

EL ÁNGEL  
EXTERMINADOR

A Room for Spanish Contemporary Art

This book was published on the occasion of  
the exhibition *El ángel exterminador*.  
*A Room for Spanish Contemporary Art*  
Centre for Fine Arts, Brussels  
April 28th – June 20th 2010

Este libro ha sido publicado con motivo  
de la exposición *El ángel exterminador*.  
*A Room for Spanish Contemporary Art*  
Centre for Fine Arts, Bruselas  
28 abril – 20 junio, 2010



EL ÁNGEL  
EXTERMINADOR

A Room for Spanish Contemporary Art

# Centre for Fine Arts

*Chief Executive Officer -  
Artistic Director*  
Paul Dujardin

*Deputy Artistic Director*  
Pablo Fernández Alonso

## **BOZAR EXPO**

*Deputy Director Exhibitions*

France de Kinder

*Collaborators*

Axelle Ancion

Helena Bussers

Ann Flas

Anne Judong

Sophie Lauwers

Laurence Leunen

Alberta Sessa

Maïté Smeyers

Christel Tsilibaris

Elizabeth Vandeweghe

Frank Vanhaecke

Séverine Windels

*Scientific Advisor*

Jan Van Alphen

## **BOZAR TECHNICS**

*Director Technics, IT,  
Investments, Safety & Security*

Stéphane Vanreppelen

*Technical Coordinator*

Joris Erven

## **BOZAR GUEST SERVICES**

*Manager Production*

Erwin Verbist

*Planning Officer*

David Mommens

*Field Coordinator*

Jeroen Hallaert

## **BOZAR FUNDING**

*Head of Funding*

Elke Kristoffersen

*Corporate Development*

Lydia Vandam

## **BOZAR COM**

*Director Marketing*

*& Communication*

Sabine Jonckheere

*Audience Development EXPO*

Geraldine Jonville

Catherine Mussely

Bettina Saerens

*Press Bozar Expo*

Leen Daems

*Webmaster*

Wendy Schuppen

*Content Assistant*

Danielle D'Haese

## Ministerio de Cultura

### **MINISTER / MINISTRA**

Ángeles González-Sinde

### **UNDERSECRETARY SUBSECRETARIA**

Mercedes E. del Palacio Tascón

### **DIRECTOR GENERAL OF FINE ARTS AND CULTURAL ASSETS DIRECTORA GENERAL DE BELLAS ARTES Y BIENES CULTURALES**

Ángeles Albert de León

## Ministerio de Asuntos Exteriores y de Cooperación

### **MINISTER / MINISTRO**

Miguel Ángel Moratinos

### **SECRETARY OF STATE FOR INTERNATIONAL COOPERATION SECRETARIA DE ESTADO DE COOPERACIÓN INTERNACIONAL**

Soraya Rodríguez Ramos

### **DIRECTOR OF CULTURAL AND SCIENTIFIC RELATIONS DIRECTOR DE RELACIONES CULTURALES Y CIENTÍFICAS**

Carlos Alberdi Alonso

## Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX)

### **PRESIDENT / PRESIDENTA**

Charo Otegui Pascual

*Collaborators / Colaboradores*

Juan José Alario Sánchez

Magdalena Jiménez Sánchez

### **DIRECTION / DIRECCIÓN**

*Director*

Pilar Gómez Gutiérrez

*Collaborators / Colaboradores*

Patricia Salas García

Maribel Sánchez Quevedo

Jaione Hervás Sánchez

Montse Mendaña Nazario

Rebeca Ramos Membrilla

### **ADMINISTRATION**

#### **ADMINISTRACIÓN**

*Administrative Manager*

*Gerente*

Javier Sevillano Martín

*Collaborators / Colaboradores*

Carmen Álvarez López

Ana Azcona Antón

Rosa Illana Martínez

Ana Robles Vadillo

David Sánchez Rodríguez

Miguel Ángel Santos Hernández

### **COMMUNICATION AND INSTITUTIONAL RELATIONS COMUNICACIÓN Y RELACIONES INSTITUCIONALES**

*Director*

Alicia Piquer Sancho

*Collaborators / Colaboradores*

Raquel Mesa Sobejano

María Álvarez Sánchez

Ruth Fernández Pérez

Isabel Ferrer Morate

Susana Urraca Uribe

### **EXHIBITIONS**

#### **EXPOSICIONES**

*Director*

Belén Bartolomé Francia

*Collaborators / Colaboradores*

Ainhoa Sánchez Mateo

Diana Jiménez Gil

Teresa Lascasas Cacho

Jordi Penas Cañabate

Mercedes Serrano Marqués

### **CONTEMPORARY ART**

#### **ARTE CONTEMPORÁNEO**

*Director*

Marta Rincón Areitio

*Collaborators / Colaboradores*

Anael García González

Mónica Castellano González

Eloísa Ferrari Lozano

Victor de las Heras Iglesias

Laura Jack Sanz-Cruzado

Virginia Moya Carmona

Marisol Pérez García

Silvia Villanueva Beltramini

Casilda Ybarra Fontcuberta

### **FINANCIAL / FINANCIERO**

*Director*

Julio Andrés Gonzalo

*Collaborators / Colaboradores*

Lourdes Puente González

Regina García Chichón

### **LEGAL**

*Head / Responsable*

Adriana Moscoso del Prado

Hernández

*Collaborators / Colaboradores*

María Benito López

Carmen González Barragán

Eva Moraga Guerrero

## EXHIBITION / EXPOSICIÓN

**Coproduced by / Coproducida por**  
BOZAR. Centre for Fine Arts  
Sociedad Estatal para la Acción  
Cultural Exterior (SEACEX)  
Ministerio de Asuntos Exteriores y de  
Cooperación  
Ministerio de Cultura

**Curator / Comisario**  
Fernando Castro Flórez

**Exhibition Coordination**  
**Coordinación de la exposición**  
Eloisa Ferrari Lozano (SEACEX)  
Alberta Sessa (BOZAR)

**Design / Diseño**  
Ricardo Sánchez Cuerda

**Realisation / Realización**  
CMVD, Christoph Vandam

**Art Handling / Montaje**  
Aorta

**Transport / Transporte**  
Mapa S.A.

**Insurance / Seguros**  
Hiscox Insurance Co  
Aon Gil y Carvajal

**Technical coordination**  
**Coordinación técnica**  
Stéphane Vanreppelen  
Joris Erven  
Nicolas Bernus

## CATALOGUE / CATÁLOGO

**Scientific coordination**  
**Coordinación científica**  
Fernando Castro Flórez

**Edited by / Editado por**  
Sociedad Estatal para la Acción  
Cultural Exterior (SEACEX)

**Design and layout**  
**Diseño y maquetación**  
Dardo ds (Cristina Moralejo)

**Translations Spanish - English**  
**Traducciones español - inglés**  
Lambe & Nieto

**Translations for CFA**  
**Traducción para el CFA**  
Michael Lomax

**Printing / Impresión**  
eurográficas

© of this edition / de la edición,  
Sociedad Estatal para la Acción  
Cultural Exterior (SEACEX).

© of the texts, its authors / de los  
textos, sus autores.

© of the photographs, its authors  
/ de las fotografías, sus autores.

This catalogue was edited on the occasion of the exhibition *El ángel exterminador. A Room for Spanish Contemporary Art*, Centre for Fine Arts, Brussels, April 28th - June 20th, 2010 / Este catálogo ha sido editado con motivo de la exposición *El ángel exterminador. A Room for Spanish Contemporary Art*, Centre for Fine Arts, Bruselas, entre el 28 de abril y el 20 de junio de 2010.

**Cover / Imagen de la cubierta**  
Stills of the film / Fotogramas de la  
película *El ángel exterminador*.  
Luis Buñuel, 1962 (México).  
Courtesy: Heirs of Luis Buñuel.  
Cortesía: Herederos de Luis Buñuel.

