escenarios de lo fugaz y transitorio del mundo de hoy, aquellos conocidos como "no lugares", espacios del anonimato del encuentro furtivo y la mirada capturada de soslayo. En ellos Robles observa a las personas en el devenir incesante de las escaleras mecánicas y los rostros de los pasajeros en la quietud del interior de un vagón de metro. En estos escenarios la cámara puede, sin embargo, cuando se detiene, como cuando la propia mirada se demora en este flujo sin fin, proyectar nuestra imaginación componiendo y recomponiendo infinitas situaciones que de seguro sobrevivirán al propio observador<sup>179</sup>.*

---

<sup>179</sup> RÍO, Francisco Del: "Texto comisarial". En *Afuera*, op. cit., p. 5.

#### 4.1 Introducción: estrategias representacionales para una aproximación al *otro*. La imagen en movimiento y el espacio urbano

Por otro lado, José Lebrero Stals ahonda en la reflexión:

*[...] Cada mañana se lanza a las calles de esta mañana conceptual una multitud que se ve obligada a deambular tratándose de proteger de la violenta ocupación ideológica y mercantil que intereses particulares provocan una y otra vez en estos escenarios colectivos. Juan Carlos Robles se refiere en su obra a los anónimos nomadismos urbanos que surgen permanentemente, a esos transeúntes capaces de lograr sobrevivir a tanta presión. Por ello su cámara, sin evitar abordar el factor psicótico que envuelve el ambiente general de los lugares que encuentra, se mantiene distante y fría. De este modo obstaculiza la fijación desde un único punto de vista y así también ofrece a quien mira y entre en estos lugares entre la posibilidad de ganar la fructífera distancia de las cosas que permite la reflexión<sup>180</sup>.*

Nos hablan de dos temperaturas distintas, la de una mirada natural, esquiva e intermitente el primero (que nos recuerda al fenómeno de las ausencias de la picnolepsia), y la de una mirada fría, distante, fructífera para el análisis el segundo. Puedo asegurar que me reconozco en ambos extremos, pues como expresa Luis Camnitzer:

*[...] mantener las distancias críticas mientras se está trabajando es bastante difícil. La metáfora que encontré más apropiada durante todos estos años es la de estar nadando bajo el agua y simultáneamente estar parado en el borde de la piscina mirándome nadar bajo el agua. Es una especie de desdoblamiento de la personalidad del tipo de estar soñando al mismo tiempo que se sabe que se está soñando y se toman notas sobre el sueño<sup>181</sup>.*

Al vivir la experiencia cotidiana del viaje, desde la pulsión intuitiva de una mirada natural, a la vez, intento registrarlo teniendo en cuenta los cánones

<sup>180</sup> LEBRERO, José: "Presentación". En *Puntos de deriva. El viaje estático*. Catálogo de exposición, CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla. 2004, p. 7.

<sup>181</sup> CAMNITZER, Luis: "¿Puede ser exacto el lenguaje del arte?". Ponencia en Fundación Cajazol, dentro del *Curso Transformaciones. Arte y Estética desde 1960 / 2ª edición*. Sevilla 2008.

Disponible en línea:

[http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/actividades/proyectos/frame\\_transf08.htm](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/caac/actividades/proyectos/frame_transf08.htm)

(Consulta: 25-11-2008)

#### 4.1 Introducción: estrategias representacionales para una aproximación al *otro*. La imagen en movimiento y el espacio urbano

históricos y las derivaciones artísticas que hacen transmisible dicha experiencia como obra de arte que no deja de ser un proceso racionalizador al que no dejo de acudir en un incesante intento de aunar arte y vida, ahora, desde la práctica multimedial y sus especificidades.

Durante los años sesenta y principios de los setenta del pasado siglo, la llegada del vídeo y seguidamente su imagen proyectada supuso la aparición de un dispositivo de creación de gran potencialidad crítica para la articulación de las distancias y de las proximidades que convergen en el *acto creativo*. Este nuevo dispositivo va a permitir incorporar la experimentación de las tres dimensiones espaciales de modo envolvente a la experiencia artística y, con ello, pensamos, se hace perceptible un acercamiento entre arte y vida. En este sentido, la reflexión simultánea sobre el espacio de enunciación y sobre la relación que se establece en él como "lugar de encuentro" con el espectador, posee una alta implicación social, psicológica, sociopolítica y en alto grado antropológica.

La videoinstalación es una forma de expresión artística que utiliza el video como componente central y que relaciona la imagen videográfica con otros objetos y materiales, ocupando un espacio específico. La imagen de vídeo en este caso, desborda el reducido marco de un televisor por su tamaño y forma y no está condicionada ni tiene relación alguna con la televisión en cuanto medio de comunicación. La imagen electrónica se segrega de la televisión y altera el estatuto del televisor, de la imagen televisiva y del espectador. La videoinstalación cambia radicalmente las relaciones entre espectador e imagen electrónica, entre audiencia y monitor.

Por otro lado, las nuevas tecnologías han permitido además, mediante sistemas de proyección, independizar la imagen videográfica del monitor. No se trata, por lo tanto, de ver las imágenes ante una pantalla, sino de recorrer el espacio integrando las imágenes y los otros elementos a él. Las videoinstalaciones consisten en la relación que se establece entre el carácter bidimensional de la imagen electrónica contemplada y el carácter tridimensional de la instalación en la que se inserta dicha imagen. Dentro de las videoinstalaciones se reconocen tres modalidades básicas, aunque

#### 4.1 Introducción: estrategias representacionales para una aproximación al *otro*. La imagen en movimiento y el espacio urbano

podemos encontrarlas hibridadas:

- vídeo estructuras: se basan en la consideración de la televisión como un objeto fetiche, del cual se recupera el carácter volumétrico, habitualmente anulado por la presión de la imagen bidimensional presente en la pantalla
- instalaciones multicanal: son variaciones de la vídeo estructura en las que la unidad de la imagen televisiva se descompone en múltiples imágenes coincidentes o no. (proyecciones)
- circuito cerrado de televisión: frecuentemente, en las instalaciones no se utiliza el mecanismo de grabación del vídeo, sino que la señal de vídeo pasa directamente al monitor. En estos circuitos cerrados de televisión, el espectador está obligado a encontrarse con su propia imagen, desdoblándose en un doble papel: de espectador y de actor

La idea de participación del espectador, como ya hemos analizado a lo largo de este estudio, parte de la conceptualización duchampiana del *acto creativo*, experiencia comunicativa en la que queda integrada la participación del espectador a través de la interpretación, y ahora también de forma física. Desde mi táctica artística deseo que el espectador participe, mas como dice A. Muntadas:

*[...] La activación es, para mí, fundamental, y de ahí que acuñara la frase "Warning: perception requires involment" [Atención: la percepción requiere compromiso]. Entrar en una obra es un trabajo que pide involucración<sup>182</sup>.*

En este sentido, Frank Popper expresa:

*[...] Está claro que el público, si desea asumir plenamente un papel y una responsabilidad artísticas, ha de comportarse como lo hace el artista, en el sentido tradicional del término, es decir, pasar constantemente de la teoría a la práctica, de la reflexión a la creación, a fin de establecer su complementareidad en el acto creador<sup>183</sup>.*

<sup>182</sup> MASSÓ-CASTILLA, op. cit., p. 338.

<sup>183</sup> BAIGORRI, Laura: *Vídeo: primera etapa. El vídeo en el contexto social y artístico de los años 60/70*. Ed. Brumaria, Madrid 2007, p. 143.



#### 4.1 Introducción: estrategias representacionales para una aproximación al *otro*. La imagen en movimiento y el espacio urbano



Fig. 106

La videoinstalación, incluso la que incorpora la técnica del circuito cerrado, si no es capaz de activar una actitud interpretativa, parece estar abocada a una mera contemplación y, por ello, el punto de vista fijo fue contestado en los inicios del vídeo que, no hay que olvidar, nació contra la televisión y la pasividad que esta genera. Recordemos las acciones de Wolf Vostell (fig. 106) que destruían directamente el propio aparato televisivo.

La técnica de proyección videográfica propulsó un nuevo lenguaje de representación que mide, documenta, abstrae y refleja los parámetros del espacio físico. Se abre la posibilidad de reventar la bidimensionalidad de la imagen en movimiento, procedente del cine, para expandirla al cubo blanco de la sala, convirtiendo el lugar de enunciación en espacio de praxis compartida en su recepción. Por ello, aunque mi investigación videográfica utiliza la frontalidad del cine y de la televisión, incorpora la sala, inseparable, esta ahora, del dispositivo expresivo de corte minimalista que articulo. Expresa Chrisie Iles sobre esta nueva práctica:

*[...] La viabilidad de esta estación inmóvil comenzó a ser desafiada a mediados del siglo XX y el minimalismo se ocupó de desmantelarla físicamente en los años sesenta del siglo XX. Los artistas minimalistas comprometieron al espectador en una experiencia fenomenológica de los objetos en relación con las dimensiones arquitectónicas de la galería [...] Los artistas que trabajaron la imagen proyectada desplazaron las coordenadas de este campo de percepción de la arquitectura radiantemente iluminada de la galería, al oscuro y soñador espacio del cine. En este híbrido de cubo blanco y caja negra, cada modelo de espacio daba forma y modificaba las características del otro<sup>184</sup>.*

Desde los años sesenta y setenta del siglo XX los artistas que usan la videoproyección rompen con la perspectiva lineal heredada del Renacimiento que duró cuatrocientos años; aquella en que la posición

<sup>184</sup> SICHEL, Berta, ILES, Chrisie: "Entre la imagen fija y la imagen en movimiento". En *Postvérité*. Ed. Centro Párraga, Murcia 2003, p. 27.

#### 4.1 Introducción: estrategias representacionales para una aproximación al *otro*. La imagen en movimiento y el espacio urbano

del espectador venía dictada por un punto de fuga fijo. Con el nacimiento del vídeo, aunque se utilice el plano fijo, la incorporación activa del espectador y del espacio supera dicha tradición. Este desmantelamiento comienza, paradójicamente, con el cine en sus orígenes, concebido entonces como artefacto de desborde hacia "lo real", como vimos al acercarnos a G. Méliès. Prosigue con la descomposición de la luz como concepto expresivo en la pintura de Paul Cézanne y la cascada de -ismos en la práctica pictórica, entre ellos el cubismo que, podríamos decir, aspira a recoger todos los fotogramas en uno solo en pugna con la práctica del futurismo desde su simultaneidad de perspectivas.

Esta conceptualización del "acontecer" artístico desde la "imagen-espacio", con la aparición del vídeo, adquiere una relevancia que el teatro y el cine solo a veces consiguió igualar, como vimos en la figura de B. Brech y en la línea heredada por la VolksBühne de Berlín. El salto de lo contemplativo-pasivo a la acción-constructora se hizo posible desde la video creación. Los artistas minimalistas avanzaron por esa ruta y comprometieron al espectador en una experiencia fenomenológica donde las proyecciones en relación con las dimensiones arquitectónicas de la galería transforman el espacio en un campo de percepción. El abandono de la "caja negra" del cine que anulaba al espacio y al espectador fue el paso definitivo. El carácter generalmente narrativo y lineal de las obras cinematográficas ofrecían pocas oportunidades de intervención al público, la única direccionalidad de ambos medios limitaba considerablemente una participación activa del espectador. La experiencia física del público en el interior de una videoinstalación lleva implícita una serie de connotaciones que le diferencian y distancian del contemplador de imágenes. Deja de ser un simple observador para convertirse en "actor" puesto que, si se limitara a mirar como lo hace en el cine, se arriesgaría a no ver nada. Para el espectador-actor, la obra no es un espacio que contiene objetos, sino un espacio compuesto de recorridos perceptibles, de ritmos y de movimientos, donde es necesario que cada uno halle su propio ritmo.

En paralelo a esos desarrollos espaciales de sesgo minimalista en la esfera del arte, y con una política similar para propiciar un espacio crítico de "encuentro", se estaba produciendo el cine más lúcido que ha dado Europa,

#### 4.1 Introducción: estrategias representacionales para una aproximación al otro. La imagen en movimiento y el espacio urbano

era el tiempo del *Cinema Verité*. Luís Francisco Pérez hace una observación muy interesante que apoya nuestra reflexión:



Fig. 107



Fig. 108

*Hay un momento en Pierrot le Fou, de Godard, que es a la par una demostración de suprema inteligencia y de hilaridad. Cuando la chica que acompaña a Jean- Paul Belmondo en el descapotable por la campiña francesa le pregunta, extrañada, "¿pero a quién miras?", la respuesta de Belmondo es implacable: "Al espectador. ¿A quién va a ser?"*

*La reacción del loco Pierrot va más allá, imposible no observarlo, de una divertida boutade, pues de hecho, aquí sí puro Godard, la acción implica transformar al espectador en una correa de transmisión -agente nada secreto- con el fin declarado de alterar el rol de aquel que mira en tanto que elemento constitutivo de la obra, o también, expresado quizá de una manera más apropiada, como sujeto partícipe, estructural y comunicativo, en el despliegue de ese "arte en el tiempo" y en "el espacio" que todo cine de exposición, se exponga donde se exponga, lleva implícito en su propio discurso ya para siempre<sup>185</sup>.*

Mas antes del *Cinema Verité* hallamos otros referentes que ya apuntaban hacia esa alquimia espacio temporal de la experiencia artística. Román Gubern apunta<sup>186</sup> cómo Ramón Gómez de la Serna en su novela *El incongruente* (1922), hizo que en la última escena el protagonista descubriera que él mismo estaba sentado en el patio de butacas del

cine y luego veía con asombro que junto a él estaba sentada la protagonista femenina con quien tenía un idilio en la pantalla y en la sala. Más de sesenta años después Woody Allen presentó una situación muy parecida en su película *La rosa púrpura de El Cairo*. De la Serna ya vio entonces el cine como otra cosa y no solamente como algo recreativo.

<sup>185</sup> PÉREZ, Luís Francisco: "Nota de prensa". En *Tu fantasía favorita*. Exposición. Galería Oliva Arauna, Madrid 2007. Disponible en línea: [www.olivarauna.com](http://www.olivarauna.com)

<sup>186</sup> GUBERN, Román y MORENO, Elisa: "El padre de las vanguardias Ramón Gómez de la Serna". En *El ojo y la palabra*, Cap. 2, Televisión Española S.A., Canales Temáticos, Madrid 2002.

Fig. 107 Cartel y fotograma de la película *Pierrot le Fou* de Jean Luc Godard, 1965

Fig. 108 Portada del libro *El incongruente* (1922) de Ramón Gómez de la Serna (Madrid: Taurus, 1957)

#### 4.1 Introducción: estrategias representacionales para una aproximación al *otro*. La imagen en movimiento y el espacio urbano

La apelación al espectador que vemos en los precedentes citados, describe una experiencia de la imagen contemporánea que es la que da sentido al desarrollo en el terreno videoinstalativo que pongo en práctica, tomando como referencia algunos trabajos de los inicios del vídeo desde los años sesenta, por condensar estos hallazgos procedentes de la esfera del arte que nuestra investigación plástica ha explorado. Así, José Ramón Pérez-Ornia expresa:

*Desde todas las tendencias artísticas de los sesenta y setenta se producen filtraciones hacia el vídeo. Son unos años en los que se experimenta el tránsito desde la obra objetual a la procesual y conceptual, en los que se impugna la propia naturaleza de la obra como objeto y se irrumpe en nuevos dominios y manifestaciones. [...] Una de las huellas del arte conceptual más visibles en el vídeo es la investigación formal del medio, de sus características creativas, especialmente del espacio y del tiempo de la imagen así como de la importancia concedida a la percepción [...] <sup>187</sup>.*

El mecanismo técnico y conceptual que nuestro caso de estudio pone en práctica, integra al espacio expositivo, como hemos expresado y, al mismo tiempo, hace visible la mecanicidad del propio artefacto: la cámara. La distancia focal entre el artista y el objeto de significancia que es proyectado en el espacio, equivale en mi obra a la que toma el espectador del mismo motivo, adquiriendo la proyección la virtud membranosa de articulación espacial, como artefacto indispensable para la producción de sentido. Es decir, para articular el "encuentro" entre el artista y el espectador, así como entre la imagen y la experiencia de "lo real", atravesada esta por el hecho tecnológico (que queda, al tiempo, incorporado como temática, alegorizado en los transportes públicos en la ciudad), la pantalla se articula como espejo para la "autorreflexión" en el espacio. Al convertir la experiencia artística en una experiencia atmosférica, hago que el espectador somatice los conceptos, y la ficción que toda imagen es, permea al espectador en el acto perceptivo. Esta expansión espacial, en nuestro caso de estudio, se articula siempre a través del plano fijo, el cual me permite reubicar en la sala la experiencia física del "encuentro primigenio" –aquel en el que fueron registradas las imágenes que ahora son proyectadas-.

<sup>187</sup> PÉREZ-ORNIA, José Ramón: *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*. Ed. Serbal, Barcelona 1991, p. 22.

#### 4.1 Introducción: estrategias representacionales para una aproximación al *otro*. La imagen en movimiento y el espacio urbano

Dicho re-presentar devuelve a la experiencia artística una fisicidad, cual "deyavú", que involucra en el espacio al espectador, en nuestro caso, en una reflexión sobre las imágenes del encuentro en la ciudad. Avanzamos a continuación una primera experiencia multimedial.

Juan Carlos Robles

***Geometry for a Dream*** (Fig. 109), 1996

Videoinstalación interactiva. Arquitectura intervenida

300 x 550 x 120 cm

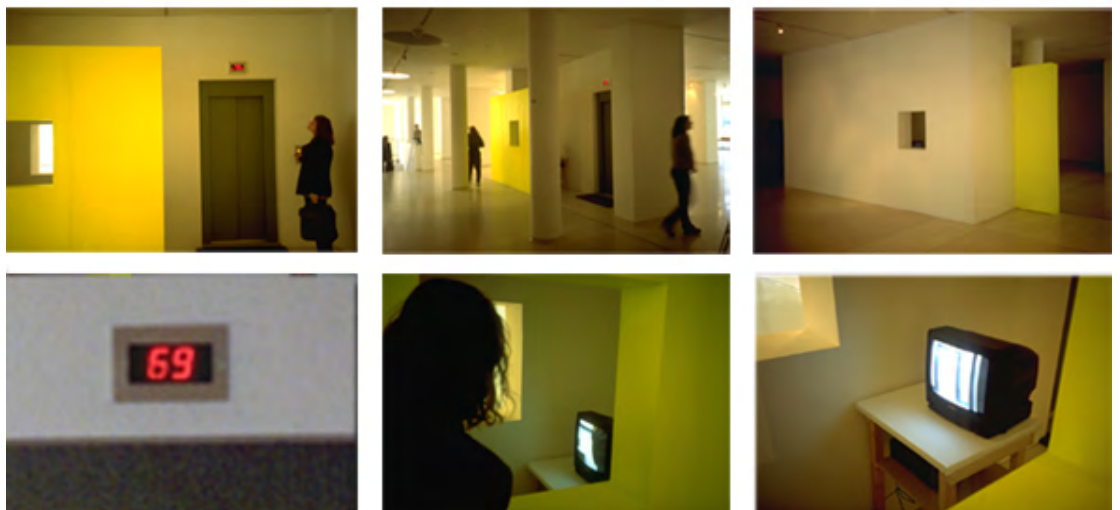


Fig. 109

#### 4.1 Introducción: estrategias representacionales para una aproximación al *otro*. La imagen en movimiento y el espacio urbano



Fig. 110



Fig. 111

En *Geometry for a Dream* (fig. 109) estamos ante una instalación que mostré en el *Royal College of Art* de Londres en 1996<sup>188</sup>, una representación del vestíbulo de entrada a un edificio. En ella una puerta de ascensor empotrada en un delgado muro, levantado *ad hoc*, nos muestra su señalización interactiva que el visitante puede pulsar y activar la sucesión numérica de ascenso o descenso de la máquina. En la mesa de recepción, un monitor a modo de dispositivo de vigilancia, monitoriza imágenes del tránsito de diversos ascensores previamente grabados en New York City. Tal desplazamiento de la experiencia cotidiana de tránsito al espacio expositivo, abre una grieta para la reflexión en torno tanto de la virtualidad de tiempo, creando un falso tiempo de espera con la señalización

digital, junto al supuesto tiempo real de las imágenes de vigilancia del monitor, como del espacio, tanto físico como psicológico, ya que, la numeración que señala cien plantas siempre tiene parada en la planta 69.

Esta propuesta señala la virtualización del entorno y abre una reflexión sobre su percepción. ¿En que sentido? sabemos que la televisión y la película se basan en la persistencia de la visión y descomponen el mundo en fotogramas por segundo, lo cual no puede aguantar la comparación con las

<sup>188</sup> *Cabin Fever*. Exposición. Royal College of Art en asociación con Arts Council of England. Londres. Del 8 de mayo de 1996 al 26 de mayo de 1996.

Comisarios de la exposición: Janson Coburn, Owen Leathem, Emily Lewis, Tamara Lucas, Lucy Mcmenemi, Neus Miró, Liana Sperow. Contiene ensayo, con contribuciones de todos los comisarios, de: Tamara Lucas, pp. 7-9. Artistas participantes: Mira Bernabeu, Nuria Canal, Gordon Dowson, Ali Kayley, Elizabeth LeMoine, Hayley Newman y Juan Carlos Robles.

Fig. 109 Juan Carlos Robles, *Geometry for a Dream*, videoinstalación interactiva, arquitectura intervenida, monitor, puerta de ascensor, dispositivo electrónico y panelaje, 300 x 550 x 120 cm, 2006

Fig. 110 *Stil* del vídeo de la videoinstalación interactiva *Geometry for a Dream*, 2006

Fig. 111 Portada de catálogo de la exposición *Cabin Fever*, Royal Collage, Londres, 2006

#### 4.1 Introducción: estrategias representacionales para una aproximación al *otro*. La imagen en movimiento y el espacio urbano

percepciones directas de la realidad. Si uno se fija en los dispositivos miméticos involucrados en la producción de imágenes en movimiento, por ejemplo, los puntos de luz alineados en filas en la pantalla del televisor, en su luz, sombra y color, es evidente que el espectador frente a ellos desarrolla una suspensión voluntaria de la incredulidad. O podríamos decirlo al contrario, el espectador está involucrado en la producción de la creencia a través del acto de ver una imagen mimética. Abrir la "duda" en torno a tal fe tecnológica y reflexionar sobre tal situación, forma parte de *Geometry for a Dream* y su despliegue espacial. La dimensión sensorial de vivir el espacio por parte del espectador, le permite participar del cortocircuito que introduce este trabajo, con respecto al concepto de realidad que se plantea desde una pulsión formal y reflexiva videoinstalativa postminimalista que reconstruye ese entorno cotidiano de interacción con un tiempo y espacio virtualizado. En los años noventa, como ya hemos comentado, el minimalismo ya necesitaba introducir diversas temáticas sociales, en nuestro caso, la duda frente a la virtualización del entorno tecnológico en expansión y la influencia de este en las relaciones sociales; de ahí el uso del entorno multimedial que asumí. En este sentido expresa Anna María Guasch:

*[...] Con el arte minimal, las experiencias formalistas alcanzaron su cenit a la vez que desde ellas mismas, otras que implicaron la superación de sus principios o, al menos, una clara contestación de éstos. De ahí que se pueda considerar al minimalismo tanto expresión última del formalismo como detonante de las manifestaciones antiformalistas y origen del llamado postminimalismo o minimalismo tardío que desembocó en el proceso de desmaterialización de la obra de arte*<sup>189</sup>.

En aquel momento comencé a trabajar con la imagen proyectada, desplazé las coordenadas de este campo de percepción para, con ello, reconfigurar la experiencia de "encuentro" virtualizándolo en el *cuadro blanco* de la arquitectura aséptica de la galería. El espectador, al recorrer sus distancias e interiorizar sus perspectivas, cartografía y toma posesión del mismo, al tiempo que se ve atrapado en un juego de espejos articulado como espacio

#### 4.1 Introducción: estrategias representacionales para una aproximación al *otro*. La imagen en movimiento y el espacio urbano

reflexivo. La narración de la proyección videográfica en el *cuadro blanco* minimalista es ya compartida, la fisicidad del espacio habla igual de alto que las imágenes proyectadas que previamente registro en los espacios de tránsito cotidiano; la sintaxis narrativa de la imagen videográfica utilizada cual espejo digital, no puede escapar de la articulación espacial, convirtiendo la experiencia perceptiva en acto circulatorio, físico, psicológico y social que nos habla de las características generales de la experiencia de vida, en un entorno de virtullización tecnológica.

##### 4.1.2 La videoinstalación y su espectador

---

Nos parece muy suculento detenernos a leer un fragmento de la novela *Metrolandia* de Julian Barnes:

*[...] No existe ley alguna contra el uso de prismáticos en la National Gallery. Aquel miércoles por la tarde, durante el verano de 1963, Toni llevaba el cuaderno y yo los gemelos. Hasta ese momento había sido una visita productiva. Primero una monja joven con gafas de hombre que, tras sonreír sentimentalmente un rato ante "La boda Arnolfini", frunció el ceño y emitió un cloqueo de desesperación. Luego, una trotamundos con anorak tan transida de emoción ante el retablo de Crivelli que nos limitamos a ponernos uno a cada lado de ella, para poder advertir el más sutil movimiento de labios, la menor tensión de la piel que le atravesara las mejillas o la frente. (¿Notas algo en la sien? Nada. Así que Toni escribió: 'Temblor en la sien. Solo L.Izq.'. Y, por fin, el hombre del traje a rayas, tan gruesas que parecían marcadas con tiza, y la raya del pelo solo por encima de la oreja derecha, que se contraía espasmódica y nerviosamente ante un pequeño paisaje de Monet. El hombre hinchó los carrillos, se inclinó lentamente hacia atrás sobre los talones, y expulsó el aire con la discreción de un globo. Entonces llegamos a una de nuestras salas favoritas y a uno de nuestros más útiles cuadros: el retrato ecuestre de Carlos I de Van Dyck. Una señora de mediana edad que llevaba un impermeable rojo estaba sentada ante él. Toni y yo nos desplazamos hasta el banco almohadillado del otro lado de la sala y simulamos interesarnos por un Franz Hals de una jovialidad bastante vulgar. Después ocultándome detrás de Toni, me adelanté un poco y la enfoqué con mis prismáticos<sup>190</sup>.*

---

<sup>190</sup> BARNES, Julian: *Metrolandia*. Ed. Anagrama, Barcelona 1989, pp. 9-10.



#### 4.1.2 La videoinstalación y su espectador

Si la visita de los disparatados adolescentes de J. Barnes se hubiera producido al Museo del Prado y nos hubieran espiado absortos frente a *Las Meninas* de Velázquez, se hubiera producido una situación de desborde borgiano absoluta. Desde el análisis, ya citado, de Michael Foucault reconocemos que la dimensión espacial cobra la fuerza más definitoria del aquí y ahora actual. Mas cuando el espacio sufre un proceso de virtualización, podríamos concluir que lo visual es el espacio en el que nos movemos. Umberto Eco escribe:

*Que la imagen especular sea el más singular de los casos de dobles y exhiba caracteres de unicidad, explica precisamente por qué los espejos han inspirado tanta literatura: esa virtual duplicación de los estímulos (que a veces funciona como si fuese una duplicación tanto de mi cuerpo objeto como de mi cuerpo sujeto, que se desdobra y se pone ante sí mismo), ese hurto de imagen, esa tentación continua de considerarme otro, todo ello hace que la experiencia especular sea absolutamente singular, en el umbral entre percepción y significación<sup>191</sup>.*

Dan Graham, David Hall, Bruce Nauman, Taka Limura, Peter Campus, Vito Acconci y algunos más, desde los años sesenta y setenta, ya se sirvieron de los circuitos cerrados de vídeo con el objeto de despertar un tipo de autopercepción, inhabitual en el espectador, con una idea que interpela a todo a aquel que llega a través de la imagen-espejo.



Fig. 112

Dan Graham en *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay* (fig. 112) propone la oposición de espejos y monitores de vídeo con tiempo retardado. Es una habitación con un conjunto de cámara y monitor en cada lado. Los espejos dan reflejos en tiempo real de la situación, mientras las fuentes de vídeo de circuito cerrado proyectan con retardo de tiempo. Una vez más, el espectador tiene

la doble función de actor y espectador, puede interactuar con él mismo. La

<sup>191</sup> ECO, Umberto: *De los espejos y otros ensayos*. Ed. Lumen, Barcelona 2000, p. 21.

Fig. 112 Dan Graham, *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay*, videoinstalación, Whitney Museum, New York, 1974

#### 4.1.2 La videoinstalación y su espectador

gente se para delante de la cámara-monitor a verse a sí mismo con cinco segundos de retardo, los espejos opuestos crean una infinita superposición del presente y el pasado. La existencia real está atrapada entre las diversas capas de reflexiones de las reproducciones que se niegan entre ellas. El sentido se produce desde una especie de *différance* deconstructivista. Sin duda alguna surte efecto, la experimentación que despierta nos aproxima a la experiencia cotidiana en el contexto de fragmentación urbana y pluralidad identitaria que, ya por entonces, la neovanguardia indagaba al encarar la disgregación del sujeto y las distancias con el *otro* cultural.

El circuito cerrado implica también que, visualmente, la obra nunca sea la misma, necesita del "encuentro" con el espectador para completarse y cambia cada vez que la cámara capta a un nuevo individuo. Así es como la experiencia videoinstalativa en circuito cerrado mantiene una parte siempre abierta, solo sujeta al azar y la espontaneidad del espectador/actor que llega, característica de lo que Umberto Eco llama "obra abierta". Junto al factor interpretativo el autor añade:

[...] *El crecimiento de su narración resulta así mitad efecto artístico y mitad obra de la naturaleza; su producto será una extraña interacción de espontaneidad y artificio*<sup>192</sup>.