ISBN (SEACEX): 978-84-9693342-2  
Depósito legal: C 773-2010

## ACKNOWLEDGEMENTS / AGRADECIMIENTOS

To the following  
institutions and galleries:

**A las siguientes  
instituciones y galerías:**

Colección Caja de Burgos  
Colección del Ayuntamiento de Alcorcón  
Consejería de Cultura y Turismo.  
Comunidad Autónoma de la Región de Murcia  
El Gallo Espacio de Arte  
Contemporáneo, Salamanca  
Fundación José García Jiménez, Murcia  
Galería Àngels Barcelona, Barcelona  
Galería Espacio Mínimo, Madrid  
Galería Estiarte, Madrid  
Galería Estrany-de la Mota, Barcelona  
Galería Fúcares, Madrid  
Galería Helga de Alvear, Madrid  
Galería Juana de Aizpuru, Madrid  
Galería Max Estrella, Madrid  
Galería My Name's Lolita Art, Madrid  
Galería Pilar Parra & Romero, Madrid  
Galería Salvador Díaz, Madrid  
Galería Soledad Lorenzo, Madrid  
IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia  
Mario Mauroner Contemporary Art, Viena  
Pepe Cobo y Cía, Madrid  
Trayecto Galería, Vitoria-Gasteiz

To the following people:  
**A las siguientes personas:**

Lara Almarcegui  
José Ramón Amondarain  
Xavier Arenós  
Txomin Badiola  
David Bestué y Marc Vives  
Paco Cao  
Jacobo Castellano  
Nacho Criado  
Pep Durán  
Esther Ferrer  
Dora García  
Rodrigo García  
Dionisio González  
José Jiménez  
Abraham Lacalle  
Enrique Marty  
Mateo Maté  
Olga Mesa  
César Antonio Molina  
Juan Luis Moraza  
Concha Pérez  
Javier Pérez  
Jaume Pitarch  
Gonzalo Puch  
La Ribot  
Bernardí Roig  
Domingo Sánchez Blanco  
Fernando Sánchez Castillo  
Diego Santomé  
Amparo Sard  
Jesús Segura  
Santiago Sierra  
Fernando Sinaga  
Belén Uriel

## CULTURE, THE HEART OF EUROPE

Jean Monnet, the father of today's united Europe, stated that if he had to begin the process of integrating the European nations all over again he would start with Culture. The passage of time has merely reinforced the idea that Culture is the heart of the project of European Union, for if anything underpins this *great country* we want Europe to be it is the existence of a cultural identity that is shared by all its citizens.

Culture enshrines what we are today and what we will be tomorrow, but also the memory of Europe's fascinating, and at times terrible, history. The result of centuries of racial blending, confrontations and encounters, our culture makes possible a historic project in which being ourselves involves feeling that we are part of others—a project that is not localist but is enriched by nuances and multiple viewpoints.

European public cultural policy has provided us with an ideal model capable of embracing the complexity of cultural phenomena, managing the wealth of its diversity. A model that combines emphasis on the public sphere with private initiative and takes into account the economic importance of Culture insofar that it influences society.

Economic consensus and social cohesion are essential elements of the European Union. However, it would neither have made sense nor, probably, have reaped such excellent results if it had not been based on commitment to our shared values, which have been progressively shaped in thought and creation, and transmitted through the different European cultures. Monnet's intuition goes further than he himself predicted. The key to succeeding in overcoming the major challenges that face us in the future undoubtedly lies in intellectual effort, innovation, knowledge, the opportunities provided by our languages, and the resources stemming from our creativity, which has been enhanced by digital technology.

Homer, Dante, Shakespeare, Bach, Plato, Velázquez, Goethe, Monet, Pessoa, Camus, Kafka, Virginia Woolf, Beethoven, Chaplin, Maria Callas, Magritte, Sandor Marai, Coco Chanel, Lorca, Bergman, Balenciaga or Maria Casares are an inalienable part of the great European nation. Like so many others, they succeeded in explaining the human condition and transforming it into beauty beyond the fragile line that establishes a frontier, giving strength and roots to this common sentiment we call "Europe".

For Spain, Culture is the core element that has inspired our development as a people that has always had its sights set on Europe. From Andrés Laguna to Buñuel, from Cervantes to Picasso, the most universal Spanish creators have made Europe their natural interlocutor, their goal, their promise. Spain has contributed to European culture names, ideas, attitudes and a language,



## LA CULTURA, CORAZÓN DE EUROPA

Jean Monnet, el padre de la Europa unida, aseguró que si tuviera que volver a iniciar el proceso de unión de las naciones europeas comenzaría por la Cultura. El paso del tiempo no ha hecho más que consolidar la idea de que la Cultura constituye el corazón del proyecto de la Unión Europea, porque si en algo se fundamenta ese *gran país* que queremos que sea Europa es en la existencia de una identidad cultural compartida por todos los ciudadanos y ciudadanas del mismo.

La Cultura atesora lo que somos hoy y lo que seremos mañana, pero también la memoria de la tan apasionante como a veces terrible historia europea. Resultado de siglos de mestizajes, de enfrentamientos y encuentros, nuestra cultura permite un proyecto histórico en el que ser nosotros mismos es sentirnos parte de los otros, un proyecto sin localismos, pero también enriquecido de matices y múltiples puntos de vista.

La política cultural pública europea nos ha proporcionado un modelo ideal capaz de asumir la complejidad de los fenómenos culturales, gestionando la riqueza que aporta su diversidad. Un modelo en el que se combina el protagonismo de lo público con la iniciativa privada, y en el que se tiene en cuenta la importancia económica de la Cultura en cuanto incide sobre la sociedad.

El consenso económico y la cohesión social son elementos esenciales de la Unión Europea. Sin embargo, no hubiera tenido sentido ni, probablemente, hubiera cosechado tan excelentes resultados, de no fundamentarse en el compromiso sobre nuestros valores compartidos, que se han ido configurando en el pensamiento y la creación, y transmitiendo a través de las diferentes culturas europeas. La intuición de Monnet excede lo que él mismo predijo. Sin duda, el éxito ante los grandes retos que nos enfrentan al futuro está en el trabajo intelectual, en la innovación, el conocimiento, en las oportunidades que proporcionan nuestras lenguas, en los recursos que nos ofrece nuestra creatividad, lo que se ha visto incrementado por las tecnologías digitales.

Homero, Dante, Shakespeare, Bach, Platón, Velázquez, Goethe, Monet, Pessoa, Camus, Kafka, Virginia Woolf, Beethoven, Chaplin, María Callas, Magritte, Sandor Marai, Coco Chanel, Lorca, Bergman, Balenciaga o María Casares, son parte irrenunciable de la gran nación europea. Ellos, como tantos otros, han sabido explicar y transformar en belleza la condición del ser humano más allá de la frágil línea que establece una frontera, dándole fuerza y raíz a ese sentimiento común que llamamos "Europa".

Para España, la Cultura es el elemento central inspirador de nuestro desarrollo como pueblo, que ha tenido siempre Europa en el horizonte. Desde Andrés Laguna hasta Buñuel, desde Cervantes hasta Picasso, los creadores españoles más universales han hecho de Europa su interlocutor natural, su objetivo,

Spanish, which is an example of a cultural asset that multiplies the presence of Spain—and, by extension, Europe—throughout the world.

Therefore Culture will play an essential role during this six-month period in which Spain will hold the EU Presidency, with a wide-ranging programme of activities embracing all artistic expressions both in and outside our country. The Programme, which strikes a balance between tradition and the fostering of a lively creativity, a creativity that builds heritage over time, provides a complex and intense vision of the Culture that is alive in Europe, while not forgetting our ties with other geographical areas which we Spaniards have helped bring closer to Europeans throughout History.

The depth of European cultural relations leads us to say, without fear of being mistaken, that if what Husserl called the “spiritual form” of Europe exists—that is, its capacity to be not merely a juxtaposition of nations but the germ of a “new spirit”—such a spirit, which is synonymous with democracy, respect and excellence, has its clearest expression in Culture.