Fig. 113

Peter Campus en su instalación *Interface* (fig. 113), utiliza un cristal como pantalla en el que el espectador se refleja, al tiempo que un circuito cerrado proyecta sobre el mismo cristal la imagen del espectador a tiempo real. El espectador es parte esencial de la obra, encara simultáneamente dos imágenes de sí mismo, la primera es el positivo, la imagen videográfica, y la segunda el negativo, su reflejo, siempre invertido, en el cristal. La confrontación de ambas percepciones nos derivan hacia un vacío productivo, la fragmentación y la simultaneidad se manifiestan de forma activa como territorio para tomar una distancia crítica: el espacio de la ausencia; se podría inferir que

<sup>192</sup> ECO, Umberto: *Obra Abierta*. Ed. Ariel Quincenal, Barcelona 1979, p. 237.

#### 4.1.2 La videoinstalación y su espectador

el sentido está en el fotograma que falta, ya que es imposible mirar dos objetos a la vez.

Por otro lado, este carácter abierto del recurso técnico del circuito cerrado de vídeo pone en práctica la noción de interactividad. De todas formas, esta bidireccionalidad de la experiencia es siempre parcial porque la trampa-espejo planteada por el artista sigue la estructura repetitiva propia del artefacto tecnológico. Estas prácticas para producir sentido desde la reflexión especular utilizan, tanto el tiempo real, como el diferido de imágenes pregrabadas, incluso la combinación de ambos -como veremos en *Mirada indirecta* (fig. 119)- para indagar en esa distancia. Al establecer relaciones interpelando desde la pantalla al visitante, se pretende provocar un escalofrío que supere el desfase temporal. Con ello, se arrastra la situación a un presente absoluto, sensitivo, para reflexionar a cerca de la realidad y su representación.



Fig. 114

Así, Vito Acconci utilizaba pregrabaciones para interpelar directamente al espectador desde la pantalla. Él mismo mira a la cámara y nos dijo: "Se pueden cumplir todos los sueños, todos los sueños que tengo (...) veo tu cara en mi mente". Sus preguntas se transforman en respuestas en la experiencia perceptiva: ¿es sincero? ¿quién se cree que soy yo? Al respecto escribe Laura Baigorri:

*La teoría de McLuhan sobre los medios "fríos y calientes" condicionaría la práctica artística de la época. Algunos artistas como Vito Acconci, utilizaron un medio "cálido" (cuerpo, voz, gestos) que se insertaba en el vídeo con la intención de enfriar intencionadamente el mensaje. De esta manera, se pretendía obtener una participación distanciada y analítica, pero activa, por parte del espectador<sup>193</sup>.*

Estos recursos persiguen hacer visible la estructura comunicativa, actitud propia del arte conceptual, como hemos dicho. Pueden incluso reutilizar la

<sup>193</sup> BAIGORRI, Laura, op. cit., p. 144.

#### 4.1.2 La videoinstalación y su espectador

*caja negra* propia del cine en el interior del *cubo blanco* -como veremos más adelante en *Escalator* (fig. 140)-, obra de nuestro caso de estudio. Tal correctivo de afirmación espacial es irreversible, ya que la sintaxis productora del "encuentro" alcanza su dramatización ineludiblemente desde la membrana electrónica. El cuerpo y la máquina se fagocitan -conceptual, mental y físicamente- en un reflejo de fuga poliédrica.



Fig. 115



Fig. 116

No podemos negar la influencia de M. Duchamp que aquellos artistas tenían. La experiencia a dos caras de *El Gran Vidrio* (*máquina de amor*), o la mirada del *voyeur* por el agujero de la puerta en *Etant Donnes*, su última obra, son las que mejor resumen el fondo de todas estas especulaciones: el placer de mirar, resultado de la pasión por mirar. M. Duchamp anuncia la virtualidad de la experiencia del hoy y alumbra la obra de algunos artistas contemporáneos que trabajan con la imagen proyectada en el espacio y reflexionan a la vez sobre tal mecanismo. La imagen del *voyeur* es una alegoría de la construcción de la cultura visual en la que nos encontramos inmersos. Todos nos hemos convertido ahora en el observador que un día imaginó M. Duchamp y que el mundo moderno se encargó de crear, nos anunció una nueva condición en la experiencia de vida en la que, ya, toda mirada no será

Fig. 115 Marcel Duchamp, *El Gran vidrio*, (*La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*), escultura, 1923

Fig. 116 Marcel Duchamp, *Etant Donnes*, Instalación, 1946-1966

#### 4.1.2 La videoinstalación y su espectador

más que asomarse al objetivo donde se engendra el doble telemático.

M. Duchamp se deja ver también en la obra de Bruce Nauman que juega con la imagen reflejada en la pantalla. Interesado por la percepción, en 1970-72 realiza 33 instalaciones en las que desestabiliza el espacio

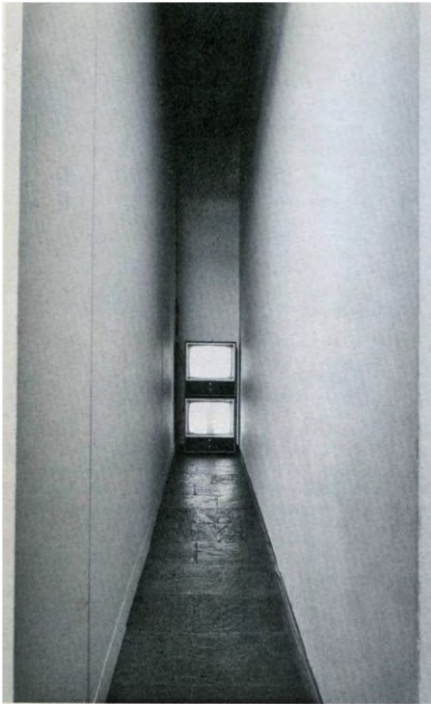


Fig. 117

en habitaciones construidas *ad hoc*, obligando al cuerpo a ubicarse en él. En ocasiones, las imágenes pregrabadas engañan a los sentidos como recurso expresivo (fig. 117). Sus obras tienen en cuenta el recorrido de la información por el nervio óptico, destacando que la información sobre el estímulo visual antes de llegar al área de interpretación del cerebro, pasa por la memoria, con la consecuente deformación de la interpretación de dicho estímulo, cuestión que utiliza para jugar con el visitante y su percepción de lo real.

Mas todos estos dispositivos audiovisuales, según Eugeni Bonet en su ensayo "La instalación como hipermedio" conforman una unidad:

*[...] Un despliegue de diversos elementos en el espacio tridimensional y en las coordenadas del tiempo, una articulación idiosincrásica de tales y heterogéneos elementos en un conjunto unitario, un concepto no canónico antes que un formato, una técnica, un estilo, una tendencia*<sup>194</sup>.

En la videoinstalación, la experimentación se desplaza del terreno puramente tecnológico a otros aspectos relacionados con la percepción espacio/temporal, con el desarrollo procesual de la obra y con la intervención y participación directa del espectador en todos estos procesos. El espectador interviene activamente en el proceso y se convierte en parte integrante de una obra que él mismo puede cambiar y transformar, por eso, y en este momento somos conscientes de nuestra reiteración, hablamos de

<sup>194</sup> BONET, Eugeni: "La instalación como hipermedio (una aproximación)". En *Media Culture*. Ed. L' Angelot, Barcelona 1995, p. 26.

Fig. 117 Bruce Nauman, *Live tape video corridor*, Videoinstalación, 1969-1970

#### 4.1.2 La videoinstalación y su espectador

la naturaleza plural y cambiante de la obra: son obras, y esto es lo más importante, en las que se manifiesta, como en ninguna otra producción artística, el protagonismo indiscutible del espectador y con ello, el momento de "encuentro" deviene máxima potencia para la significación en el *acto creativo*. Si no hay espectador no existe la obra.

En su comienzo, a las videoinstalaciones que utilizaban el circuito cerrado se las denominaba *video-environments* y aunque su objetivo prioritario consistía en la exploración espacio-temporal y en el desarrollo de la capacidad perceptiva del espectador, su interés se centraba en hacer perceptible, como centro conceptual de la obra, la propia estructura comunicativa. En la comunicación básica entran en juego tres elementos destacados: un sujeto, el emisor (que selecciona signos de la lengua y los combina mediante el habla) que constituye de este modo un mensaje, el cual es dirigido a otro sujeto, el receptor. La estructura de la comunicación se expresa de la siguiente manera:

$$E > M > R$$

Mas a nuestro parecer, llevado al juego de la experiencia artística videoinstalativa, un crisol de dudas perceptivas son productoras de comunicación. La esquematización que propongo deriva en una cadena inestable de especulaciones, algo así como (permítannos el exceso poético):

$$? > M > R \quad E > ? > R \quad E > M > ?$$

Estas videoinstalaciones no proponen al espectador solamente una experiencia sensorial particular, sino que lo captan en una actividad física y mental que exige cierta disponibilidad hiperactiva para desvelar el sentido, bien desde la subjetiva hilvanación de la cadena de sus significantes, bien corporeizando los recursos y ritmos desestabilizadores y desincronizantes de la imagen.

Así, a modo de resumen, el *feed-back* (ida y vuelta), una especie de bucle que utilizan artistas como Bruce Neuman, Dan Graham o Dominique Belloir,

#### 4.1.2 La videoinstalación y su espectador

tiene la finalidad desde estos dispositivos, de provocar un “encuentro” entre el visitante y su propia imagen desdoblada a través de una serie de manipulaciones y distorsiones visuales y espaciales: el retardo y la aceleración, con los que llevan a cabo la confrontación de la imagen “real” a una segunda interpretativa por el dispositivo tecnológico en funcionamiento. Esta nueva imagen interpretada puede aparecer en las videoinstalaciones, como hemos visto, asumiendo diferentes formas: como sombra proyectada sobre una pantalla translúcida, en negativo o como retrasmisión retardada. Otro tipo de circuitos cerrados que juega especialmente con la percepción del tiempo, provocando cierta confusión en el espectador, es esa en la que este percibe a la vez dos tiempos simultáneos de las acciones que está ejecutando en ese mismo instante, dentro del espacio videoinstalativo.

En la primera etapa del vídeo, apenas se daban obras que contemplaran el medio de una forma en rigor interactiva, mas es en realidad fácil encontrar grabaciones documentales de *happenings* y performances donde si se producía una interactividad directa entre artista y publico. La participación de la audiencia también fue parte integral de los trabajos videográficos de las décadas de los años sesenta y setenta, estableciendo la importancia de registrar la interacción con el público en los desarrollos videográficos que después influyeron en los trabajos que estamos reseñando como referentes de esta investigación teórico práctica.

Concluimos, por consiguiente, que la experiencia física del espectador en el interior de una videoinstalación, lleva implícita una serie de connotaciones que le diferencian y distancian del contemplador de imágenes. Deja de ser un siempre observador para convertirse en autor, puesto que si se limitara a mirar, como se hacía con la cinta de vídeo en el sofá, se arriesgaría a no ver nada.

El proyecto reciente que analizamos a continuación, para señalar la acción diferida de los pioneros del vídeo en la que enmarcamos nuestro caso de estudio, utiliza la luz proyectada como dispositivo participativo que juega con la figura del espectador en el espacio.

#### 4.1.2 La videoinstalación y su espectador



Fig. 118

En *Your uncertain shadow* (fig.118), *Tu incierta sombra*, como en la mayoría de las obras de O. Eliasson, la participación activa del visitante es de suma importancia. Al entrar en un espacio aparentemente vacío, detecta una hilera de pequeños y brillantes focos de colores en el suelo. Al pasar por delante, el

espectador proyecta sobre la pared blanca opuesta múltiples sombras que cambian de color, intensidad y tamaño en función de su posición. El espacio y la escala son así reevaluados a partir de este mecanismo, aparentemente sencillo pero de gran eficacia. Los visitantes experimentan al azar con el sistema: al moverse, abren o cierran el abanico de sombras y juegan simultáneamente con las leyes de proyección y con el extraño placer del "encuentro" con la propia silueta: sombras electrónicas que se abren y se cierran como interrogantes de lo subjetivo y de "lo real" desde la experiencia perceptiva.

Si focalizamos nuestra atención en eso que venimos denominando "encuentro" con el *otro*, es porque la única posibilidad de acción artística y ética -frente a la paradójica "máquina global" que nos sustancia y nos vacía, que nos uniformiza y nos descompone al mismo tiempo-, es, como propone mi labor videoinstalativa, ponerse en acción desde el mismo *ser*, desde las complejidades relacionales del sujeto, desde el deseo, sabiendo que este está atravesado por la propia tecnología. Por ello, la reflexión sobre la distancia entre emisor y receptor utilizando el propio aparato tecnológico es crucial cuando la técnica se vuelca en la vida práctica y activa. Tal práctica intenta empoderar "la mirada".



### 4.1.3 Proyecto *Mirada indirecta*, 1996.

El espejo digital y la representación del deseo

Juan Carlos Robles

***Mirada indirecta*** (fig. 119), 1996

Videoinstalación interactiva. Arquitectura intervenida



Fig. 119

En *Mirada indirecta*, instalación ubicada en la estación de ferrocarril de Vic, Barcelona, trasladamos la investigación espacial al campo de la videoinstalación. Un funcionamiento interactivo de reflejos y miradas enfrentan al espectador, primero, ante unos ojos ajenos (los míos) que lo observan y lo colocan ante una segunda

### 4.1.3 Proyecto *Mirada indirecta*, 1996.

#### El espejo digital y la representación del deseo

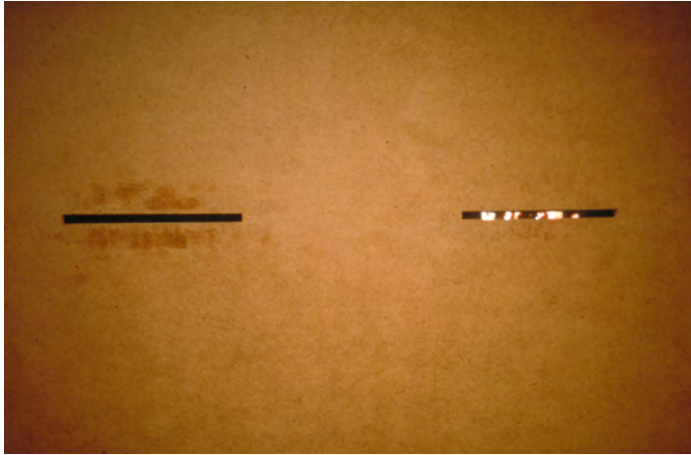


Fig. 119 detalle

rendija oscura, en la disyuntiva de reconocer su propia mirada que, en ese momento, es reproducida a modo de espejo por un monitor. Aquello que flotaba ya en mis piezas anteriores, queda ahora conceptualizado y formalizado de forma mucho más concreta. Me refiero a la consideración de "la mirada" como metáfora de

"funcionamiento interactivo" en un sentido amplio que iré comentando al analizar los proyectos posteriores. A propósito de "la mirada", escribe Chus Tudelilla:

[...] Quizás sólo la mirada sea capaz de otorgar un lugar en el todo. Así al menos lo cree Stefan Hertmans y, desde luego, también Juan Carlos Robles. Todos ellos, Duras, Hertmans y Robles, entre tantos otros, experimentan desconcertados las consecuencias provocadas por la ruptura del nexa técnica-conocimiento que, en el mundo clásico, se consideró indisociable<sup>195</sup>.

En esta videoinstalación, el circuito cerrado videográfico de reflejos y miradas enfrenta al espectador, concebido como partícipe de los límites conceptuales de la obra, como parte de ese "cortocircuito" por el que realidad y representación se invaden mutuamente. *Mirada indirecta* (fig. 119) se convierte en una especie de archivo de auto-miradas de todo aquel que se asoma que serán expuestas de modo exento más adelante. La mirada que el circuito cerrado registra, se constituye en membrana cargada de significado, a través de la que de modo inesperado se articula la subjetividad como un problema de distancia. Al margen de potenciar múltiples reflexiones sobre la mirada, pongo a prueba la experiencia de la realidad y sus límites, expreso la fragilidad de dicha experiencia en un momento de la cultura en el que la interacción con el hecho tecnológico ha trastocado nuestros mecanismos de percepción e interpretación. Esta pieza

<sup>195</sup> TUDELILLA, Chus: "Tiempo de paso". En *De Korte*. Catálogo de exposición. Galería Antonia Puyó, Zaragoza 2004, p. 3.

### 4.1.3 Proyecto *Mirada indirecta*, 1996.

#### El espejo digital y la representación del deseo

se presenta como un no lugar (arquitectura) que propicia la ilusión de presencia, en el que la mirada denuncia ese vacío urbano al que hemos sido lanzados. Al respecto, años más tarde, Chus Tudelilla escribe:

*[...] Robles aísla fragmentos de no lugares exponiéndolos a la incertidumbre de un tiempo detenido e incluso inexistente ya en la temporalidad real por la propia naturaleza fugaz del tipo de espacios dinámicos seleccionados. Imágenes que posteriormente el artista no duda en manipular, añadiendo un grado importante de intensidad sentimental<sup>196</sup>.*

Medios de transporte públicos, pasos de cebra, ascensores, escaleras mecánicas, estaciones, son las pasarelas por las que transita el individuo que capto con la cámara, individuos que han de superar la crisis de identidad sin demasiadas referencias a las que asirse, en un territorio en el que la red técnica anuncia incluso la posibilidad de hacer desaparecer la ciudad, volviéndola innecesaria al virtualizar todas las relaciones sociales, donde las miradas se tornan fugaces. En la intervención que realicé en el interior de la estación de Vic, Barcelona, hice que el pasajero se topara con su propia mirada y con la mía pregrabada. La poética del autoconocimiento aquí se extiende a la mirada oblicua del "encuentro" con el *otro* en el espacio urbano de identificación, donde el vagón se convierte en el foro de las miradas. Al trasladar la experiencia de ese "encuentro" óptico al *cubo blanco* de la galería, no hago otra cosa que cortocircuitar la equivalencia entre arte y vida y con ello cartografiar el espacio de enunciación: el *cubo blanco* como contenedor del acontecimiento, el momento de "encuentro". Otras veces, utilizo solo imágenes pregrabadas, mas creo que la situación "espejo" que articulo desde ellas tiene cierta interactividad, en el sentido de que el espectador puede ocupar en el vagón del metro, por ejemplo, lugar desde el que filme al *otro*. Como expresa Laura Baigorri::

*[...] Pero la cuestión de interactividad es una idea bastante compleja que varía en función de las premisas de cada autor [...] Desde esta perspectiva, la prioridad de la interactividad radica en la "intención de contacto con la obra", antes que en un "real" intercambio de estímulos entre obra y espectador<sup>197</sup>.*

<sup>196</sup> Íbid., p. 5.

<sup>197</sup> BAIGORRI, Laura, op. cit., p. 159

### 4.1.3 Proyecto *Mirada indirecta*, 1996.

#### El espejo digital y la representación del deseo

Estos son los componentes que traman el territorio de identificaciones que planteo. La sensación de estar siendo observado remite a la cada vez más habitual experiencia cotidiana en los lugares comunes. Ahora, desde el espacio de enunciación, el espectador, mientras es mirado, se topa con su propia imagen inmersa en una situación que se le hace extrema. Sus reacciones son también las de ese personaje (él mismo) que ya es parte de ese mundo extraño. Se desdobra en actor y observador, juega con el desdoblamiento de su propia imagen, se guiña el ojo para cerciorarse de que es él mismo y conecta los dos planos a través de la acción que comparte con otros visitantes/transeúntes. Junto a la reivindicación del espacio postminimalista, hallamos en el carácter instalativo de la imagen algo recogido por el conceptual: el hacer visible la propia estructura comunicativa al referenciar

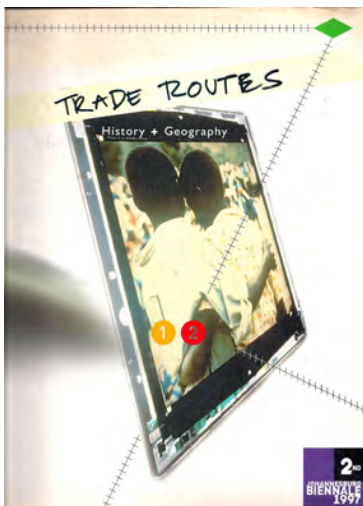


Fig. 120

temáticamente al propio dispositivo cinematográfico, que son la cámara y el reproductor videográfico. Con la inestabilidad de la imagen virtualizada, se persigue hacer aparecer el cuerpo, convertir la experiencia artística en producción de identidad y subjetividad desde la disección de los recursos técnicos. La grabación de estas auto-miradas de viajeros es mostrada como segunda intervención videoinstalativa, esta vez en una sala oscura a través de una rendija de 30 x 300 cm, a modo de gigante retroproyección en la II Bial de Johannesburgo<sup>198</sup>, Sudáfrica (1997) y meses después

<sup>198</sup> *Trade Routes. History + Geography*. Catálogo de 2ª Bial de Johannesburgo. 1987.

Dirección artística: Okwui Enwezor; Comisarios de las exposiciones y sus textos: Octavio Zaya y Okwui Enwezor, "Alternating currents"; Colin Richards, "Graft"; Gerardo Mosquera, "Important and Exportant"; Kellie Jones, "Life's Little Necesitéis. Installations by Women in the 1990s"; Hou Hanru, "Hong Kong, etc."; Yu Yeon Kim, "Transversions"; Mahen Bonetti, Encounters: Film and Narrative Forms of Globalisation"; Contiene ensayos de: Francesco Bonami, "The electric bottle: Dreamin of global art and geographic innocence", p. 13; Pedrag Finci, "The work of art in the time of war destruction", p. 16; Jean Fisher, "The work between us", p. 20; Paul Gilroy, "For the transcuktural record" p, 21; Ashraf Jamal, "Leeward slipface", p. 27; Clive Kellner, "Cultural production in post-apartheid South Africa", p. 29; David Koloane, "Walking the tightrope", p. 32; Vasif Kortun, "Conflict-sharing\_consensus-complicity-and back again", p, 36; Julia Kristeva, "By what right are you a foreigner?", p. 39; Hannah le Roux, "Contingency plans", p. 43; Olu Oguibe, "Forsaken geographies cyberspace and the new World order", p. 46; Ivor Powell, "The pale and beyond: Rethinking art in a reconstructed society", p.52;

Fig. 120 Portada de catálogo: II Bial de Johannesburgo, Sudáfrica, 1997

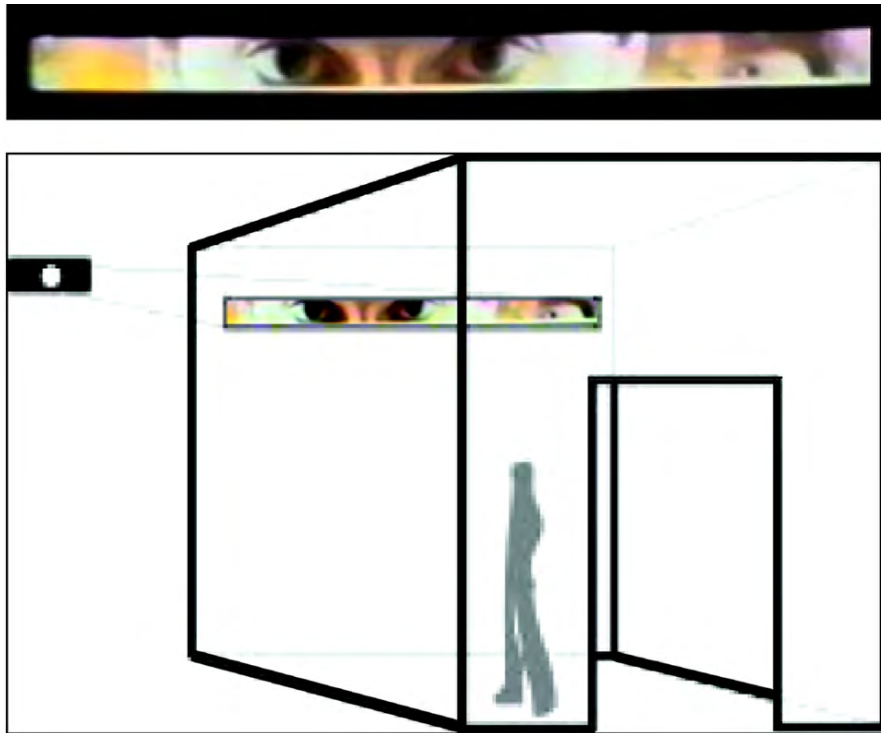


Fig. 121



Figs. 122 y 123

en el CAAM, Centro Atlántico de Arte Moderno<sup>199</sup>. Este proyecto aparece en

Saskia Sassen: "Whose city is it? Globalisation and the formation of new claims", p.56.

Artistas participantes: Georges Adéagbo, Ghada Amer, Oladélé Ajiboyé Bamboyé, Wayne Barker, Mario Benjamin, Bili Bidjocka, Gordon Bleach, Andries Botha, Tania Bruguera, Jeannette Christensen, Viyé Diba, Moustapha Dimé, Eugenio Dittborn, Stan Douglas, Olafur Eliasson, Touhami Ennadre, Coco Fusco, Kennedy Geers, Felix Gonzalez-Torres, Renee Green, Wenda Gu, Kay Hassan, Juan Fernando Herrán, Pierre Huyghe, Cho Duck-Hyun, Isaac Julien, Y.Z. Kami, Seydeu Keita, Suchan Kinoshita, Joachim Koester, Abdoulaye Konate, Viviente Koorland, Igor Kopystiansky, Atta Kwami, Marc Latamie, Los Carpinteros, Ken Lum, Esko Männikkö, Pat Mautloa, Steve McQueen, Salem Mekouria, William Miko, Milagros de la Torre, Santu Mofokeng, Zwelethu Mthetwa, Shirin Neshat, Rivane Neuenschwander, Olu Oguibe, António Ole, Gabriel Orozco, Pepon Osorio, Ouattara, Malcolm Payne, Marko Peljhan, Vong Phaophanit, Rona Pondick, Ernesto Pujol, Jo Ractliffe, Rosangela Renno, Sophie Ristelhueber, Peter Robinson, Juan Carlos Robles, Joachim Schönfeldt, Teresa Serrano, Yinka Shonibare, Penny Siopis, Abdourahmane Sissako, Peter Spaans, Beat Streuli, Vivian Sundaram, Sam Taylor-Wood, Pascal Marthine Tayou, Diana Thater, Nestor Torrens, Carlos Uribe, Eulalia Valldosera, Sergio Vega, Carl Michael von Hausswolff and Leif Elggren, Jeremy Wafer, Mark Wallinger, Carrie Mae Weems, Sue Williamson.

<sup>199</sup> *Transatlántico*. Exposición. Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM. Del 15 de abril al 14 de junio de 1988, Las Palmas de Gran Canarias.

Comisario: Octavio Zaya. Contiene ensayos de: Octavio Zaya, "Transatlántico. Diseminaciones, cruces y desterritorializaciones", pp. 17-27; Charles Merewether, "En una época de traducciones", pp. 57-61; Hou Hanru, "Transatlantapolis", pp. 88-93; Anders Michelsen, "Trafico: paisaje sexual,

Fig. 121 Esquema de la segunda fase de la intervención videoinstalativa de *Mirada indirecta*

Fig. 122 Portada de catálogo: *Transatlántico*, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo, 1998

Fig. 123 Portada de revista: Internacional de Arte y Pensamiento, *Atlántica*, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo, Las Palmas de Gran Canaria. Edición Nº 19, invierno de 1998

#### 4.1.3 Proyecto *Mirada indirecta*, 1996.

El espejo digital y la representación del deseo



Fig. 124

la publicación *Atlántica*<sup>200</sup>.

Eulàlia Valldosera también participó en la II Bienal de Johannesburgo, Sudáfrica (1997). Presentó una instalación en la que la sombra de botes de detergente adquirirían una dimensión gigantesca, metáfora de lo cotidiano que incluye esta obra dentro del arte de género. Escribe la artista:

*[...] Dispersión, secuencialidad, fragmentación, luz... son elementos que me permiten establecer un lenguaje a través de las sombras y hablar sobre nuestro entorno más privado, usando materiales pobres y significados simples. El espacio oscuro lleva a un lugar de huellas invisibles que nos une a los objetos cotidianos, rayos de luz, proyecciones de diapositivas... en los que el espectador se sumerge hasta que encuentra el vínculo entre los objetos, apreciando así otra dimensión de la obra*<sup>201</sup>.

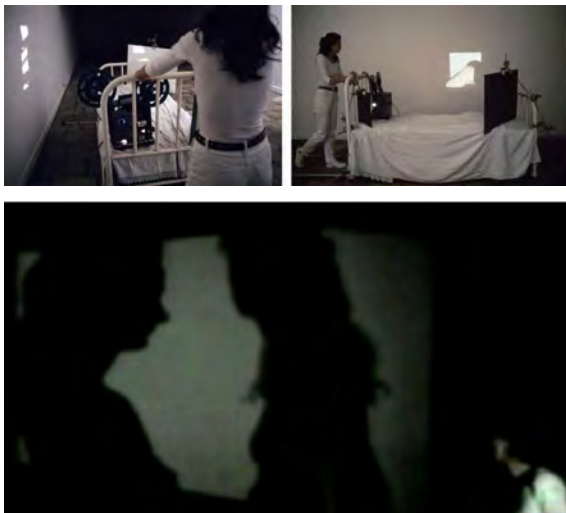


Fig. 125

A principios de la década de los años noventa presenciamos en la Sala Montcada de Barcelona la acción performática de E. Valldosera *Vendajes* (fig. 125), donde la mano de la propia artista acaricia, a través de su sombra interpuesta a otra sombra, también suya, previamente grabada y que ahora es proyectada. Volvemos a encontrarnos en el espejo tecnológico. La alteración del tiempo y el espacio desde la

Algunas observaciones", pp. 123-129; Jean Fisher, "Tú dices hola y yo digo adiós", pp. 159-165; Francesco Bonami, "El anfitrión está cansado", pp. 211-213; Benjamin Weil, "Vigeo mundo", pp. 236-239. Artistas participantes: Oladelé Bamgboyé, Xu Bing, Candice Breitz, Los Carpinteros, Eugenio Cittborn, Jorge Dragón, Olafur Eliasson, Touhami Ennadre, Gregory Green, Kay Hassan, Juan Fernando Herrán, Laura Kurgan, Alejandro Kuropatwa, Moshekwa Langa, Marc Latamie, Jac Leirner, Lovett y Cadagnone, Shirin Neshat, äda web, Nadin Ospina, Rosangela Rennó, Miguel Angel Ríos, Juan Carlos Robles, Aaron Salabarrías, Yinka Shonibare, Superflex, Nestor Torrens y Sergio Vega.