## José Luis Rodríguez Zapatero

**President of the Government of Spain**

su promesa. España ha aportado a la cultura europea nombres, ideas, actitudes y una lengua como el español, ejemplo de activo cultural que multiplica la presencia de España y, por consiguiente, de Europa, en todo el mundo.

Por eso, la Cultura tendrá un papel esencial en este semestre en el que España ostentará la Presidencia Europea, con un amplio programa de actividades en el que se darán cita todas las manifestaciones artísticas, tanto dentro como fuera de nuestro país. Este Programa, equilibrado encuentro entre tradición y fomento de la creatividad más viva, esa que construye patrimonio en el tiempo, ofrece una visión compleja e intensa de la Cultura que palpita en Europa, sin olvidar nuestros vínculos con otras geografías que, a lo largo de la Historia, los españoles hemos contribuido a acercar a los europeos.

La profundidad de las relaciones culturales europeas nos lleva a decir, sin temor a equivocarnos, que si existe lo que Husserl llamara la “forma espiritual” de Europa, es decir, su capacidad para no ser sólo una mera yuxtaposición de naciones, sino el germen de un “nuevo espíritu”, tal espíritu, sinónimo de democracia, respeto y excelencia, tiene en la Cultura su más clara expresión.

## José Luis Rodríguez Zapatero

**Presidente del Gobierno de España**

Luis Buñuel's *El ángel exterminador* (*The Exterminating Angel*) is a macabre comedy, a film of savage poetry. It is most appropriate that *The Exterminating Angel* should be the theme of this exhibition of 28 contemporary Spanish artists.

Art is vitally important, and one of its many roles is to shock us – to shock us out of complacency, out of parochialism, out of comfortable convictions and set prejudices.

This is certainly what Luis Buñuel does with his cult film about a group of prosperous dinner guests who suddenly think they cannot leave the house of their host and, finding themselves penned up, turn savagely against each other. And then suddenly reason comes back and they find that nothing prevents them from leaving the house.

Buñuel's film can be interpreted at different levels. It can be seen as an allegory of the interdependence of the social classes – when they find that all servants have left, the bourgeois dinner guests sink into helplessness and then barbarism.

It can be seen as an allegory of our minds. The doors of the house are open, the guests only think they cannot leave. The keys are in their heads. We have to be aware that we have keys in our heads, keys to understanding ourselves, keys to understanding others, and it depends on us to use them, and to use them well.

That is exactly the way to approach this exhibition of varied works of art by contemporary artists: with open minds, in which the keys have been turned to let in new art forms, new ways of expression.

Buñuel said about *El ángel exterminador*: 'The best explanation of this film is that, from the standpoint of pure reason, there is no explanation.' He could have said that of art as a whole. We can only apprehend part of ourselves, part of our world by pure reason. Art gives us a different, deeper understanding of what we are and who we are. Art is, art must be, as Franz Kafka said about literature, 'the axe for the frozen sea in ourselves'.

Europe has been for so long in the vanguard of scientific, economic, political and cultural innovation because for centuries it has been a space where iconoclastic ideas could be freely expressed, where art could take an axe to the prevailing ideas and attitudes.

This exhibition is a case in point, and it comes at a very topical moment. It takes its theme from a film which a Spanish director made in Mexico. At this very moment, Europe and Latin America celebrate, here in Brussels, the bicentennial of the independence of five Latin American countries, the hundredth

Resulta de lo más adecuado que *El ángel exterminador*, una comedia macabra, una película despiadadamente poética de Luis Buñuel, sea el tema de esta exposición de veintiocho artistas españoles contemporáneos.

El arte posee una importancia vital y entre sus principales funciones tiene la de sacudirnos para sacarnos de la autocomplacencia, del provincianismo, de la comodidad de las convicciones y los prejuicios establecidos.

Eso es sin duda lo que Luis Buñuel hace con esa película de culto sobre un grupo de acomodados invitados a una cena que, de pronto, caen en la cuenta de que son incapaces de abandonar la vivienda de sus anfitriones. Viéndose encerrados, se vuelven unos contra otros con gran virulencia hasta que, repentinamente, la cordura retorna y se dan cuenta de que no hay nada que les impida dejar la casa.

El filme de Buñuel ofrece varias lecturas posibles. Puede verse como una alegoría de la interdependencia de las clases sociales –al constatar la ausencia de los sirvientes, los invitados a la cena burguesa caen primero en la impotencia y luego en la barbarie–.

Puede leerse como una alegoría de nuestras mentes: las puertas de la mansión se encuentran abiertas; son los invitados quienes creen no poder traspasarlas. Pero las llaves se encuentran dentro de sus cabezas. Debemos ser conscientes de la existencia de llaves en el interior de nuestras mentes, de llaves que nos abren al entendimiento de nosotros mismos y de los demás, dependiendo de nosotros usarlas y hacerlo adecuadamente.

Y esa es exactamente la manera de aproximarse a la variedad de trabajos artísticos de creadores contemporáneos de esta exposición: con una apertura de mentes en la que las llaves nos granjeen el paso a nuevas formas artísticas, a nuevos modos de expresión.

Sobre *El ángel exterminador*, Buñuel dijo: ‘La mejor explicación de esta película es que, desde el punto de vista de la razón, no hay explicación alguna’. Lo mismo podía haber afirmado del arte en su conjunto. La razón sólo nos permite aprehender una parte de nosotros, una porción de nuestro mundo. El arte nos brinda una comprensión diferente de qué y quiénes somos. Como Franz Kafka dijera sobre la literatura, el arte es –debe ser– ‘el hacha que rompa el mar helado de nuestro interior’.

Si Europa ha estado durante tanto tiempo a la vanguardia de la innovación científica, económica y cultural es porque, durante siglos, ha sido un espacio donde las ideas iconoclastas podían expresarse con libertad, donde el arte podía atacar con un hacha las ideas y actitudes dominantes.

anniversary of the Mexican Revolution, and the first treaty, signed this year, on cultural and scientific exchanges between the European Union and Mexico.

Moreover, Spain holds the Presidency of the European Union until June 30, and has marked this Presidency here in Brussels by the splendid El Greco exhibition. It is very appropriate that the public of the capital of the European Union now also gets a chance to discover Spain's artists of today.

I sincerely congratulate the director of the Centre for Fine Arts, Paul Dujardin, and all those involved in this challenging new event which brings Spain and Belgium even closer together.

Yves Leterme

**Prime Minister of Belgium**

La presente muestra es un caso de lo que aquí decimos y llega a nosotros en un momento de palpitante actualidad, basando su temática en una película creada por un director español en México. En este preciso instante, Europa y América Latina celebran aquí, en Bruselas, el bicentenario de la Independencia de cinco países latinoamericanos, el centenario de la Revolución Mexicana y el primer tratado, firmado este mismo año, sobre intercambios culturales y científicos entre la Unión Europea y México.

Además, hasta el 30 de junio España ocupa la Presidencia de la Unión Europea, una responsabilidad que aquí en Bruselas ha quedado señalada con una espléndida exposición sobre El Greco. Razón de más para que el público de la capital de la Unión pueda ahora disfrutar de la oportunidad de descubrir a los artistas españoles de hoy.

Mi más sincera felicitación a Paul Dujardin, Director del Centre for Fine Arts, y a todas las personas implicadas en este nuevo y desafiante evento que estrecha, más aun si cabe, la unión entre España y Bélgica.

# Yves Leterme

**Primer Ministro de Bélgica**

*El ángel exterminador* is one of the many activities organised by the State Corporation for Spanish Cultural Action Abroad (SEACEX) as part of its program for the Spanish presidency of the European Union. This exhibition is the fruit of a fantastic collaborative exercise between SEACEX and the Centre for Fine Arts, evidencing the importance for both institutions of cooperation in the greater European cultural framework. In fact, this is the most ambitious presentation of Spanish contemporary art in Belgium since the groundbreaking *Europalia*, twenty five years ago, and as such provides an excellent opportunity to reflect on the advances made by Spanish artists since then.

One of the recurring concerns of the contemporary gaze is the moving surface of the screen and its ability to invent, reconstruct and interpret reality. With this in mind, one can more readily understand the full meaning of the metaphor for the exhibition discourse on recent Spanish art borrowed from *The Exterminating Angel*, the classic movie directed by Buñuel and a seminal surrealist allegory that still maintains its power to incite the most varied interpretations on the very concept of the limit, both in aesthetic as well as social and ideological terms. The characters in the film are unable to leave the room in a bourgeois home where their own dreams, now transformed into nightmares, have enclosed them. A strange force, bound to the folds of time interiorised by their guilty consciences, prevents them from crossing the threshold of a simple doorway. The everyday space is a mortal trap from which one can only escape by deceiving the very same time that had broken free from its mooring to accepted dimensions. Only in this way can they break the vicious circle of tedium and return to the outside world, though perhaps it is no better than the claustrophobic inner world.

This Buñelian plot structure serves as the pretext for an exhibition overviewing artistic creation in our country since 2000. The route drawn is inevitably contradictory, plagued with caesuras and provocations, of personal and collective allusions describing a labyrinth that is complex and evocative in equal measure. A succession of paintings, videos, installations, photographs, sculptures, performances and interventions from the field of dance, theatre or architecture, is enacted in a museum space allegorised as a mirror reflection of the imprisoning room in Buñuel's movie. In this space the individual and collective dreams and nightmares of a series of interesting artists are unfolded in an fluid continuous exercise, giving image, voice and shape to the concerns of a communal body, as is Spanish society. In this way, the beholder who is trapped for a fraction of his/her life in this space saturated with images, can perhaps find the key to his/her own way out to an outside world that continues to pose similar questions on existence and a probing of the social conventions with which Buñuel captivated the gazes and stirred the consciences of his contemporaries.

## Charo Otegui Pascual

**President of the State Corporation for Spanish Cultural Action Abroad**



*El ángel exterminador* es una de las muchas actividades programadas por la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior (SEACEX) en el marco de la presidencia española de la Unión Europea. Es el resultado de un fenomenal ejercicio de colaboración entre esta Sociedad y el Centre for Fine Arts, BOZAR, en el que se pone de manifiesto la importancia que tiene para ambas instituciones la cooperación del entramado cultural europeo. Se trata de la más ambiciosa presentación del arte contemporáneo español realizada en Bélgica desde la gran muestra de Europalia, hace veinticinco años, y constituye un buen momento para reflexionar por el camino andado por nuestros creadores desde entonces.

La mirada contemporánea encuentra uno de sus objetivos recurrentes en la superficie móvil de la pantalla, con su capacidad para inventar, reconstruir o interpretar la realidad. En ese horizonte adquiere todo su significado la asunción a metáfora del discurso expositivo del arte español más reciente de un clásico de Buñuel como es la película *El ángel exterminador*, magistral alegoría surrealista que mantiene aún su capacidad de concitar las más diversas lecturas del propio concepto de límite, tanto en términos estéticos como sociales o ideológicos. Sus personajes eran incapaces de salir de la estancia burguesa donde sus propios sueños, convertidos en pesadilla, los habían encerrado. Una fuerza oculta, agarrada a los pliegues del tiempo interiorizado por sus conciencias culpables, les impedía franquear una simple puerta. El espacio cotidiano era una trampa mortal de la que sólo se escapaba engañando al tiempo que había roto sus barreras dimensionales. Se lograba así vencer el círculo vicioso del tedio para volver al mundo exterior, quizás aún peor que el claustrofóbico mundo interior.

Ese es el entramado argumental buñeliano que sirve de pretexto a una muestra en la que se despliega la aventura artística de la creación de nuestro país a caballo del año 2000. Ese itinerario es necesariamente contradictorio, plagado de cesuras y provocaciones, de alusiones personales y colectivas que trazan un laberinto tan complejo como sugestivo. Pintura, vídeo, instalación, fotografía, escultura, performance o intervenciones procedentes del ámbito de la danza, el teatro o la misma arquitectura, se suceden en un espacio museístico alegorizado como trasunto de la estancia cerrada de la película de Buñuel. En ese espacio se despliegan los sueños y las pesadillas individuales y colectivas de algunos de los mejores creadores que han puesto imagen, voz y cuerpo a las inquietudes de una sociedad como la española, en un ejercicio ininterrumpido. De esa forma, el espectador que permanezca atrapado durante un fragmento de su vida en ese espacio plagado por imágenes podrá encontrar tal vez la clave de su propia salida a un mundo exterior que sigue planteando similares preguntas sobre la existencia y el cuestionamiento de las convenciones sociales a aquellas con las que Buñuel conmovió las miradas y las conciencias de sus contemporáneos.

## Charo Otegui Pascual

**Presidenta de la Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior**

Few people know that Luis Buñuel first thought of producing his masterpiece *El ángel exterminador* in Brussels. Whether or not he also visited the Centre for Fine Arts during his many prospecting trips is not known, but in any event it is a happy coincidence that nearly 50 years after the film's premiere an exhibition on Spanish contemporary art has been given the same title.

A happy coincidence for several reasons.

Buñuel ultimately shot *El ángel exterminador* in Mexico, and right now the Centre for Fine Arts is combining a series of exhibitions devoted to that country to mark the 200th anniversary of the start of its War of Independence and the 100th anniversary of the Mexican Revolution. These events coincide with major projects launched in the framework of the Spanish Presidency of the Council of the European Union.

But even more because the theme of the film itself (a number of people meet for dinner after the opera, but for some inexplicable reason are unable to leave the room, although at first sight there are many possibilities to do so) can serve as a metaphor for contemporary art that many people claim not to understand, even if the keys to a better understanding are often within easy reach.

The creators of the exhibition have continued the idea of Buñuel's claustrophobic room in the scenography: the exhibition halls have been converted into a series of small rooms that quickly feel like a maze in which visitors can work out their own routes, but also get lost. As they journey they will repeatedly bump up against walls or be wrong-footed. This too is essential for a good understanding of the importance of the artists being exhibited. The concepts of 'border' and 'limit' and the ways these borders can be crossed are recurrent themes in their work.

Since Eurospal 1985 no major overview of contemporary Spanish art has returned to our country. For that reason alone it was important to acquaint the public with the creative work of the Iberian peninsula during the final decades of the XXth and the beginning of the XXIst centuries.

The exhibition illustrates both how people are thinking about the significance, accessibility and interpretation of art for and by the general public in the year 2010, but also examines whether and, if so, how Spanish art stands apart from international currents.

Particularly noteworthy is that, in parallel with the *El ángel exterminador* exhibition, a series of performances will be given by artists who have earned their spurs variously in theatre, dance, video, visual arts and architecture.

Poca gente sabe que Luis Buñuel se encontraba en Bruselas cuando le vino por vez primera a la cabeza crear su obra maestra *El ángel exterminador*. Y aunque no tenemos noticias de que en sus numerosos viajes de exploración a la ciudad visitara también el Centre for Fine Arts, no deja de ser una afortunada coincidencia que casi medio siglo después del estreno de la película, ésta haya dado título a una exposición sobre arte contemporáneo español.

Una coincidencia afortunada por varios motivos.

Buñuel acabó rodando *El ángel exterminador* en México y, en estos momentos, el Centre for Fine Arts presenta también un ciclo expositivo dedicado a ese país para conmemorar el 200 aniversario del inicio de su Guerra de Independencia y el 100 aniversario de la Revolución Mexicana, unos eventos que coinciden con los grandes proyectos organizados en el marco de la Presidencia Española del Consejo de la Unión Europea.