<sup>200</sup> "Trade Routes. En la encrucijada. Monográfico de Jens Budney". En *Atlántica*, Revista Internacional de Arte y Pensamiento. Edición Nº 19, invierno de 1998. Centro Atlántico de arte contemporáneo. Las Palmas de Gran Canaria. pp. 12-13.

### 4.1.3 Proyecto *Mirada indirecta*, 1996.

#### El espejo digital y la representación del deseo

tecnología recupera la eterna pregunta de Narciso donde la pasión (herida) se convierte en fuente de conocimiento. Entre las propuestas de E. Valldosera y las de quien firma este estudio, a lo largo del tiempo, se da una tangencialidad, tanto en los recursos técnicos utilizados (la idea de reflejo) como en la sensibilidad frente al discurso del cuerpo. Mas mientras su mirada política explora el territorio íntimo, la de nuestro caso de estudio explora, cada vez más, el funcionamiento de esa mirada en el espacio público, en ese territorio trastocado del cruce, la contaminación donde el "encuentro" con el *otro* cultural sucede.

En el catálogo de la exposición *Transatlántico* escribe el comisario Octavio Zaya:

[...] *Los conceptos de diseminación, cruce y desterritorialización que consideran a su manera los artistas seleccionados para la muestra, Transatlántico, están intrínsecamente relacionados con el acelerado proceso de globalización que de un modo u otro afecta a cada uno de los aspectos de nuestra vida contemporánea. Este proceso -como el concepto de modernización que para muchos analistas lo precede y lo significa- es un candidato apropiado para la sospecha ideológica porque, cualquiera que sea la posición desde la que lo abordemos, aparenta promover y garantizar la expansión de la cultura occidental y del capitalismo neoliberal [...]*<sup>202</sup>

---

<sup>201</sup> VALLDOSERA, Eulàlia: "Objetos generados". En *Nota de prensa*, Galería Visor, 2008.

<sup>202</sup> ZAYA, Octavio: "Diseminaciones, cruces y desterritorializaciones". En *Transatlántico*, op. cit., p. 27

---

Fig. 124 Eulàlia Valldosera, *The Fall*, detalle, vídeo y proyección de luz sobre una mesa, 1996

Fig. 125 Eulàlia Valldosera, *Vendajes*, performance. Sala Montcada de la Fundació "la Caixa", Barcelona, 1992

#### 4.1.4 Frontalización de la imagen del *otro*

Juan Carlos Robles

**Citizen** (fig. 126), 1998-2003

Instalación. Arquitectura intervenida

Muro, vidrio, proyección y altavoces



Fig. 126

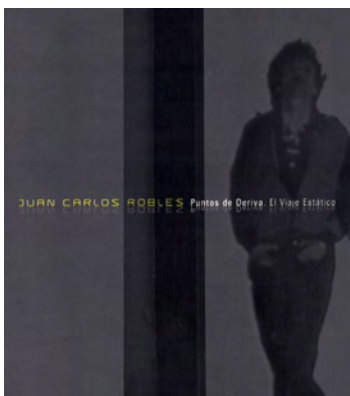


Fig. 126-bis

En *Citizen* (fig. 126), instalación videográfica presentada en la exposición *Puntos de deriva. El viaje estático*<sup>203</sup> (2004), a través del escaparate de vidrio en un muro, construido *ad hoc*, que interpongo entre la proyección y el espectador, se ven unas figuras proyectadas que parecen apoyarse en la pared frontal de la segunda estancia a la que no tenemos acceso. Asistimos a la simulación de una rueda de reconocimiento de un mismo individuo, el artista.

<sup>203</sup> *Puntos de deriva. El viaje estático*. Exposición. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla. 2004. Comisaria de la exposición: Margarita de Aizpuru.

El catálogo de la exposición contiene escritos de: José Lebrero Stals, "Presentación", p. 7; Margarita de Aizpuru, "De tránsitos y fugacidades urbanas", pp. 9-15.

Artista participante: Juan Carlos Robles.



#### 4.1.4 Frontalización de la imagen del *otro*



Fig. 126 detalle

Me he auto-grabado sucesivamente soportando la luz de unos potentes fláshes estroboscópicos. El desgaste de la imagen en las sucesivas tandas de grabación analógica del mismo sujeto junto a su misma imagen proyectada, infiere una difuminación progresiva al aspecto de las figuras que nos invita a una reflexión múltiple sobre el paso del tiempo, la identidad (fragmentación y simultaneidad) con su contemporánea característica psicótica y esquizofrénica. Los espectadores completan la experiencia estética al contribuir con sus reflejos en el vidrio del escaparate. Por otro lado, me refiero simultáneamente a una situación política y a la propia herramienta de trabajo, la cámara.

Fig. 126 Juan Carlos Robles, *Citizen*, Videoinstalación, 1998-2003

Fig. 126-bis Portada de catálogo: *Puntos de deriva. El viaje estático*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2003

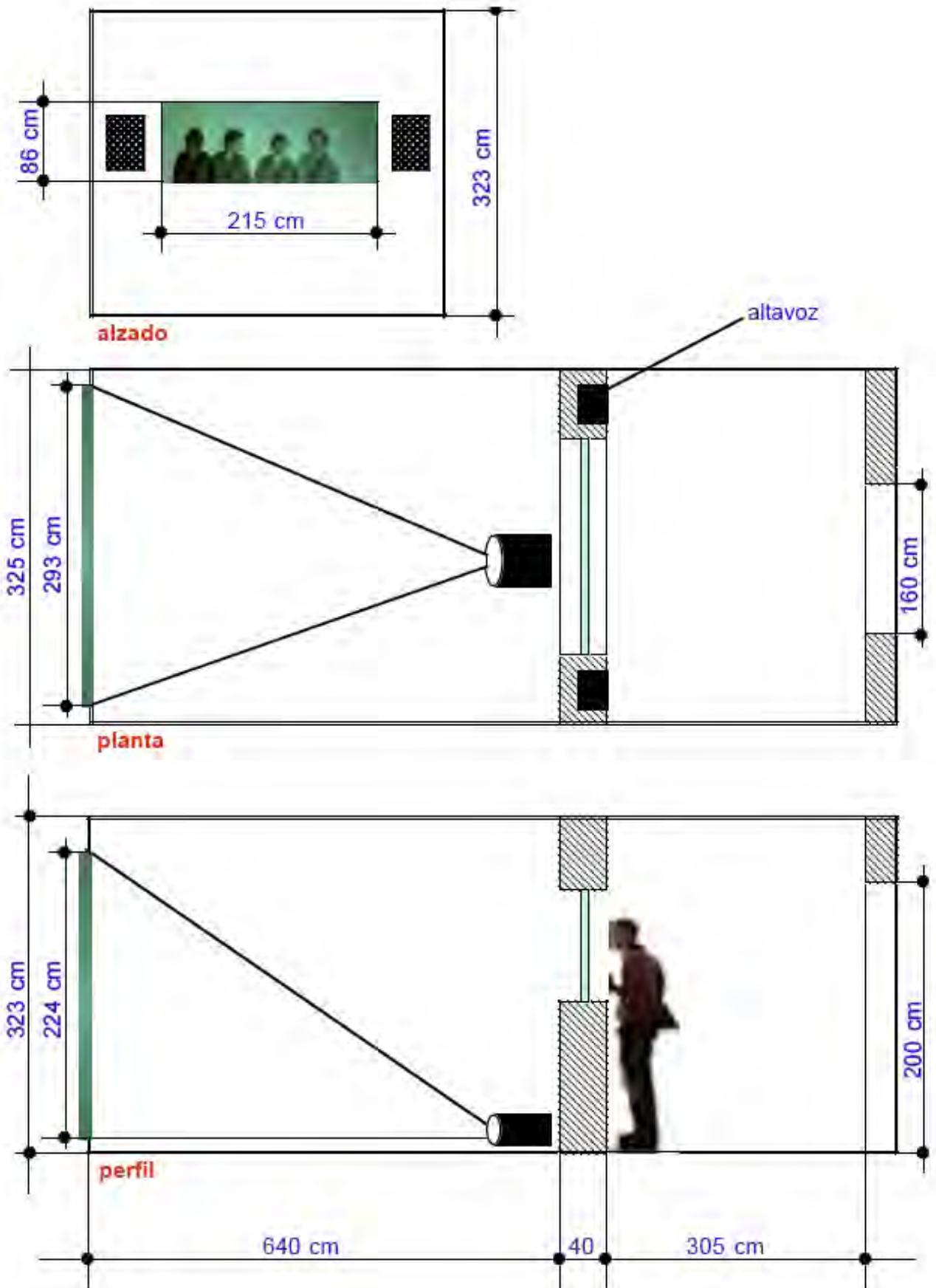
4.1.4 Frontalización de la imagen del *otro*

Fig. 127

Fig. 127 Plano de la videoinstalación *Citizen*, 1998-2003

#### 4.1.4 Frontalización de la imagen del *otro*

Juan Carlos Robles

***Afuera***, (fig. 128), 1995

Díptico de cajas de luz y duratrans

50 x 60 x 10 cm c/u



Fig. 128

Continuamos con mi juego de espejos. En este ejemplo, *Afuera* (fig. 128), pongo en práctica algo que es central de mi estrategia comunicativa, establezco una equivalencia entre la relación que tengo como artista con el *otro* que registro en la obra, y la que la obra tiene en un segundo momento con el espectador: ambas frontalizaciones son inclusivas. La experiencia visual y conceptual se convierte en un juego calidoscópico donde se abre un mecanismo de reflejos que integra al espectador.

En este díptico fotográfico de cajas de luz pongo en práctica, de modo literal, el concepto de co-autoría, ya analizado en el segundo capítulo, con el fin de continuar poniendo en crisis la cuestión de la autoría, ya que considero que el "acontecimiento" –el momento de visualización del deseo– que represento desde la "frontalización de la imagen", es siempre un instante de desposesión compartido.

El díptico, cuyas imágenes fueron tomadas en un impersonal urinario de un aeropuerto, lugar de tránsito apresurado, se compone de dos instantáneas, la primera tomada por mí y la segunda tomada por un sujeto encontrado, a quien le pasé la cámara para que me fotografiara; en ese acto él queda en la obra integrado no solo como motivo sino también como artista de un juego especular que acaba encarando al espectador.

#### 4.1.4 Frontalización de la imagen del *otro*

Juan Carlos Robles

***Pasajeros***, (fig. 129), 1996-97

Políptico fotográfico color de 18 imágenes enmarcadas en aluminio y metacrilato  
90 x 120 cm c/u



Fig. 129

Las distintas tácticas formales, pese a la disección que ahora practicamos, se solapan en estos proyectos. Continuamos la línea reflexiva que comparten. El políptico *Pasajeros* (1996-97) (fig. 129), compuesto de 18 imágenes, se constituye de una sucesión de fotografías tomadas frontalmente de la pantalla del televisor. Al volver a mi estudio, tras jornadas enteras de trabajo circulando por el metro de Berlín y Nueva York, visionaba el material videográfico, la colección de rostros de pasajeros -que no volví a ver más-, y uno tras otro, los fotografié en el monitor como segundo acto aproximatorio, como ejercicio de posesión a través de su transferencia fotográfica. En la sala de arte construyo un túnel con ventanas a cada lado, muy parecido al interior de un metro. Las ventanas sirven de receptores de las imágenes de los viajeros que aparecen en ellas, componiendo un escenario voyeurístico.

#### 4.1.4 Frontalización de la imagen del *otro*



Fig. 129

Este cruce de miradas muestra una multitud cada vez más conscientes de la naturaleza multicultural de la experiencia actual, inscrita en una “geometría tecnológica” siempre en expansión. Este proyecto evidentemente, tiene su versión videográfica, concretamente, una videoinstalación. Ahora, el papel interactivo de la mirada, al que nos hemos referido en varias ocasiones, queda vehiculado a partir de la naturaleza *vouyeur* de nuestra relación con el *otro*. Como sujeto me miro en los transeúntes, forman parte de mi proceso diario de identificación. Aunque la sustracción identitaria es obvia al quedar reducido a usuario, como ya analizamos, el deseo inscrito en el movimiento de la máquina encuentra otros movimientos: gestos y miradas que son las que anhelo descubrir y registrar.

#### 4.1.4 Frontalización de la imagen del *otro*

Juan Carlos Robles

***Shuttle Service*** (Fig. 130), 1996-97

Videoinstalación

Dimensiones variables



Fig. 130



Fig. 131

A la hora de concebir estos trabajos indago en los resortes que ligan la experiencia de vida a su posibilidad de transmisión. Por ello, re-presento situaciones en las que realidad y representación pierden sus límites, en las que arte y vida se disuelven. Aunque proceden de mi experiencia personal, reproduzco "situaciones espejo" en las que nos podemos reconocer todos. En *Shuttle Service* (fig. 130), instalación videográfica presentada en la exposición *Heimat Kunst* (2000)<sup>204</sup> (*La patria del arte*) sincronizo por primera vez el movimiento de la máquina que arrastra al vagón del tren metropolitano, al de los 24 *frames* por segundo de la cinta de mi cámara vídeo, mi herramienta de trabajo.

<sup>204</sup> *Heimat Kunst*. Haus der Kulturen der Welt. Berlín. Del 7 de abril al 2 de julio de 2000.

Dirección Comisarial: Michael Thoss, Sabine Vogel. Asesores comisariado: Leonie Baumann, Frank Barth, Wolfgang Knapp, Kasper König, Friedrich Meschede, Hans-Ulrich Obrist, Nicolaus Schafhausen, Dirk Snauwaert, Frank Wagner, Armin Zweite.

Contiene textos de: Hans-Georg Knopp, "Presentación" p. 4; Savine Vogel, "Donde no estás, habita la

#### 4.1.4 Frontalización de la imagen del *otro*



Fig. 132

Así como Eadweard Muybridge en sus estudios fotográficos de *Animal locomotion* (fig. 133) buscaba la verdad que el ojo no ve, aquí aplico su programa como estrategia de deseo. Esta sincronía registra tanto las fugaces imágenes de los pasajeros como las condiciones del viaje: esa geometría de la ciudad repleta de señalizaciones, convertida en “no lugar”, como M. Augé nos ha descrito. Todo un conjunto de ausencias que vamos a interpretar.



133

Como experiencia perceptiva, frente a estas grabaciones, intuimos que faltan fotogramas en la secuencia. El espectador, incapaz de fijar la mirada de modo continuo, no puede seguir esa persistencia del plano fijo y continuo de la grabación que traslada a la obra la fenomenología Fig.

de esa aceleración del viaje que agrababa en nosotros el efecto picnoléptico, esas ausencias de la conciencia que ya describimos. El trabajo de Paul Virilio, sobre el desarrollo de las tecnologías de la visión y sus efectos, se filtra en este trabajo como metáfora del poder de la mirada. Por otro lado, esa mirada consciente y ausente a la vez, nos remite a la fractura de la cadena de significantes de Lacan, a la cura psicoanalítica y a las

---

buena suerte” p. 5; Fridirich Meschede, “La Vanguardia como Historia local” p. 7; Michael Thoss, “Patria móvil” p. 9; Wolfgang Knapp, “... donde aún no había nadie ...” p. 12, Hito Steyerl, “Cultura étnica o cultura del racismo” p.15, Bojana Pejic, , “Heidi, Haider y la cuestión del hogar” p. 18; Cornelia Gerner, “A cerca de ángeles, infusiones de hierbas y otras banalidades. Historias de una exposición p. 23.

Artistas participantes: Marina Abramovic, Maria Thereza Alves/Jimmie Dirham, Mutsumi Auki, Claudia Aravena Abu-Gosh, Hatice Aytan, Pat Binder, Manssur Ciss, Liz Crossley, Mo Eroga, Parastou Forouhar, Zoltán Jókay, Laura Kikauka, Jinran Kim, Guión Kim, Okyohn Lee, Bernard Mayo Niké, Angela Melitopoulos, Yoshiyuki Miura, Kwesi O. Owusu-Ankomash, Laura Padgett, Nihad Nino Pusija, Qin Yufen, Qiu Ping, Rivka Rinn, Meter Robinson, Juan Carlos Robles, Eran Schaerf/Eva Meyer, Chiharu Shiota, Alberto Simón, Hito Steyerl, Nanaé Suzukii, Matilde ter Heijne, Inga Svala Thórsdóttir, Barthélémy Togou, Wawrzyniec Tokarski, Emeka Udemba, Tanya Ury, Nelson Vergara, Junko Wada/Hans Meter Kuhn, Britta Wandaogo y Zhu Jinshi.

---

Fig. 132 Imagen del edificio Haus der Kulturen der Welt, (Casa de la cultura del mundo) que aparece en la portada del programa 1989-1999, Berlín 1999

Fig. 133 Eadweard Muybridge, *Serie Animal locomotion. The Race Horse*, imagen en movimiento, 1878

#### 4.1.4 Frontalización de la imagen del *otro*

implicaciones del deseo<sup>205</sup>. En cualquier caso, junto a estas reflexiones que acompañan la experiencia procesual, conceptual y perceptiva, lo que más me interesa, en definitiva, en estas grabaciones es el movimiento que hay dentro del movimiento: el de la multitud que abre paso a lo particular, al *otro*.



Fig. 134

Sentado, con el trípode entre las piernas comencé a grabar, no necesité ocultar la cámara como en la época de Walker Evans (fig. 134). Posiblemente, la familiaridad que la gente tiene con los *media* y el sentir, quizás, de que ser reproducido te eleva al rango de lo visible, fue un hecho que me ayudó en el proceso y muchos viajeros pusieron para *Shuttle Service* su gesto más fotogénico. Además,

parecer un turista me protegía, “desproblematizaba” la situación. La motivación de grabar de modo visible mi deriva de sesgo situacionista parte de un convencimiento ético que se suma a una voluntad de querer aproximar arte y vida integrándolos desde la naturalidad de la mirada. Mi ojo, aún reemplazado por el de la cámara, tenía que ser visible, de lo contrario hubiera sido como jugar con gafas de cristal negro puestas.

En *Shuttle Service*, el motivo grabado, el *otro*, y yo como artista, estamos ambos siendo transportados horizontalmente en un vagón de metro, frente a frente. Tal igualdad de condiciones se trastoca con la presencia de la cámara que me otorga visión asistida -y para complicar el diagrama de movimientos y miradas, fugazmente, se me ve reflejado en el cristal, detrás del personaje encuadrado-.

<sup>205</sup> ZIZEK, Slavoj, op. cit., p. 32

Escribe el autor: *La lectura predominante de Jacques Lacan lo reduce a una especie de “filósofo del lenguaje que enfatizó el precio que el sujeto tiene que pagar para conseguir acceso al orden simbólico –toda la falsa poesía de “castración”, de algún acto primordial de sacrificio y renunciación, de Jouissance como imposible; la noción de que, al final de la cura psicoanalítica, el analizado tiene que asumir la castración simbólica para aceptar una pérdida o carencia constitutiva, fundamental, etc. A semejante aproximación, uno tiene que oponer su anverso que usualmente es atravesado en silencio: el problema con Jouissance no es que sea inobtenible, que siempre eluda nuestro alcance, sino más bien que uno nunca puede librarse de ella, que sus manchas se arrastren consigo para siempre –en esto reside la cuestión del concepto de Lacan del superávit de goce: la renuncia misma a Jouissance trae casi un resto/superávit de Jouissance.*

Fig. 134 Walker Evans, *Unposed Photographic Records of People*, fotografía, 1962



#### 4.1.4 Frontalización de la imagen del *otro*

Todos estos planos fijos frontales ejercen una crítica respecto al “formateo” de la cultura urbana contemporánea. Genero un diálogo dicotómico acerca de la compleja relación entre el sujeto y el objeto, entre el fondo tecnológico de la imagen y la figura inscrita, entre el Yo y el *otro*, pongo en duda la aparentemente clara división entre esas dualidades. Key Portilla Kawamura dice al respecto:

[...] *la lógica interna de estas grabaciones es equivalente a la del silogismo de un enunciado espejo del tipo “yo soy tú, luego tu eres yo, pero yo ya no soy yo”<sup>206</sup>.*

Por otra parte, la colección de personas desconocidas grabadas que visioné una y otra vez al volver al estudio, potenciaba una sensación de pertenencia. La posesión de las propias imágenes atenuaba el ansia del deseo de identificación de esa situación de “encuentro” fluyente con el *otro* cultural.

Por otro lado, en postproducción, mezclé a los pasajeros de Berlín con los neoyorquinos. Esta combinatoria fue la única licencia en la mesa de edición. Con ello, quise subrayar que las condiciones del viaje nos “formatea” a todos por igual, en alusión al fenómeno de uniformización y desterritorialización propio del fenómeno de la globalización. Antoni Muntadas, en conversación en mi estudio en Brooklyn me hizo una observación, sobre este material audiovisual en proceso, que introducía una lectura sobre la multiculturalidad: “no has grabado afroamericanos”. No me había percatado; hice un par de viajes y completé la serie. El funcionamiento alegórico se abrió en aquel momento a una reflexión sobre el multiculturalismo inesperada: la máquina no solo condiciona nuestros tiempos y nuestra mirada, construye un espejismo de igualdad democrática bajo la condición de usuario a la que parece quedar reducida nuestra participación.

A la pregunta que nos realizó el comisario de la muestra *Heimat Kunst* (2000) (*La patria del arte*) Michael Thoss: ¿cuál es tu “patria”? mientras que Marina Abramovic contestó “mi patria es mi cuerpo”, quien escribe esta tesis, irónicamente, respondió “mi patria es el metro”. En aquel momento era extranjero en Berlín y Nueva York (aunque ahora pienso que todos

#### 4.1.4 Frontalización de la imagen del *otro*

somos extranjeros vivamos donde vivamos) y la sensación de pertenencia se acrecentaba extrañamente en esos “no lugares”. El metro en mi obra es el símbolo del viaje, del tránsito, del movimiento constante y de las contaminaciones.

A un primer nivel este vídeo remarca la erosión entre la masa, tema inagotable del arte moderno desde Baudelaire y Benjamin como ya citamos, hasta el presente. Aquella generación ya se formó como consumidores de estos incipientes “no lugares” donde se configuró la nueva psicología social, el inicio de los tiempos que ahora vivimos en entornos masificados donde cada rostro que se nos cruza se convierte en un interrogante gigante.

De manera aparentemente inocente, estas imágenes parecen contener la conciencia contemporánea de los intensos movimientos migratorios, sus transterritorialidades culturales y reajustes demográficos que, además de otros factores económicos, políticos y sociales complejos, conlleva el auge de las comunicaciones y de la información, conjunto que sustancia la fragmentaria colisión de signos que pueblan nuestra experiencia de vida diaria que, a la postre, mi trabajo registra desde la frontalidad móvil del plano fijo que incluye al espectador en la reconstrucción de la experiencia, como “doble digital”.

Chus Tutelilla, en este sentido expresa:

*[...] En su doble condición de viajero y pasajero de ciudad, Juan Carlos Robles no se limita a observar y a guardar distancias, un planteamiento que no hay que desdeñar, pero que no es su caso. Su mirada crítica participa de los análisis y estudios antropológicos que atienden a los efectos de las tecnologías de la información en los distintos ámbitos del mundo contemporáneo, a través de un proceso creativo en el que la fotografía y el vídeo son los soportes elegidos para el encadenado visual de imágenes cruzadas que no son sino un reflejo distorsionado en el que se solapan espacios y tiempos, sin solución de continuidad<sup>207</sup>.*

El análisis de tales condicionamientos del medio, en fricción con el deseo está en la base de estas experiencias.

<sup>207</sup> TUDELILLA, Chus, op. cit., p. 4.

#### 4.1.4 Frontalización de la imagen del *otro*

Juan Carlos Robles

***Meditaciones I y II*** (fig. 135 y 136), 1996

Fotografía y díptico fotográfico

Dimensiones variables



Fig. 135

En las siguientes fotografías (figs. 135-136) retrato a viajeros durmiendo en los transportes públicos, exactamente, en el ferry que cubre el trayecto Manhattan-Staten Island en Nueva York. La conformación de nuestros tiempos de conciencia en ese viaje emprendido por la red de transporte, sufre de una intermitencia que va desde la total atención a la gente y a los detalles, al ensimismamiento que el ronroneo del vagón provoca. Quizás en esas ausencias es cuando la psique ordena el cúmulo de sensaciones, ahora entre la multitud. Desde ese vacío de la conciencia, analizado anteriormente desde el pensamiento de Paul Virilio, quizás es desde donde

editamos nuestros sentimientos, desde ellos ordeno -con espíritu debordiano- los signos con los que represento el cúmulo de fracturas y simultaneidades del entorno veloz en el que estamos inscritos y que ahora formalizo desde sucesivas derivas urbanas:

*[...] Entre los diversos procedimientos situacionistas, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo<sup>208</sup>.*

En este sentido, el lugar del deseo en el que se mueve la deriva de nuestro acontecer, debe definirse al mismo tiempo de acuerdo con su propio determinismo (técnico) y con su relación con la morfología social que la envuelve. Actualmente padecemos desconcertados las consecuencias provocadas por la ruptura del nexa técnica-conocimiento, que en el mundo clásico se

<sup>208</sup> DEBORD, Guy: "La teoría de la deriva". En *Internacional situacionista*, op. cit., p. 54.

#### 4.1.4 Frontalización de la imagen del *otro*



Fig. 136



Fig. 137



Fig. 138

consideró indisociable. La técnica se impuso como fin en sí misma a costa de perder su fuerza para crear significados y entre sus efectos, la ciudad contemporánea acabó siendo coagulada por la presión tecnológica tan eficaz, interesada y especulativa, como tan poco propicia para generar entornos de "encuentro" urbano. Estos trabajos fueron también mostrados por entonces en la exposición titulada *Subjetiles*<sup>209</sup>, en una itinerancia por territorio español. De entre los participantes cito primero a Sergio Prego. Durante el tiempo que teníamos estudio en la misma antigua fábrica de Brooklin (1995)

mientras yo me dedicaba a secuenciar los 24 frames por segundo de mis vídeos sincronizados con el movimiento del metro, él secuenciaba las instantáneas de un único instante, modo que su figura quedaba capturada en suspensión al recoger el salto que daba en medio de un círculo de cámaras fotográficas. Ambos trabajos abordan la

<sup>209</sup> *Subjetiles*. Circulo de Bellas Artes de Madrid, Koldo Mitxelena de San Sebastián y Centre d' Art Santa Monica de Barcelona. De abril de 1997 a marzo de 1998. Es una colaboración de: Arteleku, Círculo de Bellas Arte y QUAM'98. Comisarios: Fernando Golvano, Pedro Llorca y Jorge Luis Marzo. Contiene los ensayos: Fernando Golvano, "Del intersticio a la grieta: aperturas subjetiles", p. 13, Pablo Llorca, "El resto es manierismo", p. 25; Jorge Luis Marzo, "Entrevistas a Carles Congost, Juan Carlos Robles, Stand Itinerant y Louse Sudell", p. 31.

Artistas Participantes: Lara Almarcegui, Colectivo SEAC, Carles Congost, Gilles Courbière, Patricia Escario, Sally Gutiérrez, Ramón Menasanch, Julia Montilla, Sergio Prego, Juan Carlos Robles, Luis Salaberría, Stand Itinerant, Louse Sudell, Azucena Vieites y Guillermo Zuaznabar.

Fig. 137 Portada de catálogo: *Subjetiles*, 1997-1998.

Fig. 138 Sergio Prego, *Tetsuo I*, vídeo, 1995-1998

#### 4.1.4 Frontalización de la imagen del *otro*



Fig. 139

relación entre velocidad, sujeto y tecnología. Por otro lado, Lara Almarcegui atendía a cuestiones de espacio desde una posición deconstructivista para hablar de la ausencia que detecta entonces. Escribe en el catálogo:

[...] *La ciudad donde recojo escombros es Amsterdam; mi taller, los nueve áticos mugrientos*

*y las bodegas inundadas están en el antiguo edificio de la Rijksakademie, Stadhouderskade 86, si vienes a visitar este edificio te daré la guía turística; la cita es de Mallarmé<sup>210</sup>.*

Todos estos trabajos podemos considerarlos herederos del situacionismo. El compendio dinámico de la propuesta de conocimiento situacionista quizás por su incómoda denuncia crítica desapareció del primer plano de la escena en la década de los años noventa, mas en el momento que estudiamos se produjo una recuperación. El proyecto situacionista coloca a un mismo nivel de análisis y de fuente de conocimiento, con actitud recepcionista cuando trasladamos su experiencia al dispositivo artístico como vemos en estas obras, como un todo unitario: vida cotidiana, arte, observaciones sobre el mundo laboral y de ocio, micropolítica, globalización, tecnología, urbanismo. Pasados los años, hay actitudes artísticas que se reconocen en el espíritu crítico y en la metodología de conocimiento que nos proponía el situacionismo, aquí seguimos sacándole partido a sus dispositivos intelectuales, creados para integrar y mantener vivo el movimiento de negación que en los ochenta parecía plenamente superado y con La caída del Muro, ocultado definitivamente bajo los escombros de la razón del mundo tecno-capitalista. Expresa Tudelilla:

[...] *Cómo no ser crítico con el nuevo paradigma tecnoeconómico que, como informa el teórico Pierulli, busca imponerse en la actualidad para unificar el mundo exasperando el proceso de racionalización sin otro objetivo que el de su absoluto despliegue, modificando la forma de interacción recíproca y la relación yo-otro bajo la forma de la red; y por tanto no será ya el espacio de estar juntos<sup>211</sup>.*

<sup>210</sup> ALMARCEGUI, Lara: "Amsterdam 28 de noviembre". En Catálogo de exposición: *Subjetiles*, op. cit., p. 41.

<sup>211</sup> TUDELILLA, Chus, op. cit., pp. 5-6.

#### 4.1.5 Radicalización de la contraposición fondo-figura

Juan Carlos Robles

**Escalator** (fig. 140), 2000

Videoinstalación

Dimensiones variables



#### 4.1.5 Radicalización de la contraposición fondo-figura



Fig. 140 detalle

En *Escalator* (fig. 140), videoinstalación presentada por primera vez en Berlín<sup>212</sup>, nos situamos frente al devenir de una escalera mecánica. El progreso del bucle de la escalera replica el de la cinta o tira de película, al tiempo que hacemos hincapié en el potencial engañoso de los límites del encuadre o la profundidad de campo. La escalera pierde su inclinación, semeja una cascada infernal sobre la que se enjambra una serie de transeúntes que se ofrecen a la avidez de nuestra mirada; podría ser infinitamente extendida, tanto horizontal como verticalmente. ¿Asciende la

cámara o desciende la escalera? impresión desconcertante que tarda en revertirse: metáfora de desterritorialización y de pérdida de límites. Aquí la imagen sintetiza su negatividad productiva contraponiendo en ella un fondo tecnológico, casi abstracto, a la figura humana en un constante devenir. Son dos horas de grabación que apuntan al infinito.

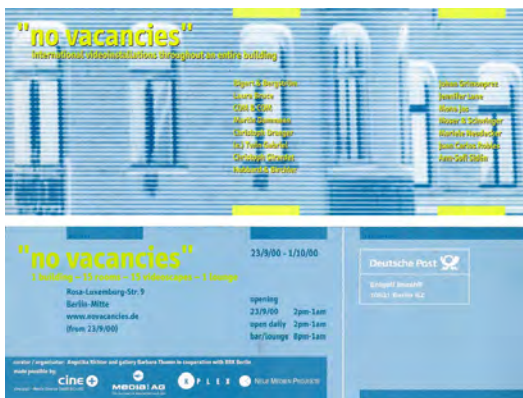


Fig. 141

<sup>212</sup> *No Vacancies. 1 building-15 rooms-15 videospaces-1 lounge*. Exposición. Rosa Luxemburg 9, Berlín. Del 23 de septiembre al 1 de octubre de 2000. Comisarias: Angelika Richter y Barbara Thumm. Artistas participantes: Bigert and Bergstrom, Laura Bruce, COM and COM, Marth Damman, Christoph Draeger, (e.) Twin Gabriel, Christoph Girardot, Hubbard and Birchler, Johan Grimonprez, Jennifer Lane, Mona Jas, Moser and Schwinger, Mariele Neudecker, Juan Carlos Robles y Ann-Sofi Sidén. Disponible en línea: <http://archive.balticmill.com/index.php?itemid=626> (Consulta: 03-09-2014)

Fig. 140 Juan Carlos Robles, *Escalator*, videoinstalación, dimensiones variables, 2000.

Vista frontal y trasera y stils del vídeo. Está en las colecciones: Fundación Caja San Fernando, Sevilla, Colección Oliva Arauna, Madrid y Colección Patricia Botín, Santander

Fig. 141 Invitación de exposición: *No Vacancies (Sin habitaciones)*, Rosa Luxemburg 9, Berlín, 2000

#### 4.1.5 Radicalización de la contraposición fondo-figura



Fig. 142

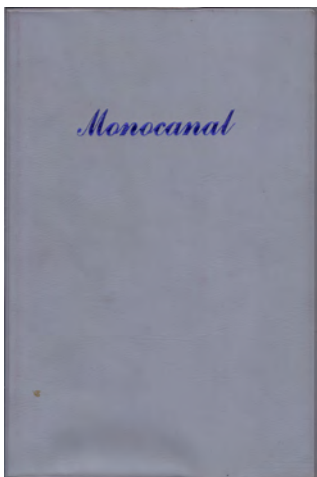


Fig. 143

En el catálogo de el XLI Certamen de Artes Plásticas Caja San Fernando<sup>213</sup>, Lorna Scott-Fox escribe:

[...] *Estamos de lleno en la era virtual. Pero en toda evolución persisten huellas y formas de etapas anteriores, con significados ora vaciados, ora desvirtuados, que por ello constituyen territorios repletos de posibilidades ya que no brillan más que en la punta álgida de la historia*<sup>214</sup>.

El departamento de audiovisuales del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, incluyó este trabajo en la exposición titulada *Monocanal*<sup>215</sup>, en la que se hizo una revisión en profundidad del vídeo español realizado desde 1996 hasta 2002. En la presentación Manuel Bonet, director del Centro entonces, escribe acerca de este trabajo:

[...] *mezcla de minimalismo y de banalidad aeroportuaria, en cierto modo warholiana de Escalator*<sup>216</sup>.

En mis vídeos, movilizó los signos repetitivos, geométricos, del minimalismo recurriendo a una cinética "encontrada". La circularidad reflexiva de la visión con la que experimento la alegorizo bajo la forma del carrusel que nos lleva: la escalera mecánica, el metro, el

<sup>213</sup> *XLI Certamen de Artes Plásticas Caja San Fernando*, Sevilla 2002. Director: Francisco Del Río. Selección de artistas a cargo de: María de Corral, Yolanda Romero, Juan Manuel Bonet, Joan Hernandez Pijuan y José Soto. El catálogo contiene textos de: Ángel Luis Pérez Guillén, "Hacer visible lo invisible es siniestro", p. 13, Jesús Arpal Moya, "Conversación con Bracho/Rivera", p. 41, Virginia Garcá del Pino, "Entrevista a Nani Melero", p. 59, José Piñar, "la pintura existía antes que tú", p. 79, José Manuel Álvarez Enjuto, "Ha... ce... ifalta! Valor", p. 89, Lorna Scout-Fox, "La máquina de mirar", p. 105. Artistas participantes: Ángeles Agrela, Juan Carlos Bracho/Julia Rivera, Nani Melero, José Piñar, Juan Carlos Robles Simón Zabel.

<sup>214</sup> SCOTT-FOX, Lorna: "La máquina de mirar". En *XLI Certamen de Artes Plásticas Caja San Fernando*, op. cit., p. 105.

<sup>215</sup> *Monocanal*. Exposición. MNCARS, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid. Preestreno con proyección en la fachada del Museo en febrero y permanencia en sala del 7 de marzo al 6 de abril de 2003. Comisarios de la exposición: Juan Antonio Álvarez Reyes, Neus Miró y Berta Sichel. El catálogo contiene texto de los comisarios: "Video: 1996-2002", pp. 12-37. Otros ensayos son: Antoni Mercader, "... algunas consideraciones ...", pp. 39-60; Valeria Camporesi, "Entre la momia y el cyborg", pp. 61-74; José Luis Brea, "La obra de arte el fin de la era de lo singular", pp. 75-89.

Fig. 142 Portada de catálogo: *XLI Certamen de Artes Plásticas Caja San Fernando*, Sevilla, 2002

Fig. 143 Portada de catálogo: *Monocanal*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003



#### 4.1.5 Radicalización de la contraposición fondo-figura

ascensor, el paso de cebra, etc. En estas producciones videográficas y fotográficas me refiero simultáneamente a una situación política y a la propia herramienta de trabajo: la cámara de vídeo; siguiendo la tradición del situacionismo, de los fluxfilms experimentales y del cine "estructural" de los años setenta. Escribe Kei Portilla Kawamura:

[...] *La idea del pentagrama urbano es consistente a distintos niveles en la obra; de tal manera que, formalmente, la serie "Cebra" muestra la misma dialéctica conceptual entre una trama rígida como escenario (el paso de peatones y la cultura del "formateo" / la composición de fotogramas en bandas paralelas) y acciones disipadas en el anonimato que se suceden sobre este escenario (la identidad del ciudadano dentro de la cultura del "formateo" / las sugerentes sombras en movimiento). Como en anteriores vídeos e instalaciones de Juan Carlos Robles, el pentagrama urbano de Cebra carece de una "coda" o "finale". En sus propias palabras, "sólo devuelvo a la ciudad su propia imagen", las conclusiones las saca el ciudadano al verse reflejado<sup>217</sup>.*

En *Escalator*, la sincronización se descoloca, la escalera mecánica se desliza con la cinta de vídeo a otra velocidad. El *Slow motion*, efecto digital de retardo en postproducción, violenta la concepción lineal del tiempo. El tiempo cronológico deviene ficción. Podemos entender que la escalera mecánica circula a su verdadera velocidad mecánica, sobre todo cuando no está poblada por los personajes –minimalismo puro en movimiento–, mas cuando entran en plano las personas, la fílmica lentitud de sus movimientos amplía la incertidumbre, al tiempo que dramatiza la expresividad de los personajes. *Escalator* es el trabajo más voyeurista, primero vemos los pies, luego las piernas, hasta llegar al rostro que por fin centra todas nuestras especulaciones. "Los personajes entran en plano como si de la

---

Artistas participantes: Olga Adelantado, Pilar Albarracín, Manu Arregui, Txomin Badiola, Vicente Blanco, Cabello/Carceller, Nuria Canal, Conce Codina, Jordi Colomer, Carles Congost, Lluís Escarpín, Jon Mikel Euba, Oriol Font, Dora García, Alonso Gil, Marta de Gonzalo y Publio Pérez Prieto, Sally Gutiérrez, Sofía Jack, Adrià Julià, Valeriano López, Cristina Lucas, Gloria Martí, Alicia Martín y Mario Marquerie, Julia Montilla y Juande Jarillo, Jordi Moragues, Joan Morey, Itziar Okariz, Antonio Ortega, Pedro Ortuño, Javier Pérez, El Perro, Txuspo Poyo, Sergio Prego, Tere Recarens, Juan Carlos Robles, Estibaliz Sadaba, Manuel Saiz, Mirella Sallarés, Fernando Sánchez Catillo, Jesús Segura, Daniel Sivo, Jacobo Sucari, Eulalia Valldosera y Virginia Villaplana.

<sup>216</sup> BONET, Manuel: "Presentación". En catálogo de exposición: *Monocanal*, op. cit., p. 7.

<sup>217</sup> PORTILLA-KAWAMURA, Key, op. cit.

#### 4.1.5 Radicalización de la contraposición fondo-figura

llegada de un fax se tratara”, comenta Félix Duque<sup>218</sup>. Habitamos en un continuo bucle tecnológico, parece concluir *Escalator*, una red de servicios parece asegurarnos nuestra “paz espiritual”. Mas al contrario, lo que tenemos aquí es la visión de una cámara lenta revelando gradualmente el proceso de producción de las imágenes. En contraposición, nuestra atención se dirige, como ya comentamos, a otro movimiento: el movimiento que se da dentro del movimiento, el de las personas. Este último es el que me interesa, en él busco el gesto corporal que escapa de aquel que está regulado.

La decisión de tomar la mecánica y no la *cyberrealidad* como metáfora para la tecnología me permite en la práctica artística situarme entre el pasado y el futuro, entre lo humano y lo automático, y como algo inesperado, entre el adentro y el afuera. Cuando como recurso expresivo confrontamos al hombre y a la máquina como signos opuestos en un mismo encuadre visual, insistimos en el mecanismo de la castración social que observamos, mas detectamos una potencia de vida en el interior de ella. La figura del pasajero, objeto de deseo y fuente de identificación, adquiere en la frontalidad de la imagen una importancia central. Angelika Richter escribió:

*Lo que realmente le interesa a Robles es cómo estos sistemas generan permanentemente nuevas situaciones, combinaciones inesperadas y constelaciones. Escalator documenta un fluir de imágenes mutantes de un sistema abierto. La escalera incesantemente genera escenas diarias cuya apariencia y formaciones son únicas. Lo temporal y lo fugaz llegan a ser el momento creativo crucial de todas estas situaciones<sup>219</sup>.*

Al llevar estas imágenes en movimiento al espacio se produce una respuesta activa porque existe una teatralidad contenida en ellas. La caja negra dentro del cubo blanco de la sala de arte como polos contrapuestos de la misma estrategia, desprende succulentas reflexiones en torno a la representación. La experiencia física del espectador en el interior de una videoinstalación, como hemos comentado, lleva implícita una serie de connotaciones que le diferencian y distancian del contemplador de imágenes. En *Escalator* este deja de ser un simple observador al ser arrastrado por su mecánica vouyeurista, que siempre es una actividad crítica.

<sup>218</sup> LÚQUE, Félix: *La disolución de la ciudad*, op. cit.

<sup>219</sup> RICHTER, Angelika: “Escalator”. En catálogo de la exposición: *Afuera*, op. cit., p. 44.

#### 4.1.5 Radicalización de la contraposición fondo-figura

Juan Carlos Robles

***Geometría de tránsito***, 1996

Proyecto para la revista de arte y pensamiento *Atlántica Internacional*



Fig. 144



Fig. 145

Bajo el título genérico de *Geometría de tránsito* (1996) en la sección titulada *Transmisiones terminales*<sup>220</sup>, se publicó este proyecto para *Atlántica*, Revista Internacional de Arte y Pensamiento que

agrupa los siguientes trabajos videoinstalativos y fotográficos que se fueron presentando bajo distintos formatos en varios espacios artísticos de diferentes ciudades.

<sup>220</sup> "Transmisiones terminales". En *Atlántica*, Revista Internacional de Arte y Pensamiento. Centro Atlántico de Arte Contemporáneo. Las Palmas de Gran Canaria. Edición Nº 14, otoño de 1996, pp. 25-30. Se trata de un proyecto editorial comisariado por Octavio Zaya y Candice Breitz.

Participantes: Joe Coleman, "Mondo Coleman. Una conversación entre Joe Coleman y Candice Breitz", pp. 4-10; James Croak, "New Skins for the Comino Monstrosities", pp.11-17; Kyong Park, "El parque de la herencia nuclear", pp. 18-24; Juan Carlos Robles, "Geometría de tránsito", pp. 25-30, Slavoj Zizek, "Por qué Lacan no es lacaniano", pp. 31-45; Xu Bing, "Tsan Book", pp. 46-51; Jerry Aline Flieger, "Agente 2000. El post-detective paranoide", pp. 52-56; Robyn Orlin, "un proyecto para Atlántica", pp. 57-60; Gregory Green, "Del terror a la no-participación. Estrategias para engendrar poder", pp. 61-70; äda, "Welcome, äda Hill engage" pp. 71-76

Fig. 144 Portada de proyecto de Juan Carlos Robles: "Geometría de tránsito", *Atlántica*. Revista Internacional de Arte y Pensamiento, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo, Las Palmas de Gran Canaria. Edición Nº14, otoño de 1996, p. 25

Fig. 145 Portada de revista: Internacional de Arte y Pensamiento, *Atlántica*, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo, Las Palmas de Gran Canaria. Edición Nº14, otoño de 1996

#### 4.1.5 Radicalización de la contraposición fondo-figura

Juan Carlos Robles

**Tránsito** (fig. 146), 1996-1998

Díptico fotográfico color

Dimensiones variables



Fig. 146

#### 4.1.5 Radicalización de la contraposición fondo-figura

En el políptico fotográfico *Tránsito* (fig. 146), contraponemos la geometría del espacio tecnificado que configuran diversos ascensores de la ciudad de Nueva York a las figuras fantasmagóricas de los usuarios que en ella se desplazan. En la primera imagen un crisol caleidoscópico muestra una estructura funcional por seriación, sin habitantes -solo en el último encuadre aparece una figura humana tras una puerta entreabierta que anuncia la aparición de la multitud circulando en la siguiente composición fotográfica-.

Juan Carlos Robles

***Alien 69*** (fig. 147), 1996

Díptico fotográfico color

62 x 80 cm c/u

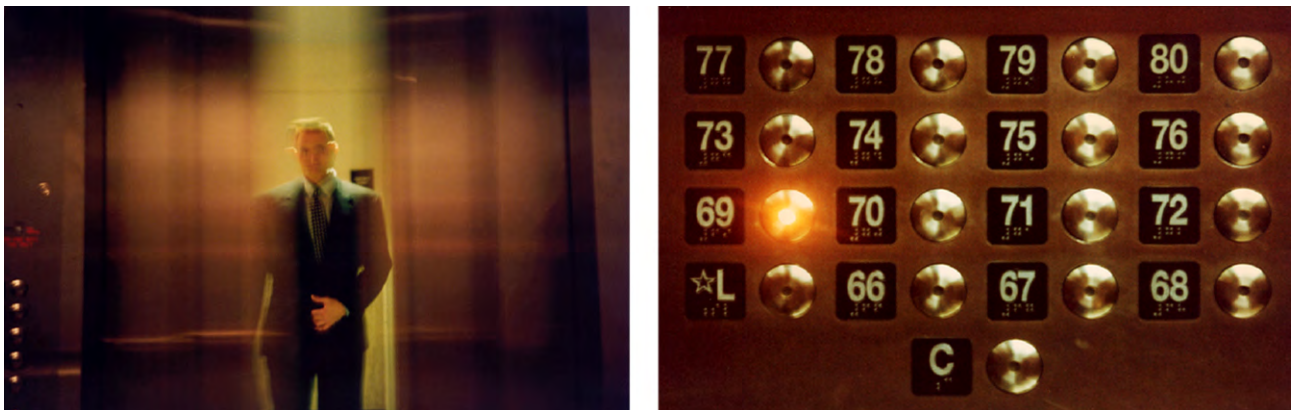


Fig. 147

En este díptico fotográfico, la imagen izquierda fue tomada siguiendo el procedimiento de aguardar desde el interior del ascensor a que las puertas comiencen a abrirse para hacer una toma de aquello que es inesperado, en este caso aparece un personaje enchaquetado que confronta nuestro objetivo. La apertura del diafragma de la cámara fotográfica se sincroniza con las puertas correderas.

En el otro encuadre, la luz del botón encendida señala la planta 69 del *Empire Estate*. La yuxtaposición entre fondo y figura define el *infra leve* del instante como juego lividinal de fugacidades entre la dimensión orgánica y la maquina.

#### 4.1.5 Radicalización de la contraposición fondo figura

Juan Carlos Robles

***Geometría de tránsito*** (Fig. 148), 1996-1998

Videoinstalación

Dimensiones variables



Fig. 148

Esta obra reduce su deriva al espacio de varios ascensores. Guy Debord expresa:

*La extensión máxima del espacio de la deriva no excede el conjunto de una gran ciudad y sus afueras. Su extensión mínima puede reducirse a una unidad pequeña de ambiente: un barrio, o bien una manzana si merece la pena (en el extremo tenemos la deriva estática de una jornada sin salir de la estación Saint Lazare<sup>221</sup>.*



Fig. 149

En *Geometría de Tránsito* (fig. 148), presentado por primera vez en Berlín como proyección<sup>222</sup>, diseñé un ascensor de dimensiones estándar y fue mostrado en la exposición *Extrañamientos. Este lugar desconocido*<sup>223</sup> (2003). Desde el ascensor se muestran, en el lugar que ocuparía el espejo, a modo de retroproyección, un vídeo previamente grabado desde el interior de varios ascensores de Manhathan, New York City.

<sup>221</sup> DEBORD, Guy: "Teoría de la deriva". En *Internacional situacionista*, op. cit., p. 56.

<sup>222</sup> *Video-Loop*. Exposición. En Galería Dogenhaus Projekte Berlin, Berlín, 25 del 10 de 1997.

Comisario: Matin Dammann.

Artistas participantes: André Werner, Andreas Schimanski, Christoph Girardot, Juliane Duda, Wipe Borrad, Angelika Middendorf, Marcus Klinkusch, Juan Carlos Robles, Martin Dammann y Christian Hoischen.

<sup>223</sup> *Extrañamientos. Este lugar desconocido*. Exposición. Sala de Exposiciones de la Consejería de las Artes, Alcalá 31, Madrid. Del 11 de noviembre al 19 de octubre de 2003.

Comisaria de la exposición: María Antonia de Castro.

El catálogo de exposición contiene ensayos de: María Antonia de Castro, "Este lugar desconocido", pp.11-20 y "Extrañamientos", pp. 25-93; Teresa Aizpún: "El hombre es un ser que habita", pp. 95-101.

Artistas participantes: Sergio Belinchón, Evaristo Belotti, Daniel Chust Peters, Joan Foncuberta, Victoria Lavín, Santiago Mayo, Irene van de Mheen, Perejaume, Juan Carlos Robles, Montserrat Soto, Pedro Elia

#### 4.1.5 Radicalización de la contraposición fondo figura



Fig. 148

En vez de inmovilizarnos frente a un soporte que circula, nos colocamos "dentro de una cámara", sin percibir el movimiento de ascenso o descenso al que está sometida, viendo solo los escenarios cuasi teatrales que aparecen frontalmente al abrirse las puertas, como si se tratara de un obturador fotográfico. En *Geometría de tránsito*, las puertas de los ascensores actúan

Fig. 148 Juan Carlos Robles, *Geometría de tránsito*, videoinstalación, 1996-1998

Fig. 149 Portada de catálogo: *Extrañamientos. Este lugar desconocido*, Sala de Exposiciones de la Consejería de las Artes, Alcalá 31, Madrid, 2003

#### 4.1.5 Radicalización de la contraposición fondo figura

como parpadeo ocular, como cortina de transición digital que nos abre el campo de visión siempre a escenarios inesperados, muchos de ellos rotulados con su logo corporativo. Escribe Amparo Lozano:

*Además del, aunque quizás no pretendido, valor "documental" (los ascensoristas, cuando aparecen, son negros; la decoración de las oficinas -de acceso directo con el ascensor- de Wall Street son -permítanme una pequeña licencia-, prototipo de "lo hortera", amén de otros muchos matices que ahora no comentamos), este proyecto, presentado a través de fotografías y también en formato vídeo, explicita otra de sus intencionalidades, quizás intuida en su primera etapa y confirmada y "vivida" tras su desplazamiento a Berlín, posteriormente a Nueva York y de nuevo regresando a Berlín: reflejar (ahora de modo "más literal") la situación que como otro se vive en nuestra cultura, sin olvidar la pertenencia, también, al pretendido espacio móvil, desterritorializado, que el hecho tecnológico ha desplegado<sup>224</sup>.*

Encuadre tras encuadre aparecen individuos dotados de una calidad casi surreal, circulando por una geometría bajo el *mantra* de *Up/Down*.



Fig. 150

Por otro lado, el desplazamiento del lugar cenital, natural de la cámara de vigilancia, al punto frontal de visión del ciudadano señala el traslado de la paranoia del sistema de control a nuestros hábitos de relación con el *otro*.

En la muestra *Pasarse de la raya*<sup>225</sup> (1997), donde posteriormente fue mostrado *Geometría de tránsito*, esta vez a modo de videoproyección,

también fue proyectado el vídeo de Yoko Ono titulado *Rape* (1969). Acción consistente en la persecución de un personaje femenino anónimo elegido al

<sup>224</sup> LOZANO, Amparo, op cit., pp. 11-12.

<sup>225</sup> *Pasarse de la raya*. Exposición. En Expo-Arte Guadalajara, México 1997. Comisaria: Esther Regueira. El catálogo de la exposición Contiene el texto comisarial: "Pasarse de la raya", pp. 4-7. Artistas participantes: Chantal Akerman, Roberto Barandilla y Eduardo Veclin, Sophie Calle/Greg Shepard, Meter D'Agostino, Valie Export, Alonso Gil, Glòria Martí, Yoko Ono, Antonio Perumanes, Juan Carlos Robles, Pedro G. Romero, Ltty Rosenfeld, Martha Rosler, Nina Zobell, Virginia Villaplana y Bill Viola.

Fig. 150 Yoko Ono, *Repe*, videoproyección, 1969



#### 4.1.5 Radicalización de la contraposición fondo figura



Fig. 151

azar en el espacio urbano, durante casi un día. La cámara se hace testigo de los cambios de ánimo de la mujer perseguida y documenta la violación de los límites de la privacidad. En el catálogo escribía la comisaria:

*Cuando era pequeña, jugábamos a dibujar una raya-círculo con tiza blanca en el suelo alrededor de cada persona participante en el juego. Tienes que permanecer a un lado de la raya o arriesgarte y cruzarla, pero si alguna compañera te pillaba pisándola te podía pegar un golpe como castigo; aun no sé si era un castigo a la invasión, o a la curiosidad y al riesgo. Más que claro que todas salíamos llenas de moratones por la incontrolable necesidad de transgredir el límite marcado y dar espacio al deseo. Nos encontramos en un momento en que historiadores, sociólogos pensadores, artistas... prestan especial interés al tema del desplazamiento y la desterritorialización, en que se redefinen los límites espaciales y se cuestionan las divisiones fronterizas; y la realidad es que, pese a todos los esfuerzos, seguimos encontrándonos muchas "rayas". "Pasarse de la raya" presenta el interés de algunos artistas por explorar y cuestionar los límites espaciales, y su deseo de surfear los muros y pasarse ciertas rayas, si bien de manera multidireccional<sup>226</sup>.*



Fig. 152

En la misma exposición, Bill Viola presentó su vídeo *The Passing* (1991), con el cual emborrona la "raya", el límite, entre lo consciente y lo inconsciente. Viaja al terreno del subconsciente, al desierto del suroeste norte-americano, a los sueños y a la realidad de la vida. Viola, situado en el centro de esta exploración personal de alteración de tiempo y espacio, representa su mortalidad en formas tales como un recién

nacido, su difunta madre en un ataúd, y él mismo sumergido bajo el agua. *The Passing* refuerza la noción de conducto permable entre realidad y subrealidad. El audio de la respiración de Viola despierto y dormido sirve para guiar al espectador hacia la topografía de otro mundo.

<sup>226</sup> Íbid., p. 4.

Fig. 151 Portada de catálogo: *Pasarse de la raya*, Expoarte Guadalajara, México, 1997

Fig. 152 Bill Viola, *The Passing*, vídeo, 1991

#### 4.1.6 Metáforas desde el televisor y otras virtualizaciones mediáticas

Juan Carlos Robles

**Mercedes García Robles (1893-1998)** (Fig. 153), 1998

Video objeto, televisor, mesita y dvd *player*

Dimensiones variables

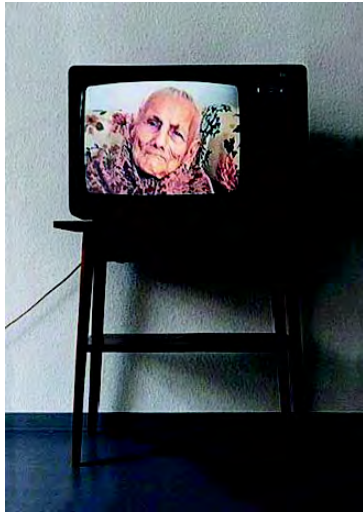


Fig. 153



Fig. 154

Todas las miradas que en tránsito he registrado hasta ahora, quedan resumidas en la que nos interpela desde esta obra (fig. 153). La exposición con título *Historia cosmopolita*<sup>227</sup>, en la que la mostré, desarrolla la idea de que el presente es nuestro momento histórico. Solo como rama del conocimiento que registra y explica acontecimientos pasados, la Historia tiene actualmente poca importancia. Esto es consecuencia de que hoy en día, la linealidad de sucesos que constituyen el relato de la Historia ha sido

confrontada a lo que Jean Baudrillard llama "el proceso de revisionismo histórico". Como resultado, parece inteligente usar el presente y nuestra

<sup>227</sup> *Historia Cosmopolita*. Exposición. Sala de exposiciones del Area de Cultura y Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla. Mayo de 2000.

Comisaria: Berta Sichel.

El catálogo de exposición contiene texto comisarial: "*Historia Cosmopolita*", pp. 9-23.

Artistas participantes: Ferry Berkowitz, Guillermo Cifuentes, Abdelali Dahrouch, Juan Manuel Echebarría, Jesse Lerner, Baleriano López, Elahe Massumi, Pedro Ortuño, Juan Carlos Robles, Teresa Serrano y Dragana Zarevac Janovic.

Fig. 153 Juan Carlos Robles, *Mercedes García Robles (1893-1998)*, video-objeto, 140 x 70 x 50 cm, 1998

Fig. 154 Portada de catálogo: *Historia Cosmopolita*. Sala de exposiciones del Área de Cultura y Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla, Mayo de 2000

#### 4.1.6 Metáforas desde el televisor y otras virtualizaciones mediáticas

comprensión sobre él, para entender el estado de inestabilidad del mundo contemporáneo. Escribe la comisaria de la muestra, Berta Sichel:

*Las obras audiovisuales que aparecen en esta muestra tienen una tridimensionalidad contextual y expresan la realidad máxima que subraya todas las manifestaciones externas de cambios culturales y sociopolíticos. Fluyendo libremente desde el globalismo al localismo, como ocurre en nuestro presente histórico (...) En esta muestra la obra Mercedes García Robles: 1893-1998. (1998) del artista sevillano, residente en Berlín, Juan Carlos Robles, representa el rostro de la Historia: un testigo centenario confiere a la exposición autenticidad. Los singulares ojos de su abuela de 100 años de edad, que contemplan con mirada ausente las imágenes de un televisor, conectan con el ojo público. Nosotros, espectadores, nos vemos mirando una sucesión diaria de eventos con la misma **mente ausente**<sup>228</sup>. (La negrita es nuestra)*

Frente a la mirada de Mercedes nuestros sentimientos se quedan dormidos, al igual que cuando intentamos seguir nuestra historia, que es fragmentada y construída sobre la simultaneidad de sucesos aparentemente inconexos.



155

Esta insensibilidad por la acumulación de hechos que invaden el espacio privado que intentamos construir en este mundo informatizado, es también el tema del trabajo de Terry Bard. Nacida en Canadá y residente en Nueva York, Bard también se aproxima a los temas que relacionan lo político y lo personal, lo Fig.

público y lo privado, mas de distinta forma a

como lo lleva a cabo nuestro caso de estudio. Si la mirada de Mercedes se convertía en el fantasma de la Historia que merodea nuestra imaginación: ¿qué está ella pensando?, ¿qué está viendo?, en *Weeck in review* (1999), Bard nos hace preguntarnos qué vemos al mirar la televisión o qué sentimos al leer la prensa. Sin orden aparente, muestra la simultaneidad y la esquizofrenia de las noticias.

<sup>228</sup> Íbid., pp. 9-10.