Pero la coincidencia es aún más afortunada si pensamos que el propio tema de la película (unas personas reunidas para cenar tras asistir a una ópera son incapaces, por alguna razón inexplicable, de abandonar la habitación en la que se encuentran a pesar de las numerosas posibilidades objetivas de hacerlo que a primera vista existen) puede servir de metáfora para un arte contemporáneo que tantas personas declaran no entender aunque, a menudo, tengan a mano las claves para comprenderlo mejor.

En la escenografía de la muestra, sus creadores dan continuidad a esa idea de estancia claustrofóbica de Buñuel, con los espacios de la exposición convertidos en una serie de pequeñas habitaciones que pronto sentimos como un laberinto en el que los visitantes pueden seguir sus propias rutas pero también acabar perdiéndose, topándose una y otra vez en su avance con las paredes o equivocando el camino, un aspecto fundamental a la hora de valorar el trabajo de los artistas expuestos, unos artistas en cuyas obras los conceptos de 'frontera' y 'límite' y las diversas formas de atravesarlos aparecen como temas recurrentes.

Desde Europalia España 1985, nuestro país no albergaba una gran exposición panorámica del arte contemporáneo español. Sólo por ello, era importante ofrecer al público la posibilidad de familiarizarse con la creación desarrollada en la Península Ibérica durante las décadas finales del siglo XX y el inicio del siglo XXI.

La exposición ilustra las diversas alternativas de reflexión que en el año 2010 se plantean por y para el gran público sobre la importancia, la accesibilidad y la interpretación del arte, examinando a la vez si el arte español se encuentra al margen de las corrientes internacionales y, en caso de ser así, en qué sentido lo estaría.

During its Presidency, Spain wished to propose its very rich historical heritage to the public, but also to present its no less strong contemporary momentum, including contemporary art.

*With El Greco. Domenikos Theokopoulos 1900 and El ángel exterminador. A Room for Spanish Contemporary Art* this objective has been amply achieved.

But both projects are for the Centre for Fine Arts just the beginning of a collaboration in which we will, in the coming years, be highlighting further aspects of both our shared history and our common European agenda.

The search for the common values that underpin the European project is very much a guiding principle here.

The exhibition would not have been possible without the constant support and dedication of several individuals and institutions in Spain and Belgium.

We thank the Spanish Government, the Spanish Ministry of Culture, and Seacex, in particular its President, Charo Otegui Pascual, Director Pilar Gómez Gutiérrez and Project Director Eloisa Ferrari.

It has been a real pleasure to work with curator Fernando Castro Flórez and we thank him for his professional commitment.

Finally, our recognition goes to the entire Centre for Fine Arts team, and especially to Deputy Artistic Director Pablo Fernández Alonso, to Deputy Exhibitions Director France de Kinder and to Project Coordinator Alberta Sessa.

## Étienne Davignon

**Chairman of the Board of Directors, Centre for Fine Arts**

## Paul Dujardin

**Director-General, Centre for Fine Arts**

Merece la pena destacar que, en paralelo a la exposición *El ángel exterminador*, artistas que han demostrado su valía en los campos del teatro, la danza, el vídeo, las artes visuales y la arquitectura, ofrecerán una serie de performances.

Durante su presidencia, España aspiraba a ofrecer su riquísimo patrimonio histórico al público, pero también a mostrar su no menos poderoso impulso contemporáneo a través de la inclusión del arte del momento.

Un objetivo logrado con creces con *El Greco. Domenikos Theokopoulos 1900* y con *El ángel exterminador. A Room for Spanish Contemporary Art*.

Pero para el Centre for Fine Arts, estos dos proyectos suponen tan sólo el inicio de una colaboración en la que nos proponemos, a lo largo de los próximos años, resaltar otros aspectos de nuestra historia compartida y de nuestra común agenda europea.

La búsqueda de valores comunes que sirvan de sostén al proyecto europeo representa aquí un principio rector de la máxima importancia.

La exposición no habría sido posible sin el apoyo y la dedicación constantes de diversos individuos e instituciones de España y Bélgica.

Vaya nuestro agradecimiento al Gobierno y al Ministerio de Cultura de España y a SEACEX, y muy en particular a su Presidenta, Charo Otegui Pascual, a su Directora, Pilar Gómez Gutiérrez y a la coordinadora de este proyecto Eloisa Ferrari.

Ha sido un auténtico placer trabajar con el comisario Fernando Castro Flórez a quien agradecemos su compromiso profesional.

Por último, nuestro reconocimiento al equipo del Centre for Fine Arts al completo, en especial a su Subdirector artístico Pablo Fernández Alonso, a la Subdirectora de Exposiciones France de Kinder y a la Coordinadora de Proyectos Alberta Sessa.

## Étienne Davignon

**Presidente de la Junta Directiva, Centre for Fine Arts**

## Paul Dujardin

**Director-General, Centre for Fine Arts**



# Index / Índice

Fernando Castro Flórez

P. 24 / 25

*DANGEREUX DE SE PENCHER AU-DEDANS*  
[THE MESSENGER FROM CORINTH AND OTHER  
PARANOIAC-CRITICAL QUESTIONS]

*DANGEREUX DE SE PENCHER AU-DEDANS*  
[EL MENSAJERO DE CORINTO Y OTRAS CUESTIONES  
PARANOICO-CRÍTICAS]

Miguel Á. Hernández-Navarro

P. 80 / 81

THE AGE OF ESCAPE:  
ESCAPIST RHETORIC AND SHARED FUTURES  
EL TIEMPO DE LA FUGA:  
RETÓRICAS ESCAPISTAS Y FUTUROS COMUNES

Juan Luis Moraza

P. 116 / 117

UNDECIDABLES  
(BREVIARY ON THE ARTS AND SCIENCES OF PERPLEXITY)  
INDECIDIBLES  
(BREVIARIO SOBRE ARTES Y CIENCIAS DE LA PERPLEJIDAD)

Isidoro Valcárcel Medina

P. 158 / 159

INBRED ART  
EL ARTE ENDOGÁMICO

Artists / Artistas

P. 172 / 173

# Fernando Castro Flórez

## **DANGEREUX DE SE PENCHER AU-DEDANS [THE MESSENGER FROM CORINTH AND OTHER PARANOIAC-CRITICAL QUESTIONS]**

“The screenplay, however, was entirely original. It’s the story of a group of friends who have dinner together after seeing a play, but when they go into the living room after dinner, they find that for some inexplicable reason they can’t leave. In its early stages, the working title was *The Castaways of Providence Street*, but then I remembered a magnificent title that José Bergamín had mentioned when he’d talked to me in Madrid the previous year about a play he wanted to write. “If I saw *The Exterminating Angel* on a marquee,” I told him, “I’d go in and see it on the spot.”<sup>1</sup>

### **Insane *découpage***

When we run out of metaphysics (that’ll be the day) then we will have to make do with anecdotes, those things that happen to us and of which, there is no harm in reminding ourselves, there is no shortage. Periodically, in the heady conversations of journeys *the exterminating angel* crops up, evoking Buñuel’s extraordinary film, that localisation in a room from which you couldn’t get out, not bad for a metaphor of the *state of the world*. I’m speaking of a crucial issue: *the degradation of coexistence*, a form of the Apocalypse as a state of quarantine. In this *imprisoning room* social relationships that harbour *fetishism* (as much associated, psychoanalytically, with castration as, Marxistically, with the ideological occultation of relationships of domination)<sup>2</sup> begin to be revealed while, at once, constant *repetitions*, encounters and incoherent phrases are produced, greetings and introductions that have already taken place, as if the imaginary were *suffering from chronic pyknolepsy*<sup>3</sup>.

I am reminded of the portrait of Victor Carbajosa, the main character in the video on view in the house shored up by a gas cylinder created by Domingo Sánchez Blanco as an *original version* of the film *The Exterminating Angel*. It is a confrontation with the face of schizophrenia, with the drift which, using Gilles Deleuze and Félix Guattari’s term, leads to *faciality*<sup>4</sup>. More than shored up, as

- 1 Luis Buñuel: *My Last Sigh*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, p. 238.
- 2 “In the film there emerged an idea of isolation and a situation that had lost any sense of direction which Buñuel saw as optimum for studying the unmasking of social relationships” (Agustín Sánchez Vidal: *Luis Buñuel*, Cátedra, Madrid, 1999, pp. 235-236).
- 3 This is the opening theme of Paul Virilio’s book *The Aesthetics of Disappearance*, Semiotext(e), New York, 1991.
- 4 “Dismantling the face is no mean affair. Madness is a definite danger: Is it by chance that schizos lose their sense of face, their own and others’, their sense of the landscape, and the sense of language and its dominant significations all at the same time?” (Gilles Deleuze and Félix Guattari: *A Thousand Plateaus. Capitalism & Schizophrenia*, The Athlone Press, London, 1988, p. 188).



# Fernando Castro Flórez

## **DANGEREUX DE SE PENCHER AU-DEDANS [EL MENSAJERO DE CORINTO Y OTRAS CUESTIONES PARANOICO-CRÍTICAS]**

“El guión, totalmente original, [...] mostraba a un grupo de personas que, una noche, al término de una función teatral, va a cenar a casa de una de ellas. Después de la cena, pasan al salón y, por una razón inexplicada, no pueden salir de él. Al principio, se titulaba *Los naufragos de la calle de la Providencia*. Pero el año anterior, en Madrid, José Bergamín me había hablado de una obra de teatro que quería titular *El ángel exterminador*. El título me pareció magnífico y dije: -Si yo veo eso en un cartel, entro inmediatamente en la sala”<sup>1</sup>.

### **Découpage demente**

A falta de metafísica (dichosa situación) buenas sean las anécdotas, el pasar de las cosas que nos pasan, que, dicho sea de paso, no son pocas. Periódicamente, en las conversaciones vertiginosas de los viajes aparecía *el ángel exterminador*, una evocación del extraordinario filme de Buñuel, esa localización en una estancia de la que no se puede salir, sin duda, una metáfora del *estado del mundo*. Hablo de un tema crucial: *la degradación de la convivencia*, una forma del Apocalipsis como cuarentena. En esa *habitación carcelaria* comienzan a revelarse relaciones sociales encubiertas por el *fetichismo* (vinculado tanto, psicoanalíticamente, a la castración, cuanto, marxistamente, a la ocultación ideológica de las relaciones de dominación)<sup>2</sup> y, también, se producen constantes *repeticiones*, encuentros y frases incoherentes, saludos y presentaciones que ya han sido realizadas, como si el imaginario estuviera *enfermo crónico de picrolepsia*<sup>3</sup>.

Pienso en el retrato de Víctor Carbajosa, protagonista del vídeo que se proyecta en la casa apuntalada por la bombona de butano que realizó Domingo Sánchez Blanco como *una versión original* de la película *El ángel exterminador*. Se trata de una confrontación con el semblante la esquizofrenia, con esa deriva que, en términos de Gilles Deleuze y Félix Guattari, lleva a la *rostredad*<sup>4</sup>. Más que apuntalada, como acabo de decir, la pequeña “casa” de madera está

- 1 Luis Buñuel: *Mi último suspiro*, Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p. 280.
- 2 “En la película hacía eclosión la idea de aislamiento y situación a la deriva que interesa a Buñuel como óptima para estudiar el desenmascaramiento de las relaciones sociales” (Agustín Sánchez Vidal: *Luis Buñuel*, Ed. Cátedra, Madrid, 1999, pp. 235-236).
- 3 Este es el tema que abre el libro *Estética de la desaparición* de Paul Virilio (Ed. Anagrama, Barcelona, 1998).
- 4 “Deshacer el rostro no es nada sencillo. Se puede caer en la locura. ¿Acaso es un azar que el esquizofrénico pierda al mismo tiempo el sentido del rostro, de su propio rostro y del de los demás, el sentido del paisaje y el sentido del lenguaje y de sus significaciones dominantes?” (Gilles Deleuze y Félix Guattari: *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Ed. Pre-textos, Valencia, 1988, pp. 191-192).

I said above, the small “house” of wood is *contrivedly* inclined, reinforcing the sensation of a shipwreck, forcing anyone who enters it to be in the *inclined plane of the unhinged*. Víctor Carbajosa’s soliloquy traps the gaze: compulsive gestures, a frayed language, an obsessive touching of the sternum (the anatomic place that keeps our body “closed”), etc. Guzzling alcohol as he heads towards a terrific denouement: dilapidated elegance gives way to a singular *strip-tease*. After donning stockings and prancing around the room in a kind of *narcissistic self-absorption*, he suddenly becomes aware of an intruder, of the *voyeur* and he aggressively flashes him his asshole. The (residual and, truly, final) *scatological gaze, specularly reflects a mechanical vision*. In point of truth, Domingo Sánchez Blanco’s filming is *tremendously subjective*, and its *dogmatic* point of view (similarly to movies like *The Idiots* or *The Celebration*) deactivates any contrivedness: it sediments the *real*, we could say, leaving space for the traumatic to be visible. “Everything is anguish, everything is anguish. And madness” says Lars Von Trier on *Dogma*<sup>5</sup>. The end of Victor’s *self-demolition* is stunning: with his arms akimbo he smiles at the camera for a few seconds (he did what he wanted to do, arriving at an extreme nudity, playing at seduction), but suddenly his face enters into the abyss of desolation, he abruptly takes off the stockings and the pathetic tanga and throws them at Domingo in an indescribably tense moment. *The rest is silence*.

In *Artistry of the Mentally III* Prinzhorn pointed out that schizophrenics and profoundly autistic persons tend to create a world “completely different and richer out of the sensorial data from their immediate surrounding,”<sup>6</sup> though it is also true that, as Blanchot underscored over and over again, *where there is madness, there is no work*. In the portrait of the house slotted together with thin wooden boards, the *threshold* of a death that already announced his presence is an immersion without concessions in a space that some would consider, short of a shipwreck, as “mental rubbish”. It is precisely in this place, the underground hall of El Gallo Contemporary Art Space in Salamanca, where Valcárcel Medina accumulated rubbish taken from the bins where we throw everything that is *superfluous to us*. A photograph of a house in Barcelona that some crazy person had crammed full with all kinds of rubbish acts as the counterpoint; the article culled from the newspaper was clear on one point:

5 Lars von Trier interviewed in Richard Kelly: *El título de este libro es Dogma95*, Alba, Barcelona, 2001, p. 209.

6 “Schizophrenics experience the world [according to Prinzhorn in *Artistry of the Mentally III*] not from an intentional and practical perspective, but as “raw material for their inspirations, whims and needs”. An art of this kind is used as a way of reaffirming the order of a chaotically altered world, while the “real world as such is undervalued and does not force any recognition, given that one can use it or change it at will”” (Colin Rhodes: *Outsider Art. Alternativas espontáneas*, Destino, Barcelona, 2002, p. 61).

inclinada *artificialmente*, reforzando la sensación de naufragio, obligando al que entra a estar en el *plano inclinado del desquiciamiento*. El soliloquio de Víctor Carbajosa atrapa la mirada: gestos compulsivos, un lenguaje deshilachado, la obsesión de tocarse el esternón (el lugar anatómico que mantiene nuestro cuerpo “cerrado”), etc. Trasegando alcohol velozmente se encamina hacia un desenlace tremendo: la elegancia ruinosa da paso a un singular *strip-tease*. Después de ponerse unas medias y girar por la sala en una especie de *ensimismamiento narcisista*, de pronto repara en el intruso, en el *voyeur* y le enseña, con violencia, el ojo del culo. *La mirada escatológica* (residual y, verdaderamente, última) *refleja, especularmente, una visión mecánica*. En realidad, la filmación de Domingo Sánchez Blanco es *tremendamente subjetiva*, con su punto de vista *dogmático* (en vecindad con películas como *Los idiotas* o *Celebración*) desmonta cualquier artificialidad: sedimenta *lo real*, vale decir, deja espacio para que sea visible lo traumático. “Todo –dice Lars Von Trier a propósito de su film *Dogma*– es angustia, todo es angustia. Y locura”<sup>5</sup>. El final de la *autodemolición* de Víctor es impresionante: con los brazos en jarras sonrío a la cámara unos segundos (ha hecho lo que deseaba, llegar a una desnudez extrema, jugar a la seducción), pero de pronto su rostro entra en el abismo de la desolación, se desprende bruscamente de las medias y del patético tanga y los arroja a Domingo en un momento de tensión inenarrable. *El resto es silencio*.