Fig. 155 Terry Bard, *Weeck in review*, videoproyección, 1999

#### 4.1.6 Metáforas desde el televisor y otras virtualizaciones mediáticas

Juan Carlos Robles

***Pensión Eternity*** (Fig. 156), 2010

Díptico fotográfico color

175 x 125 cm



Fig. 156

#### 4.1.6 Metáforas desde el televisor y otras virtualizaciones mediáticas

Aunque nuestro estudio se ha centrado en un periodo temporal, dada la importancia que ha tenido en nuestro análisis el pensamiento de Marshall McLuhan, anexo, como tributo a su aportación, la información sobre la exposición *Resonance: looking for Mr. McLuhan*<sup>229</sup>, en la que participé recientemente con el díptico fotográfico titulado *Pensión Eternity*. 2010 (fig. 149). La muestra agrupó 21 obras de 16 artistas internacionales realizadas desde finales de los años sesenta hasta la actualidad. Todas ellas abordan cuestiones como las consecuencias de la proliferación de imágenes en nuestro presente digital, la transición de la cultura impresa a la electrónica y el papel del artista como creador de nuevos ambientes y espacios, gracias a la hibridación de medios y la interactividad. Temas que no pasaron desapercibidos para M. McLuhan. La exposición fue concebida para mostrar y resaltar, en el centenario del nacimiento del célebre teórico de las tecnologías de la información, que sus ideas, libros y conferencias de los años sesenta continúan siendo plenamente contemporáneos para entender el mundo global en la actual era digital. Con mi participación, continué invitando a reflexionar sobre los *media* y la cotidianidad. Escribe B. Sichel, comisaria y organizadora del homenaje a M. McLuhan:

*Entre su gran variedad de temas, también abordó el futuro de los medios de comunicación, y el turismo como una "gran industria". Él previó el futuro tecnológico, predijo en 1964 que tarde o temprano tendríamos que "transferir nuestra conciencia al mundo de la informática ...". Esta exposición se inspira en algunas de sus ideas que, hace 50 años, abrió la caja de Pandora de una todavía incierta sociedad de los medios de comunicación en expansión. Sin embargo, incluso McLuhan no anticipó realmente la magnitud de los cambios que se avecinan: la hibridación de diversos medios de comunicación, redes instantáneas, y*

<sup>229</sup> *Resonance: looking for Mr. McLuhan*. Exposición. Pratt Manhattan Gallery. Nueva York. Del 20 de octubre al 21 de diciembre de 2011.

Comisaria de la exposición: Berta Sichel.

Texto comisarial: "Resonance: looking for Mr. McLuhan".

Artistas participantes: Nam June Paik, Wolf Vostell, Marcel Odenbach, Chris Petit, Rafael Lozano-Hemmer, Terry Berkowitz, Com&Com, Monika Fleissmann & Wolfgang Strauss, Martin Kohout, Magdalena Pederin, Txuspo Poyo, Joan Rabascall, Elena del Rivero, Juan Carlos Robles, Ignacio Uriarte y Wolfgang Ploglër

Catálogo digital disponible en línea: <http://resonancelookingformrmcluhan.wordpress.com/>  
(consulta: 10-09-2014)

#### 4.1.6 Metáforas desde el televisor y otras virtualizaciones mediáticas

*la transición de la impresión y la cultura lineal a una táctil y no lineal, la cultura electrónica que nos rodea en 2011. (...) Resonancia: Looking for Mr. McLuhan es una selección de obras desde la década de los años sesenta hasta la actualidad que suscitan preguntas sutiles sobre la mediación y la proliferación de imágenes y nuestro presente digital, incluida la transición de lo analógico a la cultura digital. (...) Las obras creadas hace 50 años y las creadas hoy en día tienen conexiones con ideas de McLuhan (...) El mundo se ha puesto al día con su profecía de una "red instantánea", que desafía las ideas comunes sobre el espacio y el tiempo y ofrece una explosión de la cultura visual (que McLuhan no pudo ver, ya que murió en la nochevieja de 1980, sólo seis años antes de que el protocolo de Internet fue creado)<sup>230</sup>.*



Fig. 157

En el díptico fotográfico *Pensión Eternity* en una humilde habitación de Madrid un aparato de televisión emite interferencias, con el cristal de la ventana como único testigo solitario, sobre el que se reflejan las imágenes. Este evento artístico nos perturba desde ese doble vacío que nos invita a reflexionar sobre los *media* y la vida cotidiana.

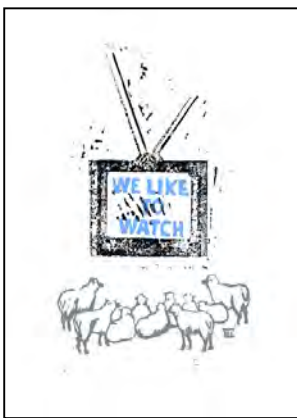


Fig. 158

Terry Berkowitz con *We like to Watch*, también nos hace reflexionar sobre la televisión, y cómo sus efectos han limitado nuestra capacidad de analizar y pensar. En *Book Without End*, muestra su aprecio hacia el libro como objeto cercano frente al libro digital. La lectura de libros obliga a la mente al tiempo que ofrece la experiencia física. Sostenemos el libro, sentimos el peso del objeto, el tamaño del mismo,

<sup>230</sup> Íbid.

Fig. 157 Imagen de sala de la exposición *Resonance: looking for Mr. McLuhan*, Pratt Manhattan Gallery, Nueva York, 2011

Fig. 158 Terry Berkowitz, *We Like to Watch*, linoleum impreso sobre papel, 1989

#### 4.1.6 Metáforas desde el televisor y otras virtualizaciones mediáticas



Fig. 159



Fig. 160



Fig. 161

acariciamos los bordes de las páginas y se pregunta: "¿Voy a ser capaz de decir lo mismo cuando el libro tal como lo conocemos ya no es?" Este objeto es un intento de salvar el espacio entre lo que hemos conocido como el libro y lo que vamos o no vamos a saber en el futuro, cada vez más virtualizado.

De Wolf Vostell fue seleccionado el vídeo *Vietnam*, en el cual manipula imágenes tomadas de la televisión sobre la Guerra de Vietnam, en su línea crítica de la televisión.

De Nam June Paik y John Godfrey se mostró el vídeo *Global Groove*. Podemos leer en la publicación digital:

[...] *Esta es una visión del paisaje de vídeo de mañana, cuando usted será capaz de cambiar a cualquier estación de TV en la tierra, y la Guía de TV será en forma de grasa como la guía telefónica de Manhattan*".

*Así comienza Global Groove, una obra fundamental en la historia del videoarte. Este manifiesto radical en las comunicaciones globales en un mundo saturado de medios se representa como un collage de electrónica, un sonido e imagen pastiche que subvierte el lenguaje de la televisión. Con ingenio visual surrealista y sensibilidad neodadaísta, Paik reúne elementos interculturales, figuras del mundo del arte y la iconografía pop*<sup>231</sup>.

<sup>231</sup> Íbid.

Fig. 159 Terry Berkowitz, *Book Without End*, Libro digital, 2011

Fig. 160 Wolf Vostell, *Vietnam*, Vídeo, 1968-1971

Fig. 161 June Paik y John Godfrey, *Global Groove*, vídeo, 1973

#### 4.1.6 Metáforas desde el televisor y otras virtualizaciones mediáticas



Fig. 162

La participación de artistas españoles en la muestra fue la siguiente: Joan Rabascall expuso las obras gráficas: *La voz de su amo* (1974), primer trabajo de la serie *Spain is Different* y *His Master's Voice* (1975), fotomontaje perteneciente a la serie *Mass Media*, y sus pequeñas piezas escultóricas: *Monumento a la televisión móvil* (1994) y *Cuatro sistemas de comunicación a distancia* (1974). Elena del Rivero aportó *Mended Flying Letters* (2011), collage de la serie *Flying Letters*, inspiradas en el "vuelo creativo" de Gilles Deleuze que

alude a la imposibilidad de comunicación y el paso del tiempo. Ignacio Uriarte presenta el vídeo *The Story of the Typewriter Recited by Michael Wislow* (2009), en el que actor e imitador de sonidos, Michael Wislow, reproduce el sonido de 62 máquinas de escribir de diferentes países y épocas, y la serie gráfica *1s & 0s* (2011-en curso, en el momento de la exposición), 12 hojas de papel mecanografiadas con ceros y unos de manera aleatoria en la que parece que las máquinas de escribir intentan emular el lenguaje de las computadoras, dando como resultado un balbuceo textual ininteligible.



Fig. 163

Finalmente, Txuspo Poyo proyectó *Control* (1995), vídeo que aborda un cruce de imágenes entre residuos históricos y dispositivos de producción extraídos del cine, la arquitectura, el arte y la pretecnología con el que revisar lugares iniciáticos y pérdidas de modelos culturales. Todo un elenco de transcripciones tecnológicas que nos hablan,

definitivamente, de una nueva realidad virtual con el cual nos tenemos que manejar.

Por otro lado, en La exposición individual *Dominios*<sup>232</sup> (2000), presenté una

<sup>232</sup> *Dominios*. Exposición de Juan Carlos Robles. Centro de Arte UNICEF de Sevilla. Abril de 2000. Comisario de la exposición: Jesús Reina.

Fig. 162 Juan Rabascal, *Monumento a la televisión móvil*, escultura, 1994

Fig. 163 Txuspo Poyo, *Control*, vídeo, 1995



#### 4.1.6 Metáforas desde el televisor y otras virtualizaciones mediáticas

televisión-objeto (1999) a la que cubrí la pantalla con una fotografía donde aparecía una torre de control de tránsito ferroviario. Mediante un sistema de reservas, la imagen solo deja pasar la luz de la pantalla, que sintoniza un canal local de noticias, a través de los cristales de la torre de control. Las variaciones cromáticas desde el interior de la cabina despliegan una psicodelia crítica con el medio televisivo.



Fig. 164

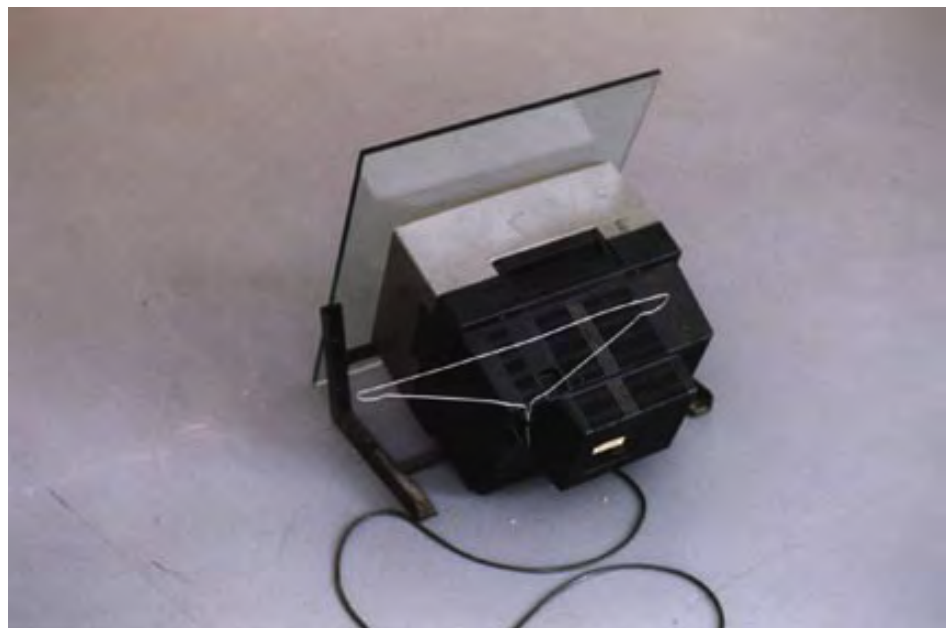


Fig. 165

Fig. 164 Invitación de exposición: *Dominios*, Centro de Arte UNICEF de Sevilla, Abril de 2000

Fig. 165 Juan Carlos Robles, *Televisión-objeto*, televisor portátil 14 pulgadas, percha, vidrio, metal y fotografía troquelada sobre pantalla, 50 x 60 x 50 cm, 1999



**4 CONCLUSIONES**



## 4 Conclusiones

---

### Un vaciado a partir del lenguaje

Esta investigación ha surgido de un doble frente: la consideración científica y la especulación formal y discursiva. Ambas han poseído un mismo fondo de interés intelectual: aquel que toma la idea del ser humano y su contexto como referente de toda preocupación mental y plástica. El desarrollo de la investigación ha unido dos componentes, los teórico-analíticos y los procesuales propios de una experiencia creativa inscrita en la cotidianidad de la década de los años noventa -aunque nos hemos extendido a principios de los años dos mil para completar el ciclo formal y discursivo-, en la que el deseo fue la vía fundamental para una reflexión especular que unía praxis artística, producción de sujeto y exploración del entorno. Mi intención, desde el análisis de la producción artística, ha sido reconocer cómo el deseo, e indefectiblemente, la **ausencia**, fue la idea nuclear desde la cual se hizo posible la comprensión de la realidad en cada momento.

¿Por qué el deseo? A modo de una fenomenología -si así podemos nombrar la posibilidad de su representación y el pensamiento que produce-, hemos trazado una comprensión del mismo como mediador de la necesidad por entender un momento de la cultura. Hemos analizado cómo desde su impulso, se puso en práctica una estética y su consecuente interpretación. A través del análisis de sus sucesivas representaciones, hemos filtrado tanto un *corpus* teórico, como las experiencias vitales del contexto en el que se fueron desarrollando, donde llegado un momento, se produjo la incorporación de las nuevas tecnologías de la imagen para acometer la representación del mismo, desde una estrategia de aproximación a la realidad circundante.

La relevancia que hemos dado a los ensayos incluidos en los catálogos de las exposiciones, donde fueron mostrados los sucesivos trabajos analizados en este estudio, nos ha permitido ubicar nuestra argumentación en el debate de aquellos años, y conocer directamente los hitos de las principales reflexiones, debates, temáticas y cambios en la representación, muchas veces ligados a los avances tecnológicos (en lo que al uso de la imagen digital fija y en movimiento concierne), derivados del revisionismo de la

## 4 Conclusiones

etapa vanguardista que en aquel entonces se ponía en práctica, centrándonos en aquellas ideas que influyeron en la conceptualización del caso específico de estudio que hemos descrito. Con cierto retraso, con respecto al contexto internacional, sin referirnos al territorio de la pintura, hemos podido observar, desde nuestro caso de estudio, cómo los lenguajes artísticos en torno al espacio se liberaban de un arte tradicional -al abandonar España el aislamiento secular tras la transición política, e internacionalizarse el contexto- y exploraban nuevos territorios, al hacer suyos el minimalismo, el pop y el conceptual y desde estos articular nuevos despliegues e hibridaciones expresivos, que permitieron abordar las problemáticas específicas del presente. La recuperación de dicha atmósfera nos ha obligado a tomar el hilo argumental desde el inicio del periodo posbélico -y desde los agenciamientos del pasado que ya entonces se producían-, y así, comprender los desarrollos -formales y reflexivos- que tuvieron lugar en la década de los años noventa, ya que la crítica y el comisariado de entonces acudían a los pensadores, teóricos y artistas de dicho periodo, y desde ellos, trazaban líneas de entendimiento de la producción artística del presente. El proceso de trabajo se ha dirigido por tanto, hacia los proyectos artísticos, la crítica de arte y la teoría estética. Nos hemos centrado, en un caso de estudio que, paulatinamente, evoluciona desde una práctica escultórica inicial de dimensión instalativa, tanto hacia un concepto de intervención urbana -que pretendió involucrar al espectador, en cuanto que "paseante"-, como hacia un desarrollo de experiencias con soporte fotográfico y videográfico de manera que hemos podido desarrollar una investigación exploratoria sobre los avances y cambios de modelos que esto supuso, desde el análisis de un caso específico de práctica artística que se preocupaba en aquel momento por los modos de interacción social.

Hemos visto cómo progresivamente, la evolución artística descrita, ha pretendido en todo momento articular un lenguaje de aproximación a "lo real", término que ha recorrido de modo transversal nuestro estudio y que ha sido definido a través de la teorización que llevó a cabo Hal Foster, en su muy influyente publicación, en el periodo de estudio, *El retorno de lo real* (1996), del cual fue anticipo el ensayo que escribió para la exposición

## 4 Conclusiones

*Anys 90. Distància Zero* (1994), en la cual participé con *S/T o Aquél que dicten la epidermis y la sangre* (1992), obra con la que finalicé la primera fase de indagación de este estudio, en la que centramos nuestra atención en los avatares del cuerpo/sujeto y la posibilidad de su representación. En este sentido, la noción de realidad, desde un principio, ha sido descrita tanto a través de dichas lecturas, como de una especulación creativa, a caballo entre una conceptualización artística propia del periodo de estudio, en el que se reciclaron ciertos conceptos del anterior periodo vanguardista, y la experiencia de vida. Así, hemos recorrido, a través de sucesivas representaciones de la ausencia, detectada por el deseo, los siguientes deslizamientos en una indagación estética personal de aproximación a lo real:

- el desplazamiento de un objeto causado por el movimiento real de su observador
- el arte minimalista como un punto capital en esta relación
- la subsiguiente reformulación de la obra de arte como texto
- un giro hacia lo real en cuanto evocado a través del cuerpo violado y/o el sujeto traumático
- un giro hacia el referente en cuanto fundamentado en una identidad dada y/o una comunidad concreta

Esta evolución acelerada, en cuanto que se da en un caso específico de estudio a lo largo de la década que daba fin al siglo XX -condensando un giro que en el exterior se dio a lo largo de un periodo más extenso-, ha sido estudiada a través de sucesivas producciones tridimensionales que incorporaron gradualmente las nuevas tecnologías de la imagen. Mas, tal deslizamiento ha sido descrito en el interior de un giro propio del momento de estudio, en nuestro contexto, donde se produce un deslizamiento desde un modelo "vertical" en el que se entendía la obra como categoría disciplinaria, el de los formalismos (en nuestro caso, un minimalismo puro) hacia un modelo "horizontal", en el que la obra se reconfigura como texto (abierto a procedimientos alegóricos), un giro de un paradigma "natural" donde la obra se inscribía en un proceso histórico, a un paradigma "cultural"

## 4 Conclusiones

donde la obra se reconfiguró como red informacional -que debía ser "leída" e interpretada en el contexto social, político y cultural de su propio tiempo-.

La enumeración de dichas operaciones formales nos ha permitido describir el paso desde el vacío utópico, al que aspiraba el formalismo de las primeras esculturas analizadas, del primer lustro de la década de los años noventa - donde la temática del cuerpo dolido y/o sujeto traumático, que nos señaló Hal Foster, adoptó la forma del reflejo, alcanzando la obra una dimensión escritural-, para posteriormente, situar la reflexión sobre dicho sujeto, en el entorno urbano de interrelación, tanto a través de intervenciones en el espacio público -las cuales condensaron e incorporaron temáticas procedentes del contexto local y global de aquel entonces-, como por medio de una producción multimedial y videográfica.

Si el espejo había sido utilizado en un principio de modo literal, ahora se transforma en espejo digital, abriendo el discurso hacia una reflexión sobre las condiciones del "encuentro" con el *otro* cultural, en el espacio móvil de la ciudad, así como hacia el análisis de las implicaciones que el hecho tecnológico incorporaba (desterritorialización, virtualización, massmediatización), a la postre, productoras de la experiencia de la ausencia por donde ha discurrido nuestra indagación.

De un modo literal en los casos iniciales y de una forma cada vez más metafórica en los siguientes, lo destacable es que el concepto de "reflejo" tuvo una presencia significativa en estas obras que articulé a través de la utilización de la luz, del uso del espejo y de las propiedades específicas del vidrio [trabajos mostrados en el segundo capítulo]. Mas tal práctica no fue un mero recurso formal, sino que pretendía abrir una línea argumental que hiciera visible "la vida", fragmentada por la abundancia de prohibiciones y limitaciones públicas y privadas que nos envuelven a todos. La escenificación de aquello que llamo la mirada en el reflejo se ofrece como efecto antibiótico para una apertura hacia la comunicación que desea superar tales condicionamientos.



## 4 Conclusiones

Tal efecto antibiótico ha de entenderse como el germen de la actitud expresiva que me ha guiado en torno al concepto de ausencia o carencia. De la zona delimitada por el minimalismo, el pop y el conceptual, resulta la naturaleza alegórica de los materiales/signos que habitan mis construcciones de vidrio que, al igual que las sábanas, los chicles masticados o las líneas de cocaína, dispuestas en un orden de escritura, abrieron una utilización del signo que quería indagar en los resortes que ligan la experiencia de vida a sus posibilidades de transmisión. Este uso pertenece a una semiótica que se fundamentó en el supuesto de subjetividad y la constitución del significante como huella de la misma.

En los años noventa, las poéticas minimal y conceptual tomaron distancia de su fundamentalismo inicial para penetrar diversas prácticas del arte, instituyendo aquello que podríamos llamar lenguaje internacional postmoderno. En este sentido, la conceptualización de lo experiencial como componente de mi trabajo, la apertura posmoderna, la presión del multiculturalismo y la idea de globalidad derivaron en mi obra en una mayor pluralidad y apertura teórica y práctica.

En los proyectos que hemos examinado en el segundo capítulo, donde mi estrategia exploraba el concepto de transparencia, ya se desvelaba la intención que ha acompañado la totalidad de mi indagación estética: producir un bucle, que reenviara lo exterior a lo interior a la vez que lo interior a lo exterior. Desde una estrategia inscrita en el discurso del sujeto, utilicé el concepto arquitectónico del espacio, en toda su dimensión, como símil de la *arquitectura interior* que indagaba en el "vacío", desde el reflejo en el vidrio. Dicha mecanicidad, en adelante, será reconducida con la incorporación de la tecnología del vídeo, para desarrollar un punto de vista crítico sobre la relación con la realidad en un momento cada vez más condicionado por el efecto de la globalización y sus implicaciones tecnológicas, manteniendo como pensamiento de denuncia la difícil constitución de nuestra identidad, sometida a constantes sustracciones.

No debemos olvidar que la principal motivación de mi obra ha sido reflexionar sobre los condicionamientos del "estar-juntos", como deseo

## 4 Conclusiones

comunicativo. En un entorno "líquido" de inconsistencia e inestabilidad, cómo Zygmunt Bauman nos definía, la distancia que nos separa del *otro* ha sido el *leitmotiv* de todas mis especulaciones.

No es la primera vez que desde la creación artística se haya abordado la temática del deseo anteponiéndola a otras categorías. Por ello, en esta investigación, la pulsión de una experimentación en primera persona, ha tomado como referentes aquellos impulsos que a partir de principios del siglo XX quisieron vincular -desde el afecto y la empatía- la producción artística a la construcción identitaria, así como a las relaciones sociales; todo ello, bajo el influjo de los sucesivos desarrollos tecnológicos. Por ello, con una perspectiva histórica, hemos descrito cómo las obras de análisis de nuestro caso de estudio, compartieron el pensamiento crítico, de suma influencia en la escena artística del periodo de su ejecución, contenido, principalmente, en las tesis benjaminianas, tanto por la nueva categorización del objeto artístico y la pérdida aurática que ilustra, como por la nueva comprensión del artista que definió: obrero/productor, cuyo quehacer debía asumir una transformación de la realidad como empresa colaborativa y social para poner en pie una economía representacional de carácter crítico.

En consecuencia, hemos descrito una trayectoria artística inscrita en la línea de pensamiento de la postmodernidad, que utiliza el término muerte (la del sujeto, la del autor, la del hombre, la de la historia, la de las ideologías... y la del propio arte) para significar una idea de "carencia", idea que deriva del gran cuestionamiento vanguardista y que en nuestro caso de estudio, ha sido representada bajo la forma latente de la ausencia, dictada por el deseo; dispositivo que ha demostrado su eficacia para reflexionar sobre las clausuras antes citadas. Representar la falta o ausencia (desaparición, vacío, silencio, negación, así como, desterritorialización, desmaterialización, virtualización) ha sido el motor que ha marcado todo el proceso investigador en el que hemos distinguido varias etapas formales, que de un modo transversal han sido argumentadas desde los discursos críticos del sujeto, el *otro* cultural y la tecnología.

## 4 Conclusiones

La afirmación subjetiva que hemos llevado a cabo, no tenemos que entenderla como un retorno a las románticas míticas del sujeto, del genio y del creador como ente autónomo y autosuficiente. La búsqueda en el acuático mundo interior que las esculturas iniciales llevaron a cabo, por el contrario, la consideramos consanguíneas de aquel verso de Henry Michaux que reza "Estando solo, se es multitud". La "autopersecución" que plantea "la mirada" en el reflejo del cristal –y posteriormente en la imagen digital-devino método productivo. En esta primera fase del estudio, que referimos, la experiencia artística consistió en una autoexploración que solo se hacía efectiva como lenguaje, más aún, que solo producía efecto al transgredir los lenguajes que parecían establecerse, en una constante huida de la idea de estilo (ese orden escópico que estandariza la mirada, el deseo y las identidades para organizar el consumo). Las tácticas representacionales -sin desprenderse de la subjetividad propia de una experiencia personal- adecuó sus recursos estéticos para ponerse en circulación; por ello reclamaban ser "leídas", interpretadas.

Las prácticas artísticas que hemos analizado, se han articulado en torno a una crítica del humanismo clásico, han actuado desde la conciencia del debilitamiento progresivo que sufrió la idea del sujeto creador como ente aislado y autosuficiente, idea que consideraba al artista como dueño de una conciencia supuestamente central a su subjetividad, a la cual accede mediante una mera reflexión yoica. Al contrario, aquella abstracta "esencia humana" del humanismo tradicional no la reconocemos en las prácticas descritas, sino al contrario, la estrategia que sucesivamente he articulado en el reflejo, se ha caracterizado por una resistencia a aquellos ya arcaicos y estériles remansos de paz -o mejor dicho de pereza- esencialistas. Como obrero del arte detesto esa ontología que concibe al individuo -al artista- como algo completo y encapsulado que solo debe transustanciar su inherente genialidad en obra. Más bien hemos descrito algo opuesto. Para establecer nuestra crítica nos hemos resistido a tal inmovilismo y hemos abierto una comprensión de la identidad y la vida como un constante proceso de hibridación e interactividad que tuvo su traducción en una indagación estética.

## 4 Conclusiones

Todas las representaciones del deseo que este estudio ha descrito, se han constituido desde la idea de "vacío" como tarea central indagativa. La inscripción escritural que late en la producción vítrea de apariciones y desapariciones, que hemos analizado en el segundo capítulo, encontró su traducción narrativa en el discurso de la muerte del autor, teorizado por Roland Barthes, así como en una puesta en práctica consistente, en el enmudecimiento fecundo del lenguaje que proyectó su expresión inicialmente, en las formas puras del minimalismo -que envolvían al espectador en un juego de reflejos-, para después abrirse hacia un territorio alegórico: la práctica del *ready made*, abierto a la interpretación; más aun si cabe.

En las primeras obras, el vidrio fue depositario de una semiótica de reflejos, material que, desde su transparencia, se reivindicaba como dispositivo formal y de pensamiento que junto a distintas incorporaciones sígnicas (chicles masticados, rayas de cocaína, sábanas de hospital, luz negra o parpadeante) se situó entre la ausencia de la palabra: "el grado cero de la escritura", que reivindicaba el carácter escritural de la obra y la búsqueda del cuerpo; práctica próxima a la que Lacan llevó a cabo desde la disciplina del psicoanálisis que, entre el vacío de la cadena de significantes, hallaba la cura de sus pacientes. Lacan articuló una *conexión latente* entre Freud y Ferdinand de Saussure, el fundador de la lingüística estructural. Una conexión implícita en Freud fue, por ejemplo, su análisis del sueño como un proceso de condensación y desplazamiento, un jeroglífico de metáforas y metonimias, que había que interpretar; exigencia compartida por la representación de la ausencia que hemos puesto en práctica.

Podemos concluir, que detrás de esta intención de huir de la relación vertical del significante con el significado, para así acercarse al cuerpo, se hallaba aquello que Vilém Flusser teorizó desde la idea de "Decepción"<sup>233</sup>. Él piensa en el ser humano como "un animal no natural" por el hecho de poseer una segunda naturaleza constituida sobre códigos. En ese sentido, V. Flusser concibe al hombre como un animal simbólico; por lo que el mundo del hombre es un "mundo codificado", y ese mundo codificado hace que nos olvidemos de nuestra "primera naturaleza" (el mundo significado).

<sup>233</sup> FLUSSER, Vilém: *Writings*. Ed. The University of Minnesota Press, Minneapolis 2002, pp. 3, 4 y 65.

## 4 Conclusiones

Aquí es donde se asienta básicamente el concepto de “Decepción” de V. Flusser, que define la “alienación humana”, en el sentido de que el hombre habita un mundo que se ha vuelto inaccesible para él mismo, capturado en las estructuras del lenguaje. Mas de esta condición de “animal simbólico” no tenemos escapatoria, habitamos en el lenguaje y como opción personal, la fuga que he planteado ha sido habitar en el signo, **sí**, mas como significante libre para atenuar la condena. ¿De que modo? enmudeciéndolo, en el sentido de poner en práctica una producción de “obra abierta”, como Humberto Eco nos definió, es decir, una apertura de la articulación simbólica a una libertad interpretativa, de modo que esta posibilite, como papel atrapa moscas, en cada momento, un acercamiento al mundo, y por ende, al receptor, el cual se involucrara en el *acto creativo*.

En este sentido, el despliegue formal de ambas etapas artísticas, aquella reduccionista inicial de hibridación con raíz minimalista y la siguiente, que recurre tanto al *ready made* duchampiano, como a la desmaterialización de la obra de arte, a través de la imagen digital, tanto fija como en movimiento, convergieron en una silente estrategia común que hemos podido argumentar desde el pensamiento de J. L. Brea, del cual extraemos ahora lo que ha sido fundamental en nuestro estudio a modo de conclusión:

*El lugar que, con ya todas las consecuencias, señalaríamos como aquel que nos corresponde y determina la forma en que la experiencia artística es para nosotros pensable como sensata y, para ello, radical, va a surgir, bajo la forma general del procedimiento alegórico, precisamente en el cruce –en apariencia difícil, o sorprendente- entre esta experimental economía de la representación y [...] la que en Duchamp vimos configurarse a partir del cobro de conciencia de la inscripción escritural del acto creador y la iluminación de su significancia como potencial virtual a verse efectuado del lado del receptor, como posteridad intertextual, primero; y, segundo, la que encuentra su fundamento en la igualmente cobrada –ya en el pop- conciencia de la convergencia que se produce, en un régimen barroco como el que en nuestras sociedades de la opulencia comunicacional se impone, entre los sistemas de representación y el sistema de los objetos que en ellas se extiende, bajo la forma generalizada de la mercancía<sup>234</sup>.*

## 4 Conclusiones

El entrecruzamiento de tales estrategias representacionales (la minimalista y la del *ready made*), abiertas a la interpretación subjetiva, con pretensión de alcance inter-subjetivo ha tenido, como telón de fondo teórico, su equivalencia en un postminimalismo, con resonancias procedentes del pop y del conceptual. Nos parece importante señalar la observación que A. Lozano hace respecto al contexto en el que se desarrolló tal evolución en nuestro caso de estudio:

*[...] quisiera mencionar el hecho de que Robles realizó su formación de Bellas Artes en Barcelona en los últimos años de los ochenta, momento en el que todavía se respiraba la mayor influencia del movimiento conceptual (o, más bien, de lo que se ha dado en llamar "el conceptual catalán"), respecto a otras ciudades de España, cuyo centro más notorio era Madrid, con una tradición inmediata más arraigada en la práctica pictórica*<sup>235</sup>.

Desde dicho contexto formativo, nuestra tesis argumentó cómo el "objeto específico" (escultura autoreferencial del minimalismo que Donald Judd denominaba "nueva obra tridimensional") eliminó cualquier tipo de alusión mundana en su programa representacional, al tiempo que producía un deslizamiento de la obra, indefectiblemente, al territorio interpretativo de la alegoría, y en consecuencia, a su ineludible reformulación como Texto. Del mismo modo, también hemos argumentado cómo el vacío producido por la práctica del *ready made* se abre a la interpretación. En nuestro caso de estudio, la huida del lazo representacional, el "vacío de lenguaje" pretendido en la obra, desde la acumulación de ambos procedimientos, se abrió paradójicamente a una referencialidad alegórica de índole social, intertextual, en diálogo con el entorno en el que su despliegue actuó. Sin duda, la problemática de la representación ha estado presente a lo largo de todo el estudio. El contenido de las preguntas y posteriores respuestas, contenidas en la siguiente cita de Charles Werewether aporta un valor conclusivo, en cuanto al uso metonímico del signo que llevé a cabo desde una pretendida representación de la ausencia:

## 4 Conclusiones

[...] *¿Cómo sostiene la imaginación la textura de una experiencia vivida? ¿En qué forma persiste como algo recordado o imaginado? ¿Podemos hablar de una imagen cuya fuerza existe no en virtud de su referente sino de sí misma? ¿Es el trazo en sí mismo el marco en el que todo significado tiene lugar? [...] El trazo sería no-mimético, [...], pero en todo caso una suerte de memoria que se afirma y establece al ser leído por otro. **Es, quizá, un vaciado a partir del lenguaje**, una especie de huella en la arena que establece una relación metonímica con su origen y alcanza en el curso del proceso la vida entera, aunque sólo sea en virtud de su separación, de su capacidad para expresar lo ocurrido. Lo que no está presente, lo que quedó atrás, lo que, dicho de otro modo, se resiste a ser traducido<sup>236</sup>. (La negrita es nuestra)*

En esta línea reflexiva, que comparte la fórmula de Bacon, ya citada, “nada es más vasto que las cosas vacías”, el procedimiento que hemos llevado a cabo, en una segunda fase del estudio, desde una economía sígnica que utilizó el vacío, para escapar de los códigos de lenguaje estandarizados, legisgnos, como nos expresó Pierce-, ha sido el desvío de la función tecnológica de reminiscencias duchampianas.

### El desvío de la función frente a las inercias tecnológicas

La experiencia perceptiva del observador frente a la tridimensionalidad instalativa, en las dos fases descritas de nuestro caso de estudio, exigían, desde su conversión escritural, ser interpretadas, ya, desde la transparencia del cristal y, quizás doblemente, desde el vacío provocado tanto por el desplazamiento (desvío de función) de los *ready made* que puse en práctica, como también, desde el lenguaje visual de la imagen digital; propuestas que se ofrecieron al transeúnte/espectador desde una pulsión utópica y anárquica. La actitud dadaísta y surrealista recogida por los situacionistas y por Fluxus queda reeditada, como “acción diferida” de la vanguardia, con el desplazamiento de la cabina de control de tránsito ferroviario del andén del metro de Alexander Platz a las calles de la ciudad de Berlín, con el que señalaba las fracturas y espejismos del momento político y con la ubicación de una falsa Boca de metro, a espaldas del

<sup>236</sup> WEREWETHER, Charles: “En una época de traducciones”. En catálogo de exposición: *Transatlántico*. op. cit., p. 58.

## 4 Conclusiones

ayuntamiento en Sevilla, que señalaba tanto el abandono de un barrio periférico, como la conversión en “parque temático” del centro histórico de la ciudad. Ambos proyectos apuntaban dos grados de desterritorialización de la experiencia de vida. Desde el entrecruzamiento de lenguajes, al igual que dadaístas y surrealistas y posteriormente situacionistas y Fluxus, me opuse, en el contexto de una segunda postvanguardia, a las fuerzas autoritarias o utilitarias que buscaban formatear las relaciones humanas y someter la pulsión de nuestros deseos a sus dinámicas.

Tal evolución, una vez descrita la dimensión escritural que lo caracteriza, en el sentido de aproximación a lo real, a través de la representación de la ausencia, ha descrito un salto en las estrategias artísticas de la tridimensionalidad:

- una apertura del concepto de escultura hacia una dimensión instalativo/constructiva, donde la luz y el reflejo participan e introducen la figura del cuerpo/sujeto en su experimentación espacial
- un desplazamiento del hecho escultórico hacia el espacio público que desvía la función tecnológica, para interactuar con el contexto local y las implicaciones de dimensión global que supone una apertura temática
- una incorporación de las tecnologías de la imagen digital, tanto fija como en movimiento que describe la nueva realidad en la que nos desenvolvemos, atravesados por una tecnología en expansión

Haciendo nuestra la intencionalidad situacionista que, G. Debord expresa, a cerca del “desvío como negación”, citamos:

*El desvío se revela en primer lugar como negación del valor de la antigua organización de la expresión. Surge y se refuerza en el periodo histórico de descomposición de la expresión artística. Pero, al mismo tiempo, el intento de reutilizar el “bloque a desviar” como material para otro conjunto expresa la búsqueda de construcciones más vastas en un nivel de referencias superior, como una nueva unidad monetaria de la creación. (...) En este punto de la marcha del mundo, **todas las formas***



## 4 Conclusiones

***de expresión comienzan a girar en el vacío*** y se parodian a sí mismas. (...) *Lo paródico-serio oculta las condiciones de una época en la que encontramos reunidas, de forma apremiante, la obligación y casi la imposibilidad de reunirse, de llevar a cabo acciones colectivas totalmente innovadoras. Una época en la que lo más serio se enuncia como una máscara en el doble juego del arte y su negación; en la que las exploraciones esenciales han sido emprendidas por personas de una incapacidad tan conmovedora*<sup>237</sup>. (La negrita es nuestra)

Desviar la función reguladora de circulación urbana en *The Confidential Connection* (1997) y en *Boca de metro Las Vegas* (2004), me sirvió para colocar en el corazón de la ciudad de Berlín y Sevilla, como artefactos dislocadores de la lógica del poder, alegorías productoras de un pensamiento de resistencia a dinámicas locales y globales (los efectos de La caída del Muro de Berlín en la ciudad y su proyección massmediática a escala global y la exclusión local de las minorías desde la fragmentación urbana de la ciudad de Sevilla); acciones que liberaban al objeto de su razón funcional, proyectándolo sobre un vacío interpretable, como posibilidad de hacer un contra-relato interpretativo de la historia, opuesto a los procesos sistemáticos del olvido.

Estas intervenciones en el espacio público que, si bien no consistían en reutilizar, en una nueva unidad de sentido, elementos artísticos preexistentes, sino, desviar elementos de otro ámbito de significación: el de la señalética urbana, pretendían señalar problemáticas de unas comunidades concretas, que a la vez, metonímicamente, alumbraban cuestiones que eran de orden global.

La “negación” contenida en tales intervenciones fue planteada como huída de la lógica de funcionamiento maquínico que parecía regir, cada vez más, nuestra convivencia, dando soporte a un pensamiento único, cuya semántica, ligada a la idea de progreso, tan nefastas consecuencias nos trajo, entre ellas, la idea del fin de la Historia y de las ideologías, defunciones que en el tercer y cuarto capítulo de este estudio fueron aludidas, al tomar la señalética urbana como metáfora de tal orden claudicante.

<sup>237</sup> DEBORD, Guy: “El desvío como negación y preludio”. En *Internacional situacionista*. op. cit., p. 80.

## 4 Conclusiones

Explorar el espacio público de circulación, desde la pulsión cotidiana del deseo, se hizo necesario en un momento en que la cultura parecía estar sometida al rodillo de la ley del movimiento (auspiciado por un utilitarismo en expansión). Como “expresión desviada” a modo de precedente podemos citar:

*en cine el documental desviado de Debord “Sobre el paso de algunas personas a través de un intervalo de tiempo muy breve”. En la fase de lo que “Modo de empleo del desvío” llamaba “Ultra desvío, es decir, las tendencias del desvío que se aplican en la vida social y cotidiana”<sup>238</sup>.*

Como extensión o tangente a estas intervenciones en los espacios de circulación urbanos, cámara en ristre, registré al *otro* en diversas derivas en los transportes metropolitanos, con el fin de explorar tales inercias y desde la somatización de los efectos del movimiento, formalicé, a través de varias experiencias fotográficas y videográficas, metonímicamente, el vacío derivado de su experimentación. El pensamiento de Paul Virilio, en torno a la relación entre control, velocidad y poder, así como la descripción que nos hace de los efectos que la velocidad provoca en nuestros mecanismos perceptivos (picnolepsia), y por ende, en la representación, nos dio argumentos en esta fase del estudio. El “tiempo muerto” que transcurre en los intervalos de trayecto, abría compartimentos de la mente inesperados, en un flujo entre ensimismamiento y vigilia, entre aparición y desaparición, al igual que aparecían y desaparecían, el resto de “compañeros de viaje” en multitud, cuando bajaban o subían en cada estación, entrando o saliendo del plano fijo en el que los encuadraba. Recuerdo ahora una de las definiciones de *Infra leve* que Marcel Duchamp propone:

*puertas del metro / la gente que pasa en el último momento / infra leve*<sup>239</sup>.

El “encuentro” fortuito con el *otro* en ese espacio/tiempo de lo fugaz y transitorio que registré con la cámara, nos devolvió, por otro lado, a la experiencia del espejo como dispositivo formal de “encuentro”. Antoni Muntadas, en mi taller, visionando las grabaciones de los pasajeros que en

<sup>238</sup> Íbid.

<sup>239</sup> MOURE, Glória: *Notas. Marcel Duchamp*. op. cit., p. 191.

## 4 Conclusiones

aquel momento -1995- llevaba a cabo, convino conmigo que el conjunto se parecía a un foro público contemporáneo. La metáfora de los transportes públicos parecía anticiparse al fenómeno de las redes sociales en Internet que en décadas posteriores tuvo su auge.

### Reflexiones terminales frente al espejo electrónico

Concluimos, desde el estudio de una producción artística concreta que, tanto el salto en la práctica escultórica hacia la ocupación del espacio (galerístico y público), como la incorporación progresiva de las nuevas tecnologías de la imagen, (sobre todo en la segunda mitad de la década, con la inclusión en el mercado de la cámara digital y su progresivo abaratamiento, así como el más fácil acceso a los proyectores de vídeo y a los programas infográficos de edición), se hicieron necesarios para poder “nombrar”, desde la representación artística, los cambios que el fenómeno de la globalización incorporaba paulatinamente, tanto en nuestra experiencia de vida cotidiana (virtualización del entorno), como en la conformación de nuestros procesos identitarios, es decir: en la naturaleza del deseo de identificación, en los procesos de subjetivación, en los mecanismos de percepción; en definitiva, en los modos de “encuentro” con el *otro* cultural que, registré, bien excluido en las periferias del sistema (en el barrio de Las Tres Mil Viviendas de Sevilla), bien en tránsito, inscrito en espacios tecnológicos de homogeneización.

Entender el porqué de la necesidad de tales transformaciones -formales y discursivas-, a lo largo de la década de los años noventa ha sido nuestro objetivo. Hemos explorado en la urbe las complejidades de “lo real” en un marco de pensamiento postmoderno y de auge de las tecnologías de la comunicación, cuestionando las dinámicas sociopolíticas, antropológicas, psicosociales, tecnológicas, arquitectónicas... en definitiva vivenciales, que sustanciaron la articulación expresiva de nuestro caso de estudio, en aquel fin de siglo.

Hemos descrito, a través de una praxis artística concreta, el salto de la modernidad a la postmodernidad, detectando las fracturas temporales y

## 4 Conclusiones

espaciales que nuestra rutina de vida contemporánea experimentaba. En este sentido, tenemos que convenir que la ciudad ha sido el territorio idóneo para identificar ese proceso de transformación y mi actividad artística, desde su estrategia de deseo, a través de procedimientos representacionales de la ausencia, lo ha hecho al desnudar el no-tiempo y el no-espacio desde una experimentación en el entorno urbano. En esta dirección indagativa, hemos descrito el paso de la ciudad moderna que Walter Benjamin nos describe, a la actual, esta última, a través del análisis del concepto de "no lugar" que teoriza Marc Augé. La experiencia cotidiana, desde el deseo, detectó ese "vacío" al que habíamos sido arrojados y en alegoría, representé tales ausencias -la del tiempo, ya definitivamente veloz, global y massmediático, y la del espacio, imprimida por el fenómeno de la desterritorialización-, y "repetí" las condiciones en las que se producía el "encuentro" con el *otro*.

Hemos aplicado el término postmodernismo, cuando nos hemos referido a la dimensión social del arte, para centrar nuestra mirada en el presente. He puesto en práctica en sucesivas experimentaciones artísticas -que no han dejado de indagar una "economía de afectividad"- una reflexión crítica sobre los factores y procesos que vuelven a pensar sobre la función del arte y sobre los modos en que se produce nuestro "encuentro" e interacción en el espacio de la cultura y de la vida, en un momento en el que el espacio y el tiempo, cada vez más, sometía nuestra experiencia de vida a una mecánica de simultaneidad, fragmentación y discontinuidad, donde el desarrollo tecnológico, las estructuras comunicativas y la avaricia massmediática, jugaron un papel predominante. Hemos detectado cómo la aceleración del tiempo presente reanimó las viejas pulsiones de aquel "momento futurista" -que nos describe Marjorie Perloff -, dadaísta y de intuición surrealista que el situacionismo *debordiano* actualizó desde una ciencia de lo cotidiano en fuga. En este sentido, las primeras expresiones vanguardistas de aquellos que convivieron con otros momentos de expansión tecnocapitalista nos han sido de utilidad para confrontar e interpretar el presente postindustrial que vivimos.

El interés desde la expresión artística por analizar tal circunstancia, que afecta a los modos de "encuentro social", se inició a comienzos del siglo XX,

## 4 Conclusiones

sin embargo en el periodo posbélico, y tras la aparición de la televisión y del vídeo, desde el escepticismo revisionista postmoderno, se produjo, como hemos descrito, una reactivación de esta querencia que, frente a las posiciones positivistas, parte de la creación artística supo continuar hasta el momento actual. Consecuentemente, nos hemos centrado en aquellas posiciones escépticas que comprenden la función estética como la forma de indagar en las relaciones que se dan en el hecho artístico y en los fenómenos sociales que acompañan y determinan su producción. Por ello, concluimos que el salto a la utilización de las nuevas tecnologías de la imagen se hizo ineludible.

Subrayamos que, si en un principio, nuestra especulación “formal” -postminimalista- practicó el vaciamiento de la obra -de inscripción escritural- como posibilidad para “nombrar” la ausencia desde el sentimiento de deseo, después el giro fundamental vino dado por la ampliación del “discurso” que adopté para continuar con mi interés en representar la ausencia, desde la dimensión escritural de la misma. Llegado un momento, la representación de dicha ausencia, falta o carencia, fue reformulada, al llegar a la conclusión desde un nuevo contexto vital de que esta era producida por el hecho tecnológico.

Esta ampliación temática vino dada por el reconocimiento de que los medios de comunicación de masas supusieron un cambio en nuestra experiencia de vida cotidiana y la consiguiente repercusión que esta aceptación ejerció sobre el lugar del deseo por donde transitábamos y sobre los procesos de subjetivación que lo envolvían, cada vez más.

La convicción de que el hecho tecnológico con su saturación massmediática penetra las estructuras psíquicas y las relaciones sociales y ello sustanció el fondo temático del despliegue alegórico que llevé a cabo. Para ello, utilicé el viaje en el entorno mecanizado de los transportes públicos, registré el “encuentro” con el *otro* cultural a través de la utilización del plano fijo videográfico y de la frontalización de la imagen, desde el interior de vagones de metro y ascensores o frente al incesante fluir de escaleras mecánicas. Las sincronías y desincronías entre el movimiento del sujeto

## 4 Conclusiones

(traumático) y/o cuerpo (dolido) y el marcado por la "máquina", adquirió toda la potencia expresiva que señalaba el "vacío", desde el ansia de reconciliación, entre el ritmo maquínico y el devenir natural de la vida.

Para expresar las preocupaciones contenidas en mi producción multimedia de la fase final del estudio, que ahondó en la reflexión sobre nuestra convivencia en el entorno tecnificado, hemos recurrido tanto al análisis fatalista de Guy Debord que detectaba una reificación del sujeto constatable, como a la visión extásica de Marshall McLuhan que reconocía en la tecnología una extensión del hombre.

En esta dialéctica reflexiva, Peter Weibel nos ayudó a describir el nuevo marco de actuación artística que las nuevas herramientas tecnológicas abrían. La *estética de lo ausente*, característica de lo que él denomina la "era de la ausencia", asume que estamos en transformación, navegando por nuevos terrenos, como el "double digital, en la disolución del cuerpo o en sus mutaciones", contemplando la dificultad para dotarnos de una existencia plena. Como ya citamos, nos expresa que, "la transformación del arte durante la Revolución Industrial no llevó únicamente al arte basado en la máquina, sino también a la generación de imágenes basadas en la misma, y a la visión a partir de ellas. Por ello, la preeminencia del ojo es consecuencia de una revolución técnica que puso un enorme aparato al servicio de la visión. La ascensión del ojo está enraizada en el hecho de que todos sus aspectos (creación, transmisión, recepción) fueron apoyados por máquinas analógicas y digitales". En este sentido, el triunfo de lo visual en el siglo XX ha supuesto el triunfo de la "tecno-visión".

Esta investigación artística, como ya hemos expresado, ha otorgado a "la mirada" un protagonismo esencial; desde la reflexión que su ejercicio introduce, he intentado atrapar la vida atento a la sorpresa, y he confabulado su representación artística, al final de este trayecto, a modo de espejo digital -"double digital"-, en cuanto escritura de aquello que la mirada capta en fuga constante. El espejo digital que articulé como alegoría de los *media*, señala a estos como fuente de identificación ineludible en la sociedad actual. La idea de la imagen-espejo/ciudad-espejo que Umberto

## 4 Conclusiones

Eco nos ofrece es ahora pertinente y conclusiva con respecto a mi línea indagativa:

*[...] Los habitantes de Valdrada saben que todos sus actos son a la vez ese acto y su imagen especular que posee la especial dignidad de las imágenes, y esta conciencia les veda abandonarse por un solo instante al azar y al olvido. Cuando los amantes mudan de posición los cuerpos desnudos piel contra piel buscando como ponerse para sacar más placer el uno del otro, cuando los asesinos empujan el cuchillo en las venas negras del cuello y cuanta más sangre coagulada sale a borbotones más hunden el filo que resbala entre los tendones, incluso entonces no es tanto el acoplarse o matarse lo que importa como el acoplarse o matarse de las imágenes límpidas y frías en el espejo. El espejo ya acrecienta el valor de las cosas, ya lo niega. No todo lo que parece valer fuera del espejo resiste cuando se refleja. Las dos ciudades gemelas no son iguales, porque nada de lo que existe o sucede en Valdrada es simétrico: a cada rostro y gesto responden desde el espejo un rostro o gesto invertidos punto por punto. Las dos Valdradas viven una para la otra, mirándose a los ojos de continuo, pero no se aman<sup>240</sup>.*

El uso del deseo que hemos hecho es hijo de su tiempo. El deseo, aunque somos conscientes de lo manipulable que es, o precisamente por ello, ha sido el dispositivo estético y de pensamiento que quise utilizar para escapar al control del *Logos*, de la Razón con mayúscula -que cabalga sobre la tecnología visual-, con el fin de exorcizar sus efectos al invocarlos, al hacerlos perceptibles en la representación, desde los resquicios señalados tanto por la ausencia como por la mirada en el reflejo que la delata.

Una parte del colectivo artístico de aquellos años noventa -tiempo no tan lejano, aunque ya se sentía cierto desencanto tras el entusiasmo de "la movida"- dimos la mano a aquellos críticos y pensadores que seguían una tradición reflexiva de rebelión contra el dominio del *Logos* y la Razón -esos reinos que realizan al sujeto, periodo tras periodo, con sucesivas técnicas de ejercicio del poder-; tendíamos a desvelar sus nuevos mecanismos, conscientes de que la virtualización telemática de los mismos los hacía más opacos.

<sup>240</sup> CALVINO, Italo: "las ciudades y los ojos 1". En *Las ciudades invisibles*. Ed. Siruela, Madrid 1990, pp. 26-27.

## 4 Conclusiones

Por otro lado, en el entorno tecnológico, que alegoricé desde la mecánica del transporte, el *otro* como espejo seguía siendo fundamental para la producción de sentido, más aún, se convirtió en la propia búsqueda del sentido. La producción artística que hemos analizado ha expresado nuestra preocupación por la cimentación del afecto individual y colectivo y, en este sentido, hemos prestado atención en el proceso creativo, tanto a la mirada del *otro*, como a las formas y hábitos que configuran el lugar que habitamos. Por ello, figura y fondo han sido los elementos esenciales que tensionaron el *punctum* debordiano en las imágenes de la producción multimedia. Junto a la crítica que hemos ejercido de los márgenes de la geometría urbana -sintetizados en la obra como una minimalista "cinética encontrada"- alegoricé bajo distintos soportes el "formateo" regulador y homogeneizador de nuestra experiencia de vida, al tiempo que hallamos la importancia que tiene la perspectiva personal y particular, la experimentación subjetiva de las estrecheces de tal situación, en la cual, indefectiblemente, cada vez más, nos jugamos la construcción de entornos de empatía y de significación colectiva (de "encuentro").

Solo un ejercicio de pudor intelectual nos ha llevado en esta investigación a relegar a un segundo plano, más sutil si quieren, el detalle de la experiencia personal, quizás parapetándonos contra el advenimiento y banalización que el exhibicionismo de lo privado ha traído consigo en este momento actual de mercadeo extremo de toda vivencia íntima. He practicado dicha contención del signo para que, desde lo ínfimo de mi experiencia personal, el objeto artístico pudiera adquirir rango de cierta universalidad, sin imposiciones y a distancia de prefiguraciones esencialistas. No obstante, he puesto en valor todo aquello que pueda suponer, en este caso para el lector, un ejercicio de auto-conocimiento: el esquivo encuentro con el *otro* en esos espacios regulados del entorno urbano, aquí se ha expresado como figura alegórica en la que todos podemos reconocernos. Vivir en multitud es la condición general de nuestra experiencia de vida y los procesos artísticos adscritos a esta investigación han sido aquellos que perseguían en su simbolización la superación de ese aislamiento que adivinamos es un anhelo común propio de todos nuestros procesos identitarios. En ese sentido, hacer visible a través de la expresión artística el automatismo y la rigidez que nos impone



## 4 Conclusiones

el hábitat, cada vez más convertido en "no lugar", nos ha servido como defensa para transgredir y abrir un compartir ético/estético, desde la crítica de esos límites tecno-reguladores.

Nuestro objetivo ha perseguido definir un signo artístico que, en definitiva, nace del deseo de "encuentro" con el *otro*, o en un sentido más extenso, el reto en este estudio ha sido desbrozar un signo que arrastra la memoria afectiva de tal "encuentro" o de su falta. Podemos concluir, bajo esta consideración, que la función social del arte que hemos interrogado, nace de ese deseo de fusión, génesis de un signo que hemos localizado en la colisión producida en ese *instante* de "encuentro" del artista con el *otro* en su deambular; "encuentro" que, por un mecanismo de empatía sígnica, se extiende al espectador que se involucra activamente en el proceso perceptivo y hace suya la vida desencadenada por ese signo de triangulación especular que he pretendido activar en el *acto creativo*, al final, insoslayablemente, desde los resortes técnicos de la imagen.

Durante los años sesenta y principios de los setenta del pasado siglo, la llegada del vídeo y seguidamente su imagen proyectada, supuso la aparición de un dispositivo de creación de gran potencialidad crítica para la articulación y análisis de las distancias y de las proximidades que convergen en el *acto creativo*. Este nuevo dispositivo tecnológico permitió incorporar la experimentación de las tres dimensiones espaciales de modo envolvente a la experiencia artística y con ello, concluimos, se hizo perceptible sensorialmente en la representación cómo la tecnología repercute en nuestras vidas. En este sentido, la reflexión simultánea sobre el espacio de enunciación y sobre la relación que se establece en él, como "lugar de encuentro" con el espectador, posee una alta implicación social, psicológica, sociopolítica y en alto grado antropológica.

A mediados de la década de los años noventa, como hemos analizado, comencé a trabajar con la imagen proyectada, "desplacé" las coordenadas de este campo de percepción, para con ello, reconfigurar la experiencia de "encuentro" virtualizándolo en el *cubo blanco* de la arquitectura aséptica de la galería. El espectador, al recorrer sus distancias e interiorizar sus

## 4 Conclusiones

perspectivas, cartografía y toma posesión del lugar, al tiempo que se ve atrapado en un juego de espejos articulado como espacio reflexivo. La narración de la proyección videográfica en el *cuadro blanco* minimalista, es ya compartida. La fisicidad del espacio hablaba igual de alto que las imágenes proyectadas que previamente registré en los espacios de tránsito cotidiano. La sintaxis narrativa de la imagen videográfica, cual espejo digital, no pudo escapar de la articulación espacial, convirtiendo la experiencia perceptiva en acto circulatorio, físico, psicológico y social, que nos hablaba de las características generales de la experiencia de vida, en un entorno de virtualización tecnológica. Al igual que, los precursores Dan Graham, Bruce Nauman, Peter Campus, Vito Acconci y algunos más, en los sesenta y setenta, también comencé a experimentar con los circuitos cerrados de vídeo, con el objeto de despertar un tipo de autopercepción, inhabitual en el espectador, con una pulsión que interpelaba a todo a aquel que llegaba, capturando su mirada, a través de la imagen-espejo-digital que utilizaba como mecanismo de deseo.

Nuestra incredulidad de cara al orden dogmático, en el que siempre desean organizarnos las autoridades y las instituciones -cada vez más privadas que públicas en el actual orden neoliberal- y la atención a la inconformidad frente a tal orden, que dictaba mi libertad interior, me dio la posibilidad de creer firmemente en la libertad de la práctica artística. Al racionalizar el impulso del deseo, desde el ejercicio de dicha libertad, hemos descrito cómo mi actividad artística redujo su efectividad -formal y discursiva- al silencio y a la repetición en el espejo como dispositivo expresivo de resistencia y no como síntoma de rendición a la lógica de la inercia tecnocapitalista, confiado en que era la mejor estrategia representativa frente a los lenguajes estandarizados por la lógica del consumismo, del fetiche de la mercancía y de otras homogeneizaciones esteticistas. Por tanto, esperamos que hayan percibido en los desarrollos expuestos las microdiferencias, allí donde otros hayan podido percibir obediencia y uniformidad. La productividad de este estudio solo se manifiesta si centramos nuestra atención en los ejercicios minúsculos de juego estético, y en las tácticas silenciosas y sutiles que las sucesivas experimentaciones han puesto en práctica. Por ejemplo, la pasividad aparente de los personajes que han desfilado en mis fotografías y

## 4 Conclusiones

vídeos en este estudio, insertos en el movimiento de la "máquina", han de entenderse desde esta perspectiva de resistencia, desvelada muchas veces, desde el *ruido secreto* de su silencio.

No hemos encontrado mejor descripción del deseo que la que nos hace Félix Guattari:

*Para no confundir definiciones complicadas, propondría denominar deseo a todas las formas de voluntad de vivir, de crear, de amar; a la voluntad de inventar otra sociedad, otra percepción del mundo, otros sistemas de valores. Para la modelización dominante —aquello que llamo «subjetividad capitalística»— esa concepción del deseo es totalmente utópica y anárquica. Este modo de pensamiento dominante reconoce que es correcto asumir que «la vida es muy difícil, que hay una serie de contradicciones y de dificultades», pero su axioma básico es que el deseo sólo puede estar radicalmente separado de la realidad y que es inevitable elegir entre un principio de placer / principio de deseo y un principio de realidad / principio de eficiencia en lo real. La cuestión consiste en saber si no hay otra manera de ver y practicar las cosas, si no hay medios de fabricar otras realidades, otros referenciales, que no tengan esa posición castradora en relación con el deseo, que no atribuyan ese aura de vergüenza, que hace que el deseo sólo pueda insinuarse, infiltrarse secretamente, ser vivido en la clandestinidad, en la impotencia y en la represión<sup>241</sup>.*

El deseo, aunque no conozcamos exactamente su contenido y su expresión en esta investigación, ha oscilado entre lo abstracto y lo concreto, entre el lenguaje (inscrito en una tradición) y su entorpecimiento, lejos de ser ciego se ha desvelado como premisa de lucidez; sobre él, hemos comprobado cómo se refunda constantemente el orden del conocer, ya que las sucesivas reflexiones anidadas en el deseo procedían de la interacción entre el sujeto-deseante (artista) y el entorno, ambos en proceso fluyente de transformación. Desde el deseo, mi indagación estética no ha sido pasiva y sometida, sino activa y, sobre todo, receptiva. En ese sentido, la base empírica del sujeto estético, en esta investigación, no ha podido dissociar el principio de subjetividad -la experiencia singular, personal, de lo cotidiano- del orden espacio temporal, en el que tal experiencia interactiva se desarrolló.