Prinzhorn en *La producción de las imágenes de los enfermos mentales* señaló que los esquizofrénicos y los autistas profundos tienden a crear un mundo “por completo diferente y más rico a partir de los datos sensoriales de su entorno”<sup>6</sup>, aunque también es cierto que, como Blanchot había subrayado con insistencia, *donde está la locura no está la obra*. En el retrato de la casa machihembrada con final tablas de madera es el *umbral* de una muerte que ya anunciaba su presencia, una inmersión, sin concesiones, en un espacio que algunos considerarán a salvo del naufragio, como “basura mental”. Precisamente en ese mismo lugar, en la sala subterránea del Espacio de Arte Contemporáneo El Gallo de Salamanca, acumuló Valcárcel Medina basura sustraída de los cubos a los que arrojamos todo lo que *nos sobra*. Una fotografía de una

5 Lars von Trier entrevistado en Richard Kelly: *El título de este libro es Dogma95*, Ed. Alba, Barcelona, 2001, p. 209.

6 “Los esquizofrénicos experimentan el mundo [según Prinzhorn en *La producción de imágenes de los enfermos mentales*] no desde un punto de vista intencional y práctico, sino como ‘materiales en bruto para sus inspiraciones, arbitrariedades y necesidades’. Un arte de este tipo es utilizado como un modo para reafirmar el orden en un mundo caóticamente alterado, mientras que el ‘mundo real en cuanto tal es desvalorizado y no obliga a ningún reconocimiento, ya que uno puede utilizarlo o cambiarlo a su antojo’” (Colin Rhodes: *Outsider art. Alternativas espontáneas*, Ed. Destino, Barcelona, 2002, p. 61).

the individual in question used to go to the building located at number nine in calle de Mossèn Joseph Bundó just to *leave trash*. We should be clear on this point, *he had thrown the rubbish out of the house*, there was only room (and meaning) for battered shopping trolleys, plastic chairs, bags and bags from El Corte Inglés, a stinking pile that the neighbours watched with fear, with the nightmare scenario of a terrible landslide. Meanwhile, Domingo Sánchez Blanco returns to childhood fantasies and introduces his body under a pile of cloths, impregnating himself with familiar sweat. Yet, once again, death hovers over so much trash: the corpse is taken out of unnameable remains. We witness a (gypsy) wrestling of the imaginary, the middle finger about to break while we hear the gradually changing dialogues of *The Exterminating Angel*, with all those repetitions already mentioned. Buñuel wrote that “there are at least a dozen repetitions in *The Exterminating Angel*. Two men introduce themselves and shake hands, saying, “Delighted!” They meet again a moment later and repeat the routine as if they’d never seen each other before. The third time, they greet each other with great enthusiasm, like two old friends.”<sup>7</sup> Domingo Sánchez Blanco unfolds, using this amnesic (dis)courtesy, a series of protocols for a *general theory of embracement* (the compulsion to cling onto any other subject or thing to avoid a solitary fate). A naked pregnant woman embraces another dressed woman, the artist himself embraces a dwarf, a man embraces four cylinders of camping gas, while another woman naked under a grubby overcoat holds onto a gas cylinder which reminds to a subject who, after some guests shit in the toilet of her house, decided to dynamite it in a suicidal decision. *Subjectivity reveals its explosive backdrop*, in the same way that the *collective shipwreck* filmed by Buñuel shows us the countless lies under *social etiquette*<sup>8</sup>. When he saw the finished film, the producer said, “I don’t understand a thing in it. It’s marvellous.” *And finally, putrefaction*. Dreaming of cooking some old boots on a kerosene stove: strictly a *duck soup*, a stocking stock, a smelly whiff of some many paths. But what we are left with are *raw* things, from the traces of food to undigested visions. A return to *découpage* (characteristic of *Un Chien Andalou*), this cinematographic segmentation that wants *another thing to come from the cut*. “Rain falling on a hat that provides no consolation, but deceives. I love the moments when nothing happens, when for instance a man says: *have you a light?* This kind of solution intrigues me,

7 Luis Buñuel: *My Last Sigh*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, p. 239.

8 “Because in Buñuel’s work, under the label, the social representation or fiction, is an underlying untruth: Lucia Nobile (Lucy Gallardo) cheating on her husband with his best friend; Edmundo takes drugs secretly; incestuous relations between two siblings; all the perversions, hate, violence and badness start to come out with time, and each time more quickly, destroying the social etiquette and rules in this totally artificial limit situation to which the filmic text invites us” (Luis Martín Arias: “El escándalo imposible: del surrealismo a la posmodernidad” in Antonio Castro (ed.): *Obsesión Buñuel*, Ocho y Medio, Madrid, 2001, pp. 234-235).

casa de Barcelona que un demenciado había abarrotado hasta los topes de basura de toda clase sirve como contrapunto; la noticia del periódico lo deja bien claro: el individuo en cuestión acudía al número nueve de la calle de Mos-sèn Joseph Bundó sólo a *dejar la inmundicia*. Tengamos claro este punto, *la basura le había echado de la casa*, allí sólo había lugar (y sentido) para los carritos de la compra desvencijados, las sillas de plástico, las obsesivas bolsas de El Corte Inglés, una montaña maloliente que los vecinos contemplaban con temor, con la pesadilla de que se produjeran terribles aludes. Mientras tanto, Domingo Sánchez Blanco retorna a las ensoñaciones infantiles e introduce su cuerpo bajo una montaña de trapos, impregnándose del sudor familiar. Pero, de nuevo, la muerte ronda entre tanta basura: de los restos innumerales sacan el cadáver. Asistimos a un pulso (gitano) del imaginario, el dedo corazón a punto de romperse mientras escuchamos los diálogos progresivamente alterados de *El ángel exterminador*, con todas esas repeticiones ya señaladas. “En *El ángel exterminador* –advierte Buñuel– hay, por lo menos una decena de repeticiones. Se ve, por ejemplo, a dos hombres que son presentados el uno al otro y que se estrechan la mano diciendo: “encantado”. Un instante después, vuelven a encontrarse y se presentan de nuevo el uno al otro como si no se conociesen. Una tercera vez, por fin, se saludan como dos viejos amigos”<sup>7</sup>. Domingo Sánchez Blanco despliega, a partir de esa (des)cortesía amnésica los protocolos para una *teoría general del abracismo* (la compulsión a aferrarse a cualquier otro sujeto o cosa con tal de no escapar del destino solitario). Una mujer desnuda embarazada abraza a otra vestida, el mismo artista a un enano, un hombre acerca a su cuerpo cuatro bombonas de camping gas, mientras otra desnuda bajo una mugrienta gabardina sostiene una bombona que remite a la memoria de un sujeto que, después de que unos invitados cagaran en el water de su casa, decidió dinamitarla en una decisión suicida. La *subjetividad revela su fondo explosivo*, de la misma forma que el *naufrajio colectivo* que filma Buñuel muestra que debajo de la *etiqueta social* hay innumerables mentiras<sup>8</sup>. “No he entendido nada –dijo el productor de *El ángel exterminador* tras ver la película–, pero es maravillosa”. *Al final, la putrefacción*. Soñaba con cocer unas viejas botas en un infiernillo: estricta sopa boba, caldo de calcetinadas, sabor maloliente de tantos caminos. Pero lo que