<sup>241</sup> GUATTARI, Félix, ROLNIK, Suely, op. cit., p. 225.

## 4 Conclusiones

Por tanto, el deseo en este estudio ha sido entendido como forma de conocimiento relacional y no -como suele pensarse- como aquello que impide que conozcamos. Inútil decir que el arte no existiría sin la pasión o que el deseo es condición del nombrar humano, mas lo que aquí a la postre nos ha servido en nuestro empeño discursivo, es el carácter inasible del mismo, casi indescriptible. El deseo es algo indefinible e indefinido, manipulable, íntimo y público, algo difícil de nombrar y que a la vez vivimos como preocupación por la necesidad de acceder al *otro* y a las cosas de la vida. Tal problemática ha guiado aquí nuestra metodología, nos ha sido útil para reflexionar sobre la propia naturaleza del objeto escultórico, en una primera fase de estudio, así como en una segunda fase, sobre el salto que se hizo necesario en la expresión artística hacia la incorporación de las nuevas tecnologías de la imagen digital. A través del estudio del caso concreto que ha guiado nuestro análisis, hemos visto cómo el concepto de ausencia, derivado del deseo, ha sido el dispositivo desde el que se tramó su práctica artística, deslizando su efectividad representacional sobre la transversalidad de los discursos del sujeto, el *otro*, y la tecnología, en el periodo de transformación que hemos analizado.

Hemos descrito en este estudio la dificultad que entraña nombrar ese conocimiento que procede del deseo, darle forma visual, conseguir su representación. Hemos constatado que la propia naturaleza escurridiza del deseo, su carácter inasible y casi indescriptible, desvela que la idea de ausencia es el rasgo que mejor lo caracteriza y que quizás por ello se ha mostrado como un instrumento útil para describir las carencias, en el momento de transformación que se dio en los años noventa, así como el salto definitivo a una postmodernidad, en nuestro contexto, donde se volatilizaron ciertas certezas que conllevaron una transformación en las formas de expresión artísticas, al tiempo que se internacionalizaba su contexto de desarrollo.

Nos hemos dejado llevar por la pasión de la palabra y la escritura en nuestra reflexión estética. Hemos trazado recorridos reflexivos llenos de intuiciones, de hallazgos y extravíos -en ocasiones reconducidos-; ideas vacilantes que quedan muchas veces solo insinuadas en fugas discursivas

## 4 Conclusiones

sin carácter conclusivo; mas, no puedo dejar de expresar que en las contradicciones en las que caigo, en los vericuetos por donde circulo, hallo la gasolina que prende la articulación formal y discursiva de mi expresión artística. Quizá, ahora sea el momento de mencionar el elenco de dicotomías, a modo de conclusión inacabada, para cartografiar el campo minado de cuestiones irresolubles que, incluso desde la representación de la ausencia, este estudio ha hallado en el camino. La dialéctica que ha problematizado los sucesivos intentos de representación lidió con las siguientes dicotomías:

- subjetividad / objetividad
- el uso de un código / su deconstrucción
- el enmudecimiento de la obra / su apertura al referente
- el uso tecnológico / el desvío de función
- pretender acercar el arte a la vida / detenerse frente a su representación tecnológica

Tales dicotomías sustancian la *distancia cero* de una práctica que utilizó la tecnología, al tiempo que ejerció un cuestionamiento de la misma, y que llevó a cabo una crítica de la uniformización sistémica que se detectaba bajo su influjo, al tiempo que el deseo me dictaba la búsqueda de lo universal.

Estas estructuras dicotómicas me han permitido racionalizar el caos inicial del que parten mis trabajos, en cuanto que intuición irreprimible. La confrontación de esos pares de términos, sobre todo si hablamos de conceptos, ha sido, en consecuencia, la que articuló la forma y el discurso de la ausencia por donde hemos transitado. En este sentido, nos sentimos muy próximos a la manera en que organiza su trabajo Antoni Muntadas.

Sobre el primer emparejamiento dicotómico -el principal del listado apuntado- expresa el artista:

## 4 Conclusiones

[...] *En el caso de las ideas de objetividad y de subjetividad, he hablado de una "subjetividad crítica" como búsqueda de objetividad. Está próxima a ella, pero no llega a producirse una identificación pues no es posible alcanzar tal objetividad. El arte es percepción, percepción sensorial, e información, y eso es variable*<sup>242</sup>.

Asumiendo la problemática de la subjetividad, de entre todas las dicotomías que se dan en mi conceptualización creativa, la primera que en este estudio analizamos fue que la desaparición del cuerpo/sujeto, no era otra cosa que el deseo de hacerlo visible, cosa que llevé a cabo a través de tácticas de silenciamiento: sin cuerpo (perdido y hallado en el reflejo), sin manos (enfriando la obra desde su factura tecnológica), sin voz (suplida en este estudio por la abundancia de citas), sin aliento (por la condición de *vouyeur* en tanto que sujeto-deseante). Como si de tales defunciones, se pudiera colegir una esperanza de vida, donde su conservación fuera, a la postre, sobre todo, una cuestión de lenguaje. La representación de tales "desapariciones" han pretendido dirigir la atención al territorio de lo pensable, para que cualquier gesto, rastro o huella –formal y discursiva– pudiera ser recogido por *otro*.

El conjunto de obras que hemos visitado plantean cuestiones sin una intención conclusiva, tales como aquella que interroga sobre si nos hemos convertido en "vouyeurs" de nosotros mismos, cada vez más conscientes de la naturaleza multicultural de nuestra experiencia cotidiana. A modo de hipótesis nos hemos preguntado sobre si nuestro sentido de estar perdidos en una tecnología siempre en expansión afecta directamente a nuestros deseos. A pesar del gusto de McLuhan por los mosaicos de información de alta velocidad, se nos viene aún a la cabeza el pesimismo profundo de Freud en *La civilización y sus descontentos*. En cualquier caso, la sucesión de obras producidas en la década de los años noventa que hemos analizado afirman a modo de constatación experiencial que la naturaleza del sujeto así como de las interrelaciones sociales se hallan en un proceso de transformación bajo el influjo del hecho tecnológico, todo ello presentado desde un contexto en el que el protocolo de Internet (1986) no había impregnado nuestra vida cotidiana.

<sup>242</sup> MASSO-CASTILLA, Jordi, op. cit.

## 4 Conclusiones

Una vez concluida esta investigación, regresando a las estanterías los libros, revistas y catálogos que se hallaban dispersos sobre el suelo del estudio, en torno al ordenador, cayó en mis manos el catálogo de becados de la Fundación Marcelino Botín (1997/1998) y releí el texto, pasados los años, que escribió Kevin Power para la ocasión. Apareció ante mis ojos como un hallazgo premonitorio, aquello que con tanta dificultad me propuse describir a lo largo de este estudio, había sido expresado por él:

*El voyeurismo, la aversión a uno mismo, la base infantil de nuestros sueños y anhelos, estas enfermedades de la psique han culminado ahora en la desaparición más aterradora del siglo: la muerte del afecto. Quizá haya llevado a Robles a un territorio que para él no sea de suma importancia pero en cualquier caso su obra aborda el hecho de que la ciencia y la tecnología se multiplican a nuestro alrededor, y cada vez en mayor medida dictan los lenguajes con los que hablamos y pensamos. Él sugiere que o bien usamos esos lenguajes, o permanecemos mudos<sup>243</sup>.*

Kevin Power anticipó con exactitud la intencionalidad de este estudio, donde el uso de la tecnología acaba por expresar, desde las ausencias que concita, el anhelo de afectividad; el cálculo estético desde el que, simultáneamente, hemos evocado un cúmulo de defunciones, a la postre quedan resumidas en una sola: la muerte del afecto.

La tecnología siempre es subversiva, altera el orden anterior y provoca una crisis en la cultura. Reconozco que ahora nuestros deseos están inmovilizados frente a la pantalla más que cumplidos ante la promesa científica. Concluyo que vivimos en un mundo de ciencia ficción donde la ciudad modernista ha sido reemplazada por un dominio urbano de ninguna parte, donde el espacio exterior ha sido sustituido por el ciberespacio. Nos enfrentamos a la irrelevancia de la naturaleza subjetiva de la existencia como una característica de la vida contemporánea, y a una identidad Terminal, lo que supone a un tiempo el fin del sujeto y una nueva subjetividad construida en la pantalla del ordenador o en la televisión.

## 4 Conclusiones

Por ello, hemos pretendido a lo largo de este estudio situar al lector/espectador, al *otro*, durante un *instante*, delante del espejo de lo fugaz para abrir una reflexión en torno a esta nueva situación que afecta a nuestros deseos comunicativos. Como esperanza:

[...] *En esta diseminación matricial, los recorridos no hacen línea ni orden, sino que fugan multidireccionales en un fragor de secuencias posibles, cursivas, en rizoma. Todo se cruza con todo y cada roce deja sonar su canto: de él surge el sentido como **esa mera caricia-chispa de lo encontrado con lo encontrado**<sup>244</sup>. (La negrita es nuestra).*

---

<sup>244</sup> BREA, José Luís: "El pensamiento libre".

Disponible en línea: [http://salonkritik.net/09-10/2010/06/el\\_pensamiento\\_libre\\_jose\\_luis.php](http://salonkritik.net/09-10/2010/06/el_pensamiento_libre_jose_luis.php)  
(consulta: 09-10-2010).



## Bibliografía

- ADORNO, Theodor W.: *Teoría estética, obra completa 7*, Ed. Akal S. A. Madrid 2004.
- AGAMBEN, Diorgio: *Lo abierto. El hombre y el animal*, Ed. Pre-textos, Valencia 2010.
- RENDUELES, Cesar, USEROS, Ana, *Atlas Walter Benjamin: Constelaciones. Instrucciones de uso*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid 2010.
- AUGÉ, Marc, *Los no lugares, Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*: Ed. Gedisa, Barcelona, 2001.
- BARNES, Julian: *Metrolandia*, Ed. Anagrama, Barcelona 1989.
- BARTHES, Roland: *El grado cero de la escritura y nuevos ensayos críticos*, Ed. Siglo XXI, Madrid 2005.
- BARTHES, Roland: "Entrevista: Todavía el cuerpo". Ed. Educación física y deportes, Universidad de Antioquia, 25-02-2006.
- BARTHES, Roland: *Variaciones sobre la escritura*. Ed. Paidós Comunicación 137, Barcelona 2002.
- BATAILLE, Georges: *El erotismo*, Ed. Tusquets, Barcelona 1975.
- BATAILLE, Georges: *Visions of excess, Selected writings, 1927-1939*, Ed. University of Minnesota Press, Minneapolis 1985.
- BARTHES, Roland: *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Ed. Paidós, Barcelona 2009.
- BAUDRILLARD, Jean: *El sistema de los objetos*, Ed. Siglo XXI, Méjico 2004.
- BAUDRILLARD, Jean: *El otro por sí mismo*, Ed. Anagrama, Barcelona 1997.
- BAUMAN, Zygmunt: *Modernidad líquida*, Ed. Fondo de cultura económica, Méjico D.F. 2004.
- BECKETT, Samuel: *Manchas en el silencio*, Ed. Tusquets, Barcelona 1990.
- BELL, Daniel: *El fin de las ideologías*. Ed. Tecnos, Barcelona 1964.
- BENJAMIN, Walter: *Discursos Interrumpidos I*. Ed. Taurus, Buenos Aires 1989.
- BENJAMIN, Walter, *Passagen-Werk*, ["Exposé de 1935. Première version"].
- BENJAMIN, Walter: *Poesía y capitalismo, Iluminaciones II*, Ed. Taurus, Madrid 1991.
- BENJAMIN, Walter: *Discursos ininterrumpidos I*. Ed. Taurus Humanidades, Madrid 1989.
- BENJAMIN, Walter: *El autor como productor*. Ponencia presentada por el autor en el Instituto para el estudio del fascismo. París, 27 de abril de 1934.
- BERGSON, Henri: *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, Eds. Sígueme S.A., Salamanca 1999.
- BLOMM, Philip: *Años de vértigo. Cultura y cambio en Occidente, 1900-1914*. Ed. Anagrama 2010.
- BONET, Eugeni, "La instalación como hipermedio (una aproximación)". En *Media Culture*. Ed. L'Angelot, Barcelona 1995.
- BORGES, Jorge Luis: *Obras Completas I*, Ed. Emecé, Barcelona 1999.

## Bibliografía

- BOURRIEAUD, Nicolas, *Estética relacional*. Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires 2006.
- BOZAL, Valeriano: *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Ed. Visor, Madrid 1987.
- BREA, Jose Luís: *Nuevas estrategias alegóricas*, Ed. Tecnos S.A., Madrid 1991.
- BREA, José Luis: *Un ruido secreto, El arte en la era póstuma de la cultura*. Ed. Mestizo AC. Col. Palabras de arte, Murcia 1996.
- BRETON, André: *Los manifiestos del surrealismo*. Eds. Nueva Visión, Buenos Aires 1965.
- CALVINO, Italo: "las ciudades y los ojos 1". En *Las ciudades invisibles*. Ed. Siruela, Madrid 1990
- CARPENTER, Edmund, McLUHAN, Marshall: *El aula sin muros, Investigaciones sobre técnicas de comunicación*, Ed. Laia, Barcelona 1974.
- CASTELLS, Manuel: *La era de la información. El poder de la información*, Ed. Alianza, Madrid 2003.
- CERTEAU, Miichel De: *La invención de lo cotidiano*, Ed. D.R. © Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, A. C., México 2000.
- CIRLOT, Juan Eduardo: *Diccionario de símbolos*. Ed. Siruela, Barcelona 1997.
- CIRLOT, Juan-Eduardo: *El mundo del objeto a la luz del surrealismo*. Ed. Anthropos, Barcelona 1986.
- CLARKE, Arthur C.: *2001 una odisea espacial*. Ed. Plaza y Janes, Barcelona 1997.
- DANTO, Arthur C.: *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Ed. Paidós estética 21, Madrid 2002.
- DEBORD, Guy: *La sociedad del espectáculo*. Ed. Pre-textos, Valencia 1999.
- DEBORD, Guy: *Internacional situacionista*. Textos íntegros en castellano de la revista *Internationale Situationiste (1958-1969)*. Ed. Literatura Gris, Madrid 2001.
- DELEUZE, Gilles: *Conversaciones 1972-1990*. Ed. Pre-textos, Valencia 1999.
- DELILLO, Don: *Ruido de Fondo*, Ed. Circe, Barcelona 1994.
- ECO, Umberto: *De los espejos y otros ensayos*. Ed. Lumen, Barcelona 2000.
- ECO, Umberto: *Obra Abierta*. Ed. Ariel Quincenal, Barcelona 1979.
- FLUSSER, Vilém: *Writings*. Ed. The University of Minnesota Press, Minneapolis 2002.
- FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*. Ed. Akal. Arte contemporáneo, Madrid 2001, FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas*. Ed. Siglo XXI, Argentina 1968.
- FOUCAULT, Michel: *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Ed. Siglo XXI, Madrid 2006.
- FUKUYAMA, Francis: *El fin de la Historia y el último hombre*. Ed. Planeta, Barcelona 1992.
- GENETTE, Gerard: *La obra de arte (Vol. II)*. Ed. Lumen, Barcelona 2000.
- GUASCH, Anna María: *El arte último del siglo XX. Del postminimalismo a lo multicultural*. Ed. Alianza forma, Madrid 2000.

## Bibliografía

- GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely: *Micropolítica, cartografías del deseo*. Ed. Traficantes de sueños, Madrid 2006.
- GUIDANO, Vittorio F.: *El modelo cognitivo post-racionalista*. Ed. Desclée de Brouwer, S.A., Bibao 2002.
- GREENBERG, Clement: "Recentness of Sculpture". En *American Sculpture of the Sixties*, Los Angeles Country Museum of Art, 1967.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Fenomenología del Espíritu*. Ed. Alianza, Madrid 1992.
- HEIDEGGER, Martin: *De la esencia de la verdad. Hitos*, Ed. Alianza, Madrid 2000.
- HERTMANS, Stefan: *Ciudades*. Ed. Pre-Textos, Valencia 2003.
- LACAN, Jacques: *Seminario 2 El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Ed. Paidós, Buenos Aires 1991.
- LECHTE, John: *Cincuenta pensadores contemporáneos esenciales*. Ed. Cátedra, Madrid 1996.
- LEFEBVRE, Henri: *Producción del espacio*. Ed. Anthropos, París 1974.
- LLEDÓ, Emilio: *Imágenes y palabras*. Ed. Taurus, Madrid 1998.
- LUNN, Eugene: "Conversaciones entre Brecht y Benjamin". En *Marxismo y Modernismo: un estudio histórico de Lukács, Benjamin y Adorno*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México 1982.
- McLUHAN, Herbert Marshall: *El medio es el mensaje*. Ed. Paidós Buenos Aires 1969.
- McLUHAN, Marshall: *El aula sin muros. Investigaciones sobre técnicas de comunicación*. Ed. Laia, Barcelona 1974.
- MAFFESOLÍ, Michel: *El elogio de la razón sensible*. Ed. Paidós, Buenos Aires 1969.
- MAFFESOLI, Michel: *El Sujeto Europeo*. Ed. Pablo Iglesias, Madrid 1990.
- MAFFESOLÍ, Michel: *Elogio de la razón sensible. Una visión intuitiva del mundo contemporáneo*. Ed. Paidós, Buenos Aires 1997.
- MAILLARD, Chantal: *Contra el arte y otras imposturas*. Ed. Pre-textos, Valencia 2009.
- MARJORIE, Perloff: *El momento futurista*, Ed. Pre-textos, Valencia 2010.
- MENÉNDEZ SALMÓN, Ricardo: *Medusa*. Ed. Seix Barral, Barcelona 2012.
- MICHAUX, Henri: *Las grandes pruebas del espíritu y las innumerables pequeñas*. Ed. Tusquets, Barcelona 1985.
- MOURE, Gloria: *Notas. Marcel Duchamp*. Ed. Tecnos. Colección Metrópolis, Madrid 1989.
- MUSIL, Robert: *El hombre sin atributos*. Ed. Seix Barral, Barcelona 2002.
- NUEZ, Ivan De La: *Inundaciones. Del Muro a Guantánamo: invasiones artísticas en las fronteras políticas, 1989-2009*. Ed. Mondadori, Barcelona 2010.
- PEIRCE, Charles S.: *Obra Lógica*. Ed. Taurus, Madrid 1987.

## Bibliografía

- PÉREZ ORNIA, José Ramón: *El arte del vídeo. Introducción a la historia del vídeo experimental*. Ed. Serbal, Barcelona 1991.
- PERLOFF, Marjorie: *El momento futurista*. Ed. Pre-textos, Valencia, 2009.
- PESSOA, Fernando: *El libro del desasosiego*. Ed. Edecé, Buenos Aires 2000.
- POPPER, Karl: *La responsabilidad de vivir. Escritos sobre política, Historia del conocimiento: Tolerancia y responsabilidad intelectual*. Conferencia de Tübingen. Ed. Paidós, Buenos Aires 1995.
- RIFKIN, Jeremy: *La Era del Acceso, La revolución de la nueva economía*. Ed. Paidos, Buenos Aires 2000.
- ROBERTSON, Roland: *Globalization: Social Theory and Global Culture*, Sage Publications, London 1992.
- SOJA, Edgard: *The third space: journeys to L.A. and other real-and-imagined places*. Ed. Blackwell, Oxford 1996.
- SUBIRATS, Eduardo: *La flor y el cristal. Ensayos sobre arte y arquitectura modernos*. Ed. Antthropos, Barcelona 1986.
- TRIAS, Eugenio: *Ética y condición humana*. Ed. Península, Barcelona 2000.
- TRÍAS, Eugenio: *Tratado de la pasión*. Ed. Taurus, Barcelona 2006.
- TRÍAS, Eugenio: *La memoria perdida de las cosas*. Ed. Mondadori, Madrid 1988.
- SICHEL, Berta, ILES, Crhissie: *Postvérité*. Ed. Centro Párraga, Murcia 2003.
- VALERY, Paul: *Cantate du Narcise. Poésies*. Ed. Galimard Mayenne, Francia 1966.
- VATTIMO, Gianni: *La sociedad transparente*. Ed. Paidos, Barcelona 1990.
- VENTURI, Robert: *Aprendiendo de Las Vegas*. Ed. Gustavo Gilli, Barcelona 1972.
- VIRILIO, Paul, *Estética de la desaparición*. Ed. Anagrama, Barcelona, 1988
- VIRILIO, Paul: *El ciber mundo. La política de lo peor*. Ed. Cátedra, Madrid 1999
- WEIBEL, Peter: "La irrazonable efectividad de la convergencia metodológica del arte y la ciencia". En *Epifanía. Marcel·lí Antúnez Roca. Artefacto & Ciencia*. Ed. Fundación Telefónica. Madrid 2000.
- ZAMBRANO, María: "Fragmentos sobre la naturaleza". En *Orígenes*, nº 33. La Habana 1953.

## Catálogos

- Afuera*. Exposición. Sala Oriente de la Fundación Caja San Fernando. Sevilla. Del 23 de marzo al 24 de abril de 2001.
- Anys 90. Distància zero*. Centre D'Art Santa Mònica. Generalitat de Catalunya. Departament de Cultura. Barcelona. Del 22 de junio al 31 de agosto de 1994.
- Cabin Fever*. Exposición. Royal Collage of Art en asociación con Arts Council of England. Londres. Del 8 de mayo de 1996 al 26 de mayo de 1996.

## Bibliografía

*Cultura, pobreza y megápolis: el arte contemporáneo y la lucha por la supervivencia.* Catálogo Fundación M. Botín, Santander 2009.

*De Korte,* Galería Antonia Puyo. Zaragoza 2004.

*El arte y su doble. Panorama del arte en Nueva York.* Catálogo de exposición. Centro Cultural de la Fundació "la Caixa". Barcelona. Del 27 de noviembre de 1996 al 11 de enero de 1987.

*Extrañamientos. Este lugar desconocido.* Exposición. Sala de Exposiciones de la Consejería de las Artes, Alcalá 31, Madrid. Del 11 de noviembre al 19 de octubre de 2003.

*Heimat Kunst.* Haus der Kulturen der Welt. Berlín. Del 7 de abril al 2 de julio de 2000.

*Historia Cosmopolita.* Exposición. Sala de exposiciones del Área de Cultura y Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla. Mayo de 2000.

*Intervenciones en los exteriores del CAAC.* Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla. Desde Junio de 2013.

*L'escola Invisible. Tallers de la QUAM 1984-1994,* Montesquiu, Barcelona 1995.

*Members Only.* Exposición. Galería Carles Poy. Barcelona. Octubre de 1993.

*Open Spaces. Esculturas e intervenciones en el espacio público.* ARCO, Feria Internacional de Arte Contemporáneo, Madrid 2001.

*Pasarse de la raya.* En Expo-Arte Guadalajara, México 1997.

*Puntos de deriva. El viaje estático.* Exposición. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Sevilla 2004.

*Proyecto Habitar.* Exposición organizada por Cooperación Cultural Exterior de España, 2006.

*Silensis.* Exposición itinerante: Centre Cultural de la Fundació "la Caixa", Vic, (Barcelona). Del 29 de enero al 28 de febrero de 1993; Museu Comarcal del Maresme, Mataró, (Barcelona). Del 7 al 30 de mayo de 1993; Capella del Antic Hospital de la Santa Creu, Barcelona. Del 2 al 30 de junio de 1993.

*Trade Routes. History + Geography.* Catálogo de la 2ª Bienal de Johannesburgo. 1987.

*Transfluencias.* Sala Montcada, Fundació "la Caixa". Barcelona. Del 6 de febrero al 1 de marzo de 1992.

*Transatlántico.* Centro Atlántico de Arte Moderno, CAAM. Las Palmas de Gran Canaria. Del 15 de abril al 14 de junio de 1988.

*Transit-Permanez,* Centro de Arte BahnHof Westend, Berlín, Del 22 de enero al 12 de febrero de 1995.

*XLI Certamen de artes plásticas,* Caja San Fernando, Sevilla, 2002.

*XIII Saló d'Arts Plàstiques. Baix Camp.* Premi beca per artistes joves, Reus, Tarragona 1992.

### Periódicos, revistas y televisión

ABC de Catalunya, Arte: "Sembla útil y sin embargo lo es". 24 de enero de 1994.

## Bibliografía

ABC de las artes: "La noche de Thomas Ruff". 6 de junio de 1997.

Revista Arco Noticias Nº 24: "Pentagrama urbano". Julio 2002.

*Atlántica*. Revista Internacional de Arte y Pensamiento. Centro Atlántico de Arte Contemporáneo. Las Palmas de Gran Canaria: Edición Nº 25, invierno de 2000.

AVUI, Art: "Esculturas (¿) que parecen útiles". 13 de febrero de 1994.

Diario de Sevilla. Cultura: "Miradas de Las Tres Mil Viviendas". 7 de julio de 2006.

El País. Cultura: "Juan Carlos Robles desarrolla en tres proyectos su idea del hombre desvinculado del territorio". 31 de octubre de 2003.

Flash Art. Revista Internacional de Arte Contemporáneo: "Reviews. Juan Carlos Robles. Galería Estrany-De la Mota". Octubre de 1997.

Flash Art. Revista Internacional de Arte Contemporáneo: "Distancia Cero. Centro Santa Mónica, Barcelona". Octubre 1994.

*Lápiz*. Revista internacional de arte: "Vida más allá de la vida. El arte como umbral". Nº 105. 1994.

Televisión Española S.A.: "El padre de las vanguardias Ramón Gómez de la Serna". En

*El ojo y la palabra*, Cap. 2, Canales Temáticos, Madrid 2002.

## Archivos digitales

· VV AA: BORJA-VILLEL, Manuel J., ERASO BELOKI, Santiago, ROMERO, Pedro G., GRANDAS, Teresa, MARÍ, Bartomeu, RIBALTA, Jorge. Desacuerdos sobre arte política y esfera pública en el estado español.

[http://ayp.unia.es/dmdocuments/des\\_c01.pdf](http://ayp.unia.es/dmdocuments/des_c01.pdf)

· BORJA, Jordi: Revolución y contrarrevolución en la ciudad Golbal. Revista bibliográfica de geografía y ciencias sociales.

<http://www.ub.edu/geocrit/b3w-578.htm>.

· BREA, Jose Luis: Futurotopías.

<http://www.cinosargo.cl/content/view/252301/Futurotopias-por-Jose-Luis-Brea.html>

· BREA, José Luis: La estatización difusa de las sociedades actuales y la muerte tecnológica del arte,

<http://aleph-arts.org/pens/estetiz.html>

· BREA, José Luis: Mineralidad absoluta/el cristal se venga.

[http://salonkritik.net/10-11/2010/09/mineralidad\\_absoluta\\_el\\_crista.php](http://salonkritik.net/10-11/2010/09/mineralidad_absoluta_el_crista.php)

· BREA, José Luis: El pensamiento libre.

[http://salonkritik.net/09-10/2010/06/el\\_pensamiento\\_libre\\_jose\\_luis.php](http://salonkritik.net/09-10/2010/06/el_pensamiento_libre_jose_luis.php)

· BREA, José Luis: Telepatía colectiva 2.0 (teoría de las multitudes interconectadas).

## Bibliografía

<http://medialab-prado.es/mmedia/582/view>

· VV AA: BRUNNER Christoph, NIGRO, Roberto, RAUNIG, Gerald, Hacia un nuevo paradigma estético.

[http://salonkritik.net/10-11/2012/05/hacia\\_un\\_nuevo\\_paradigma\\_estet.php#more](http://salonkritik.net/10-11/2012/05/hacia_un_nuevo_paradigma_estet.php#more)

· CAMNITZER, Luis: ¿puede ser exacto el lenguaje del arte?.

(Curso Transformaciones. *Arte y Estética 1960* / 2ª edición. Centro Andaluz de Arte Contemporáneo).

<http://www.caac.es/actividades/frame.htm>

· CASTRO FLOREZ, Fernando: Historia de un desafuero.

[http://salonkritik.net/09-10/2010/03/historia\\_de\\_un\\_desafuero\\_ferna.php](http://salonkritik.net/09-10/2010/03/historia_de_un_desafuero_ferna.php)

· COMBALÍA, Victoria: El arte conceptual español en el contexto internacional.

[http://www.victoriacombalia.net/articulos/Arte\\_conceptual\\_espanol](http://www.victoriacombalia.net/articulos/Arte_conceptual_espanol)

· CORBEIRA, Darío: "Matta-Clark el artista destructor".

[http://www.elpais.com/articulo/arte/MattaClark/artista/destructor/elpbabart/20060701elpbabart\\_1/Tes](http://www.elpais.com/articulo/arte/MattaClark/artista/destructor/elpbabart/20060701elpbabart_1/Tes)

· GARCÍA CANCLINI, Néstor, *La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu*.

<http://catedras.fsoc.uba.ar/rubinich/biblioteca/web/acanclin1.html>

· FERRÉ, Juan Francisco: GPS 3 / El arco iris de la televisión.

[http://salonkritik.net/09-10/2010/05/post\\_13.php](http://salonkritik.net/09-10/2010/05/post_13.php)

· GONÁLEZ PANIZO, Javier: Antolin Artaud: Una experiencia del afuera.

<http://www.blogearte.com/search/label/MNCARS>

· GONÁLEZ PANIZO, Javier: Miradas sobre el Otro: la distancia imposible.

<http://www.blogearte.com/2012/04/miradas-sobre-el-otro-la-distancia.html>

· HEIDEGGER, Martin: Flujos Antagonistas, Geografías de la multitud.

[www.e-limbo.org/clases/imprimir.php/Art/2128](http://www.e-limbo.org/clases/imprimir.php/Art/2128)

· HERNANDEZ-NAVARRO Miguel Á.: El cero de las formas. El Cuadrado negro y la reducción de lo visible.

[www.revistas.um.es/imafrontera/article/view/42121](http://www.revistas.um.es/imafrontera/article/view/42121)

· HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Á.: Tiempo cero/experiencia cero: anotaciones sobre el arte de (h)ojear.

[http://salonkritik.net/10-11/2010/10/tiempo\\_ceroexperiencia\\_cero\\_an\\_1.php](http://salonkritik.net/10-11/2010/10/tiempo_ceroexperiencia_cero_an_1.php)

· JAMESON, Fredric: La lógica cultural del capitalismo tardío.

[http://www.caesasociacion.org/area\\_pensamiento/estetica\\_postmaterialismo\\_negri/logica\\_cultural\\_capitalismo\\_tardio\\_solo\\_texto.pdf](http://www.caesasociacion.org/area_pensamiento/estetica_postmaterialismo_negri/logica_cultural_capitalismo_tardio_solo_texto.pdf)

· JARAUTA, Francisco: Comme le rêve, le dessin ! / La situación de las artes.

[http://salonkritik.net/10-11/2012/05/comme\\_le\\_reve\\_le\\_dessin\\_la\\_sit.php#more](http://salonkritik.net/10-11/2012/05/comme_le_reve_le_dessin_la_sit.php#more)

· JARAUTA, Francisco: Construir la ciudad genérica.

## Bibliografía

[http://www.laciudadviva.org/opencms/export/sites/laciudadviva/recursos/documentos/Francisco\\_Jarauta\\_Construir\\_la\\_ciudad\\_generica.pdf-2f53482e4d66a1bb8590bd6b6c5bdfb7.pdf](http://www.laciudadviva.org/opencms/export/sites/laciudadviva/recursos/documentos/Francisco_Jarauta_Construir_la_ciudad_generica.pdf-2f53482e4d66a1bb8590bd6b6c5bdfb7.pdf)

· JAUJA, María Virginia: Texto, image and songs IV.

<http://salonkritik.net/>,

· KANELLIADOU, Vasiliki: Ut pictura poesis: artes plásticas y literatura: didácticas paralelas. 'CiDd: II Congreso Internacional de Didàctiques 2010'.

<http://hdl.handle.net/10256/2933>

· LEFEBVRE Henri: Tesis sobre la ciudad, lo urbano y el urbanismo.

<http://iusnews.50webs.com/doctrina/tesisciudad.htm>

· LEFEBVRE, Henri: Más allá del estructuralismo.

[www.elaleph.com](http://www.elaleph.com), 2000

· LIZALDE, Eduardo: De la teoría y la hermenéutica sublimes al infortunio poético.

[http://salonkritik.net/1011/2011/09/de\\_la\\_teor%C3%ADa\\_y\\_la\\_hermeneutic.php](http://salonkritik.net/1011/2011/09/de_la_teor%C3%ADa_y_la_hermeneutic.php)

· MACHADO, Antonio: Nuevas formas de (re)presentación. Ensayos hipermediáticos.

<http://sociedadinformacion.fundacion.telefonica.com/telos/cuadernograbar.asp?idarticulo=8&rev=56.htm>

· MARRAMAO, Giacomo: Entrevista realizada por Associazione Asia.

[www.associazionearia.it](http://www.associazionearia.it) <http://www.asia.it/adon.pl?act=doc&doc=790>

· MARRAMAO, Giacomo: Presentación del Festival de la filosofía que realizó como comisario.

<http://www.uninettuno.tv/Video.aspx?v=346>,

MASSÓ-CASTILLA, Jordi: Entrevista a Antoni Muntadas". En Arte, Individuo y Sociedad.

<http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/39553/40074>

· MICHAUX, Henri: En el país de la magia (1941).

<http://eskenazi.net16.net/micheaux2.html>

· MICHAUX, Enri: Antología poética.

<http://www.katarsis.rottenass.com>

· NEGRI, Toni: El arte y la cultura en la época del Imperio y en el tiempo de las multitudes.

<http://www.edicionessimbioticas.info/El-arte-y-la-cultura-en-la-epoca>

· NEGRI, Toni: El arte y la cultura en la época del Imperio y en el tiempo de las multitudes.

<http://www.edicionessimbioticas.info/El-arte-y-la-cultura-en-la-epoca>

· OATS, Michael: Entrevista a Juan Carlos Robles, Revista Vanidad.

<http://www.vanidad.es/people/entrevista-a-juan-carlos-robles>.

· OKON, Helena: Lecciones para aprender a leer el vacío.

<http://estepais.com/site/?p=36135>



## Bibliografía

- PÉREZ, Luís Francisco: Exposición de lo invisible.  
[http://salonkritik.net/10-11/2012/04/exposicion\\_de\\_lo\\_invisible\\_lui.php](http://salonkritik.net/10-11/2012/04/exposicion_de_lo_invisible_lui.php)
- PÉREZ, Luís Francisco: ¿Nos contentamos con poco los modernos?  
[http://salonkritik.net/10-11/2010/11/nos\\_contentamos\\_con\\_poco\\_los\\_m.php](http://salonkritik.net/10-11/2010/11/nos_contentamos_con_poco_los_m.php)
- PÉREZ, Luís Francisco: Nota de prensa. Exposición *Tu fantasía favorita*, Juan Carlos Robles.  
[www.olivarauna.com](http://www.olivarauna.com)
- PÉREZ, Luis Francisco: CMX-04 Santiago Sierra y su lectura (encriptada) de los documentos Wikileaks.  
[http://salonkritik.net/10-11/2011/11/cmx\\_04\\_santiago\\_sierra\\_y\\_su\\_le.php](http://salonkritik.net/10-11/2011/11/cmx_04_santiago_sierra_y_su_le.php)
- REYNOLDS, Simon: Nostalgia del futuro.  
[http://salonkritik.net/10-11/2012/07/nostalgia\\_del\\_futuro\\_fatiga\\_de.php#more](http://salonkritik.net/10-11/2012/07/nostalgia_del_futuro_fatiga_de.php#more)
- SICHEL, Berta: RESONANCE: LOOKING FOR MR. McLUHAN. (Exposición).  
<http://resonancelookingformrmcluhan.wordpress.com/>
- VIRILIO, Paul: Le phénomène *Rybczyński*, Cahiers du Cinéma.  
[www.imagestandard.com/The4Dim.html](http://www.imagestandard.com/The4Dim.html)
- ZUBIRI, Xavier: Cinco lecciones d [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-73532008000100004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?pid=S1852-73532008000100004&script=sci_arttext)

## Relación de Imágenes

- Fig. 1 Donald Judd, *S/T*, escultura, aluminio anodizado y metacrilato, 122 x 155 x 274 cm, 1968-1985
- Fig. 2 Rober Gober, *El urinario dentro de mí*, escultura, yeso, alambre, madera, acero y esmalte, 1985
- Fig. 3 Portada de catálogo de exposición: *El arte y su doble. Panorama del arte en Nueva York*. Centro Cultural de la Fundació "la Caixa" de Pensions, Barcelona, 1987.
- Fig. 4 Monica Bonvicini, *Satisfy me (big)*, instalación, tubos de acero galvanizado, hormigón, acero, pintura, paneles de aluminio dibond, abrazaderas, 2010.
- Fig. 5 Rachel Whiteread, *Cien espacios*, instalación, resina (cien unidades dimensiones variables), 1995
- Fig. 6 Portada de catálogo de exposición: *Members Only*, Galería Carles Poy, Barcelona, 1993
- Fig. 7 Juan Carlos Robles, *Stadt Mitte*, autorretrato fotográfico, dimensiones variables, 1993
- Fig. 8 Juan Carlos Robles, *S/T*, intervención del espacio expositivo, vidrio, espejo y metal, 225 x 480 x 30 cm, 1992
- Fig. 9 Imágenes del montaje de la exposición: *Transfluencias*, Sala Montcada, Fundación "la Caixa", Barcelona, 1992

## Relación de Imágenes

- Fig. 10 Portada del dossier informativo de la exposición: *Transfluencias*, Sala Montcada, Fundación "la Caixa", Barcelona, 1992
- Fig. 11 Babette Werth, *Historia nómada*, escultura hinchable de pvc, dimensiones variables, 1992
- Fig. 12 Ramón David, *De artificis involucro*, escultura, proyector, metal y fotolitos, 90 x 90 x 90 cm, 1992
- Fig. 13 Detalle de numeración de las primeras páginas en blanco del catálogo de La exposición: *Transfluencias*, Sala Montcada, Fundación "la Caixa", Barcelona, 1992
- Fig. 14 Juan Carlos Robles, *S/T o Vitrina*, escultura instalativa, madera, vidrio, espejo, polvo blanco y foco de luz alógena, 100 x 180 x 60 cm, 1992. Colección privada Amparo Lozano
- Fig. 15 Juan Carlos Robles *S/T o Equilibrio blanco*, escultura instalativa, vidrio, bolsitas de plástico con polvo blanco y foco de luz halógena, 100 x 180 x 60 cm, 1992
- Fig. 15-bis Portada de catálogo de exposición: *XIII Saló d'Arts Plàstiques. Baix Camp. Premi beca per artistes joves*, Reus, Tarragona, 1992
- Fig. 16 Juan Carlos Robles, *S/T o Murmullos elásticos*, escultura instalativa, vidrio, metal, correa de caucho, chicle y foco de luz alógena, 130 x 80 x 50 cm, 1991
- Fig. 17 Juan Carlos Robles *S/T o La Hospital*, escultura instalativa, vidrio, espejo y sábanas, 180 x 60 x 50 cm, 1992
- Fig. 17-bis Portada del catálogo de la exposición: *Silencis*, Fundación La caixa, organizada por la Associació per a las Arts Contemporànies, Barcelona, 1993
- Fig. 18 Juan Carlos Robles, *S/T o Poema en suspensió*, escultura instalativa, polea, cordón metálico, vidrio ahumado y vidrio transparente con líneas blancas, 400 x 225 x 10 cm, 1991. Colección Hangar, Centro de Producción e Investigación de las Artes de Barcelona
- Fig. 19 Juan Carlos Robles, *Poemas equívocos*, instalación, espejo, polvo blanco, bolsa de plástico transparente cuerda de caucho y luz negra, dimensiones variables, 1991
- Fig. 20 Antoni Muntadas, *Exposició*, Galería Fernando Vijande, Madrid 1985
- Fig. 21 Antoni Muntadas, *Exposició 2011*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2011-2012
- Fig. 22 Portada y contraportada del catálogo: *Transit-Permanenz*, Centro de Arte Bahnhof Westend, Berlín, 1995
- Fig. 23 Juan Carlos Robles, *Negativo interior*, intervención en la arquitectura interior del espacio expositivo (*site specific*), falso muro, vidrio y chicle masticado, 1995
- Fig. 24 Chema Alvargonzález, *Jeden Tag sind wir ein Anderer*, instalación, fotografías, objetos y luz, 1995
- Fig. 25 Miguel Rothschild, *Meine Künstlerische Ader*, performance e instalación, 1995
- Fig. 26 Juan Carlos Robles, *Me lo llevo puesto*, intervención lumínica en escaparate (*site specific*), 1997
- Fig. 27 Thomas Ruff, *Nocturnos*, fotografía monocroma, 1997

## Relación de Imágenes

- Fig. 28 Juan Carlos Robles, *S/T o aquél que dicten la epidermis y la sangre*, escultura instalativa, vidrio, adhesivo transferible, 1994. (Centre d'Art Santa Mónica).
- Fig. 29 Portada de Impasse 4. Importancia y Repercusión en el Arte Español. Exposiciones de Arte Contemporáneo, Ayuntamiento de Lleida, 2004
- Fig. 30 Portada de catálogo de exposición: *Anys 90. Distància Zero*, Centro de Arte Santa Mónica, Barcelona, 1994
- Fig. 31 Imagen virtual 3D *Silicon Graphics* (material preparatorio del proyecto *S/T o Aquel que dicten la epidermis y la sangre*)
- Fig. 32 *Scanner* tomográfico (documento del proyecto *S/T o Aquel que dicten la epidermis y la sangre*)
- Fig. 33 Salomé Cuesta, *Sombra y vidrio*, instalación, dimensiones variables, 1994
- Fig. 34 Esquema de la instalación de Salomé Cuesta, *Sombra y vidrio*, 1994
- Fig. 35 Programa de Exposiciones: Primavera 1997, Museu d'Art Contemporari de Barcelona, MACBA (Donde se inscribe la exposición *Introversiones. Aspectos de la colección*)
- Fig. 36 Juan Carlos Robles, *S/T o aquél que dicten la epidermis y la sangre*, escultura instalativa, vidrio, adhesivo transferible, 1994 (MACBA, Museu d'Art Contemporari de Barcelona,)
- Fig. 37 Juan Carlos Robles, *Espejismo fotográfico*, políptico fotográfico, medidas variables, 1995-1999
- Fig. 38 Portada de revista: *Internacional de Arte y Pensamiento*, Atlántica, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo, Las Palmas de Gran Canaria. Edición Nº 25, invierno de 2000
- Fig. 39 Juan Carlos Robles, *Instante*, proyección videográfica, medidas variables, 2002
- Fig. 40 Juan Carlos Robles, *Postdammerplatz en construcción I*, políptico fotográfico, 48 x 32 cm c/u, 2001
- Fig. 41 Juan Carlos Robles, *Cabeza+corazón+Info Box*, políptico fotográfico, 125 x 136 cm c/u, 2002
- Fig. 42 Juan Carlos Robles, *Spass im Schnee*, fotografía color, 125 x 136 cm, 2002
- Fig. 43 Imagen televisiva de La caída del Muro de Berlín en noviembre de 1989
- Fig. 44 Juan Carlos Robles, *Futuro para todos*, caja de luz y duratrans, 80 x 60 x 10 cm, 1999
- Fig. 45 Juan Carlos Robles, *Berlin.net*, políptico fotográfico, 57,5 x 37,5 cm c/u, 2000
- Fig. 46 Portada de catálogo: *Distintas Miradas*, Museo Municipal de Arte Contemporáneo de Madrid, 2003
- Fig. 47 Portada de catálogo: *De Korte*, muestra de Juan Carlos Robles, Galería Antonia Puyó, Zaragoza, 2004
- Fig. 48 Juan Carlos Robles, *Red Signals*, díptico de cajas de luz y duratrans, 60 x 75 x 12 cm, 1998
- Fig. 51 Marcel Duchamp, *Rueda de bicicleta*, 1951 (tercera versión tras la pérdida del original de 1913)
- Fig. 52 Marcel Duchamp, *Un ruido secreto*, metal cuerda y objeto escondido, 1916/1964
- Fig. 53 Juan Carlos Robles, *Cebra*, Políptico fotográfico, Ciba Chrome sobre metacrilato, 62 x 120 cm, 2000. Colección Pilar Citoler

## Relación de Imágenes

- Fig. 54 Imágenes periodísticas del atentado de las Torres Gemelas de Nueva York de 2001
- Fig. 55 Marcel Duchamp, *La Rotative plaque Verre*, 1920. Según las fotografías que Duchamp incluyó en *la Boîte en valise*
- Fig. 56 Laszlo Moholy-Nagy, *Licht-spiel Schwarz Weiss Grau* (Juego de luces negro blanco gris), 1930
- Fig. 57 Olafur Eliason, *Ventilator*, instalación, Ventilador y cable de acero, 1997
- Fig. 58 Fotograma de película: *Odisea en el espacio. 2001*, dirigida por Stanley Kubrick, estrenada en 1968
- Fig. 59 Juan Carlos Robles, *Trazos I*, Caja de luz y duratrans, 52 x 60 x 12 cm, 1999
- Fig. 60 Juan Carlos Robles. *Umbral*. Díptico fotográfico, Ciba chrome, metacrilato y marco de aluminio. 125 x 125 cm, 2002
- Fig. 61 Juan Carlos Robles, *Pague a la Vuelta*, políptico de cajas de luz, 50 x 60 x 12 cm c/u, 2000
- Fig. 62 Étienne-Jules Marey, *Bird Flight, Pelican*, filmación, 1886
- Fig. 63 Marcel Duchamp, *No descendant un escalier*, pintura, 1912
- Fig. 64 Juan Carlos Robles, *People walking down stairs*, instalación, bloques de poliestireno extruído y proyección de diapositivas, dimensiones variables (edición pequeña y grande), 1998
- Fig. 65 Juan Carlos Robles, *Broken Down*, detalle, 8 fotografías sobre poliéster, 300 x 65 cm c/u, 2001
- Fig. 66 Daniel Canogar, *Ciclos del olvido colectivo 1*, detalle, impresión fotográfica sobre papel, 2007
- Fig. 67 Portada de catálogo de exposición: *Afuera*, Sala Oriente, Fundación Caja San Fernando, Sevilla, 2001
- Fig. 68 Juan Carlos Robles, *Armonía/velocidad/el fin*, intervención sobre la fachada renacentista Chicarrereros de Sevilla, cajas de luz Estroboscópica y duratrans, 1999-2004.
- Fig. 69 Imágenes de las cajas lumínicas de la intervención *Armonía/velocidad/el fin*, 2004
- Fig. 70 Cuadernillo de exposición: *Desplazamientos*, Caja San Fernando, Sevilla, 2004
- Fig. 71 Fernando Sánchez Castillo, *A caballo*, madera y bronce, 2004
- Fig. 72 Carlos Miranda, *The Estate of Anonymous (III traducción): El ala oculta*, instalación, Madera, pintura sintética, neones, metacrilato, fotografía retroiluminada, barro cocido y esmaltado, 2004
- Fig. 73 Gordon Matta-Clark, *Bronx Floors, building cuts*, intervención, 1972-1973
- Fig. 74 Katharina Sieverding, *Deutschland wird deutscher*, valla publicitaria en el metro de Berlín, 1993
- Fig. 75 Panorámica de la Plaza de Rosa Luxemburgo con la caseta en construcción *The Confidential Connection*, junto a la *Volksbühne*, Teatro del Pueblo, Berlín, 1997
- Fig. 76 Plano de la localización del proyecto instalativo de intervención en el espacio urbano *The Confidential Connection* (Plaza de Rosa Luxemburgo)

## Relación de Imágenes

- Fig. 77 Santiago Sierra, *CMX-04*, Instalación, fotocopiadoras y papel (lectura encriptada de los documentos Wikileaks), 2011
- Fig. 78 Imágenes del traslado y montaje de *The Confidential Connection*, 1997
- Fig. 79 Juan Carlos Robles, *The Confidential Connection*. Caseta de control en su nuevo emplazamiento, Plaza de Rosa Luxemburgo, Berlín, 1997  
Colección CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla
- Fig. 80 Norman Foster, *Cúpula panópticum para el Reichstag*, reconstrucción arquitectónica, vidrio y metal, Berlín, 1999
- Fig. 81 Cristo, *Ocultamiento del Reichstag*, intervención, lona y cuerda, Berlín 1995
- Fig. 82 Gerhard Merz, *Grúas de Neón*, Potsdammer Platz, intervención, luces de neón, Berlín 1996
- Fig. 83 Tony Oursler, *Street Light*, Skulpturen Projekte in Münster, intervención interactiva, 1997
- Fig. 84 Portada de catálogo: *Itinerarios 97/98*, Fundación Marcelino Botín, Santander, 1999
- Fig. 85 Documento de difusión del proyecto *The Confidential Connection* del COPEC, Oficina de Ayuda a la Difusión de la Cultura Catalana en el Extranjero, 1997
- Fig. 86 Permiso de instalación para el proyecto *The Confidential Connection* de la Oficina del Distrito de Mitte, Departamento de Ecología, Vivienda y Territorio de Berlín, 1997
- Fig. 87 Plano de la cabina que muestra la parte subterránea desde donde accede al andén el personal de seguridad con los perros
- Fig. 88 Cartel de la intervención en el espacio público, *The confidential connection*, en el que aparece la Caseta de control en su anterior emplazamiento: andén del metro de la estación de Alexander Platz de Berlín, 1997
- Fig. 89 Desplegable del proyecto: *Open Spaces*, intervenciones en los exteriores del ARCO, Feria Internacional de Arte de Madrid, 2001
- Fig. 90 Juan Carlos Robles, *The Confidential Connection*, cabina de control instalada en la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Madrid, ARCO, Madrid, 2001
- Fig. 91 Desplegable de información de las *Intervenciones Permanentes* en los exteriores del CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo con vista aérea de las ubicaciones de los proyectos
- Fig. 92 Plano de las *Intervenciones Permanentes* en los exteriores del CAAC
- Fig. 93 Pedro Mora, *Bus Stop*, escultura, acero inoxidable, neón y cristal, 212 x 359,5 x 210 cm, 1991
- Fig. 94 Rogelio López Cuenca, *Decreto nº 1*, intervención, acero, pintura y piedra, 300 x 100 x 17 cm c/u, 1992
- Fig. 95 Juan Carlos Robles, *Boca de metro Las Vegas*, intervención en el espacio público, 450 x 240 x 1.050 cm, 2004

## Relación de Imágenes

Fig. 96 Plano de proyecto: *Boca de metro Las Vegas*, intervención en el espacio público, 2004

Fig. 97 Imágenes del montaje de la intervención en el espacio público, *Boca de metro Las Vegas* de Juan Carlos Robles, 2004

Imágenes superiores: Marcos Vázquez-Consuegra, aparejador; Blanca Ballesteros, arquitecto.

Imagen inferior: Francisco del Río, comisario de la muestra conversando con el artista

Fig. 98 Juan Carlos Robles, *Ciudad habitada*, políptico fotográfico color, 35 x 45 cm c/u, 2005  
Colección CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla

Fig. 99 Juan Carlos Robles, *Corshón quemao*, fotografía color, 125 x 190 cm c/u, 2005.  
Colección Oliva Arauna

Fig. 100 Juan Carlos Robles, *Palabra de honor*, políptico fotográfico, dimensiones variables, 2004

Fig. 101 Juan Carlos Robles, *Videoclub*, detalle exterior de la videoinstalación

Fig. 102 Portada de catálogo: *Proyecto Habitar*, Cooperación Cultural Exterior de España, 2006

Fig. 103 Juan Carlos Robles, *Ciudad habitada*, fotografía, detalle (en el que aparece la fachada del videoclub)

Fig. 104 Juan Carlos Robles, *Videoclub*, stils del vídeo de la videoinstalación *Videoclub*, dimensiones variables, 2004.

Colecciones: Fundación José García Jiménez, Murcia y Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

Fig. 105 Juan Carlos Robles, *Hombres intermitentes*, políptico de cajas de luz estroboscópica, 250 x 130 x 50 cm C/U, 2004

Fig. 106 Wolf Vostell, *Endogène Dépression*, objeto, monitor y cemento, 1963

Fig. 107 Cartel y fotograma de la película *Pierrot le Fou* de Jean Luc Godard, 1965

Fig. 108 Portada del libro *El incongruente* (1922) de Ramón Gómez de la Serna (Madrid: Taurus, 1957)

Fig. 109 Juan Carlos Robles, *Geometry of a Dream*, videoinstalación interactiva, arquitectura intervenida, monitor, puerta de ascensor, dispositivo electrónico y panelaje, 300 x 550 x 120 cm, 2006

Fig. 110 *Stil* del vídeo de la videoinstalación interactiva *Geometry of a Dream*, 2006

Fig. 111 Portada de catálogo de la exposición *Cabin Fever*, Royal Collage, Londres, 2006

Fig. 112 Dan Graham, *Opposing Mirrors and Video Monitors on Time Delay*, videoinstalación, Whitney Museum, New York, 1974

Fig. 113 Peter Campus, *Interface*, videoinstalación, 1972

Fig. 114 Vito Acconci, *Theme song*, videoinstalación, 1973

Fig. 115 Marcel Duchamp, *El Gran Vidrio*, (*La novia puesta al desnudo por sus solteros, incluso*), escultura, 1923

## Relación de Imágenes

- Fig. 116 Marcel Duchamp, *Etant Donnes*, Instalación, 1946-1966
- Fig. 117 Bruce Nauman, *Live tape video corridor*, Videoinstalación, 1969-1970
- Fig. 118 Olafur Eliason, *Your uncertain shadow*, proyección, 2010
- Fig. 119 Juan Carlos Robles, *Mirada indirecta*, videoinstalación interactiva, arquitectura intervenida, 1996
- Fig. 120 Portada de catálogo: II Bienal de Johannesburgo, Sudáfrica, 1997
- Fig. 121 Esquema de la segunda fase de la intervención videoinstalativa de *Mirada indirecta*
- Fig. 122 Portada de catálogo: *Transatlántico*, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo, 1998
- Fig. 123 Portada de revista: Internacional de Arte y Pensamiento, Atlántica, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo, Las Palmas de Gran Canaria. Edición Nº 19, invierno de 1998
- Fig. 124 Eulàlia Valldosera, *The Fall*, detalle, vídeo y proyección de luz sobre una mesa, 1996
- Fig. 125 Eulàlia Valldosera, *Vendajes*, performance. Sala Montcada de la Fundació "la Caixa", Barcelona, 1992
- Fig. 126 Juan Carlos Robles, *Citizen*, Videoinstalación, 1998-2003
- Fig. 126-bis Portada de catálogo: *Puntos de deriva. El viaje estático*, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, 2003
- Fig. 127 Plano de la videoinstalación *Citizen*, 1998-2003
- Fig. 128 Juan Carlos Robles, *Afuera*, díptico de cajas de luz y duratrans, 50 x 76 x 10 cm, c/u, 1996
- Fig. 129 Juan Carlos Robles, *Pasajeros*, políptico fotográfico color, 90 x 120 cm c/u, 1996
- Fig. 130 Juan Carlos Robles, *Shuttle Service*, videoinstalación, 1996-1997
- Fig. 131 Portada de catálogo: *Heimat Kunts*, Haus der Kulturen der Welt, Berlín, 2000
- Fig. 132 Imagen del edificio Haus der Kulturen der Welt, (Casa de la cultura del mundo) que aparece en la portada del programa 1989-1999, Berlín 1999
- Fig. 133 Eadweard Muybridge, *Serie Animal locomotion. The Race Horse*, imagen en movimiento, 1878
- Fig. 134 Walker Evans, *Unposed Photographic Records of People*, fotografía, 1962
- Fig. 135 Juan Carlos Robles, *Meditación II*, fotografía color, dimensiones variables, 1996
- Fig. 136 Juan Carlos Robles, *Meditación I*, díptico fotografía color, 90 x 120 cm c/u, 1998.  
Colección Marcelino Botin, Santander
- Fig. 137 Portada de catálogo: *Subjetiles*, 1997-1998.
- Fig. 138 Segio Prego, *Tetsuo I*, vídeo, 1995-1998
- Fig. 139 Lara Almarcegui, *Amsterdam 28 de noviembre*, intervención, 1998
- Fig. 140 Juan Carlos Robles, *Escalator*, Videoinstalación, dimensiones variables, 2000.

Vista frontal y trasera y stils del vídeo.

## Relación de Imágenes

- Fig. 141 Invitación de exposición: *No Vacancies (Sin habitaciones)*, Rosa Luxemburg 9, Berlín, 2000
- Fig. 142 Portada de catálogo: *XLI Certamen de Artes Plásticas Caja San Fernando*, Sevilla, 2002
- Fig. 143 Portada de catálogo: *Monocanal*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2003
- Fig. 144 Portada de proyecto de Juan Carlos Robles: "Geometría de tránsito", *Atlántica. Revista Internacional de Arte y Pensamiento*, Centro Atlántico de arte contemporáneo, Las Palmas de Gran Canaria. Edición Nº14, otoño de 1996, p. 25
- Fig. 145 Portada de revista: *Internacional de Arte y Pensamiento, Atlántica*, Centro Atlántico de Arte Contemporáneo, Las Palmas de Gran Canaria. Edición Nº14, otoño de 1996
- Fig. 146 Juan Carlos Robles, *Tránsito*, díptico fotográfico sobre metacrilato, medidas variables, 1996-1998
- Fig. 147 Juan Carlos Robles, *Alien 69*, díptico fotográfico sobre metacrilato, 1996-1998
- Fig. 148 Juan Carlos Robles, *Geometría de tránsito*, videoinstalación, 1996-1998
- Fig. 149 Portada de catálogo: *Extrañamientos. Este lugar desconocido*, Sala de exposiciones de la consejería de las artes, Alcalá 31, Madrid, 2003
- Fig. 150 Yoko Ono, *Repe*, videoproyección, 1969
- Fig. 151 Portada de catálogo: *Pasarse de la raya, Expoarte Guadalajara*, México, 1997
- Fig. 152 Bill Viola, *The Passing*, video, 1991
- Fig. 153 Juan Carlos Robles, *Mercedes García Robles (1893-1998)*, video-objeto, 140 x 70 x 50 cm, 1998
- Fig. 154 Portada de catálogo: *Historia Cosmopolita*. Sala de exposiciones del Área de Cultura y Fiestas Mayores del Ayuntamiento de Sevilla, Mayo de 2000
- Fig. 155 Terry Bard, *Weeck in review*, videoproyección, 1999
- Fig. 156 Juan Carlos Robles, *Pensión Eternity*, díptico fotográfico, 175 x 125 cm, 2010
- Fig. 157 Imagen de sala de la exposición *Resonance: looking for Mr. McLuhan*, Pratt Manhattan Gallery, Nueva York, 2011
- Fig. 158 Terry Berkowitz, *We Like to Watch*, linoleum impreso sobre papel, 1989
- Fig. 159 Terry Berkowitz, *Book Without End*, Libro digital, 2011
- Fig. 160 Wolf Vostell, *Vietnam*, Vídeo, 1968-1971
- Fig. 161 June Paik y John Godfrey, *Global Groove*, vídeo, 1973
- Fig. 162 Juan Rabascal, *Monumento a la televisión móvil*, escultura, 1994
- Fig. 163 Txuspo Poyo, *Control*, vídeo, 1995
- Fig. 164 Invitación de exposición: *Dominios*, Centro de Arte UNICEF de Sevilla, Abril de 2000
- Fig. 165 Juan Carlos Robles, *Televisión-objeto*, televisor portátil 14 pulgadas, percha, vidrio, metal y fotografía troquelada sobre pantalla, 50 x 60 x 50 cm, 1999