7 Luis Buñuel: *Mi último suspiro*, Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p. 281.

8 “Y es que en la obra de Buñuel, debajo de la etiqueta, de la ficción o representación social, subyace la mentira: Lucía Nobile (Lucy Gallardo) le pone los cuernos a su marido con su mejor amigo; Edmundo consume drogas a escondidas; una pareja de hermanos sugieren sus relaciones incestuosas; todas las perversiones, el odio, la violencia y la maldad irán emergiendo con el paso del tiempo, y cada vez de manera más acelerada, aniquilando las normas y etiquetas sociales en esa situación límite, totalmente artificial a la que el texto filmico nos convoca” (Luis Martín Arias: “El escándalo imposible: del surrealismo a la posmodernidad” en Antonio Castro (ed.): *Obsesión Buñuel*, Ed. Ocho y Medio, Madrid, 2001, pp. 234-235).

or *What would you like to eat?* Buñuel spoke without any hope of absolution. I would like to make a room like that. Without hope, full of unanswerable rain. Falling on an indifferent conversation.”<sup>9</sup> The question of schizophrenic makes a return, not to repeat things as in the pathetic courtesy of the enclosed bourgeoisie: *connect-and-cut*, radicalise the logic of the *object-part*<sup>10</sup>, confront, as one can, the madness, which is to say, a dismembering logic (if one can say such a thing). Simplified: *accepting the demolition*.

### Field of Ruins

Though what we have in front of our eyes are, I would insist, ruins, the fall of the revolutionary ideals, the tremendous erosion of utopia. It might well be that the *object of the century*, the modern referent, is, as Gérard Wajcman suggested, a *field of ruins*, the place of demolition, there where everything is shattered into a thousand pieces. “Everything in its place. The remains of the objects and the bodies and the place of those bodies and those objects: this is what matters. The ruin and the place—without which nothing takes place. *Nothing ever took place but the place*. There where the totality of the memory and its art was enclosed. The memory that marches down through time is, first of all, a question of place. Having taken place is having a place. Broken glass, smashed crockery, scattered food. A disastrous still life is born from the *ars memoriae*—perhaps the painting genre of the still life was also born, far away, out of this.”<sup>11</sup> The memory of a tremor. We have to return, without anxiety, to the barren field, to that vision of nihilism that is, today, an architectural desert.<sup>12</sup> We are well aware of the contemporary *demolished art* in which “the original is the ruin itself.”<sup>13</sup> Despite everything, *we are able to inhabit in the midst of the*

9 Juan Muñoz: “El rostro de Pirandello” in *Juan Muñoz*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 103.

10 In *Anti-Oedipus*, “Deleuze and Guattari point to the self-descriptions of famous schizophrenics [...] all of whom conveyed the dismembering logic of the part-object. Gone is the experience of the whole body, of the integrated individual. Instead there are organs — breasts, anuses, mouths, penises — each with its own imperious demands. And these, the part-objects, each seeking another part-object onto which to attach, Deleuze and Guattari call the desiring machines” (Rosalind E. Krauss: “Louise Bourgeois: Portrait of the Artist as *Fillette*” in *Bachelors*, The MIT Press, Massachusetts, 2000, p. 63).

11 Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 16.

12 “The insecurity of even the busy areas puts the city dweller in the opaque and truly dreadful situation in which he must assimilate, along with the isolated monstrosities from the open country, the abortions of urban architectonics” (Walter Benjamin: “One-Way Street” in *Selected Writings Vol. 1. 1913-1926*, Belknap Press of Harvard University Press, Cambridge, 1996, p. 454).

13 Félix Duque: *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*, Calima, Palma de Mallorca, 2002, p. 149.

tenemos son cosas *crudas*, desde el rastro de la comida hasta las visiones indigestas. Retorna el *découpage* (característico de *Un chien andalou* [Un perro andaluz]), esa segmentación cinematográfica que intenta que de la *escisión surja otra cosa*. “Una lluvia que cae sobre un sombrero que no consuela, pero engaña. Yo amo los momentos en que nada ocurre, cuando por ejemplo un hombre dice: *¿me da fuego?* Ese tipo de solución me interesa enormemente, o: *¿Qué quiere usted comer?* Buñuel hablaba sin esperanza de absolución. Yo quisiera hacer una habitación así. Sin esperanza, llena de lluvia irrefutable. Cayendo sobre una conversación indiferente”<sup>9</sup>. El asunto esquizofrénico vuelve, no para de repetir las cosas como en la cortesía patética de los burgueses encerrados: *conectar-y-cortar*, radicalizar la lógica del *objeto-parte*<sup>10</sup>, afrontar, como se pueda, la demencia, esto es, una lógica (si tal cosa puede decirse) desmembradora. Simplificado: *aceptar la demolición*.

### **Campo de ruinas**

Aunque lo que tenemos ante los ojos sea, insisto, la ruina, la caída de los ideales revolucionarios, el desgaste tremendo de la utopía. Acaso el *objeto del siglo*, el referente moderno, sea, como propone Gérard Wajcman, un *campo de ruinas*, el lugar de la demolición, allí donde todo está roto en mil pedazos. “Todo en su lugar. Los restos de los objetos y de los cuerpos y el lugar de estos cuerpos y de estos objetos: es eso lo que importaba. La ruina y el lugar –sin lo cual nada tiene lugar. *Nada tuvo lugar nunca sino el lugar*. Allí donde se encontraba encerrada la totalidad de la memoria y de su arte. La memoria que marcha en el tiempo es, primeramente, asunto de lugar. Haber tenido lugar es tener un lugar. Rotura de cristales, fractura de vajillas, alimentos esparcidos. Desastrosa naturaleza muerta este nacimiento del *ars memoriae* –tal vez el género pictórico de la naturaleza muerta nació también, lejanamente, de eso”<sup>11</sup>. La memoria del temblor. Habría que volver, sin angustia, al campo raso, a aquella visión del nihilismo que es, hoy, desierto arquitectónico<sup>12</sup>. Co-

9 Juan Muñoz: “El rostro de Pirandello” en *Juan Muñoz*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 103.

10 En *Anti-Edipo*, Gilles Deleuze y Félix Guattari señalan descripciones de esquizofrénicos famosos, todos los cuales expresan la lógica desmembradora del objeto-parte. “Ha desaparecido la experiencia del cuerpo entero, del individuo integrado. A cambio de eso hay órganos –pechos, anos, bocas, penes– cada uno con sus imperiosas demandas. Y a esto, al objeto-parte, cada uno buscando otro objeto-parte al que unirse, es a lo que Deleuze y Guattari llaman las máquinas deseantes” (Rosalind E. Krauss: “Retrato del artista como *Fillette*” en *Louise Bourgeois*, Fundació Antoni Tàpies, Barcelona, 1990, p. 210).

11 Gérard Wajcman: *El objeto del siglo*, Ed. Amorrortu, Buenos Aires, 2001, p. 16.

12 “La inseguridad, incluso de las zonas animadas, sume por completo al habitante de la ciudad en esa situación opaca y absolutamente aterradora en la que, bajo las inclemencias de la llanura desierta, se ve obligado a enfrentarse a los engendros de

*demolition*, this word that could sum everything up.<sup>14</sup> We need to remember that *in the beginning was the clearing*, the first thing that has to be done is extirpate, destroy, burn.<sup>15</sup> Every event is now demonstrating that the fall, the ruin, ashes are the *certain destination*.<sup>16</sup>

The contemporary experience belongs to, to fall back on a term introduced by Marc Augé, the *non-place* from which distinct individual attitudes are established: flight from, fear of, or intensity of the experience or the rebellion. History transformed in spectacle flings everything 'urgent' into oblivion. It is as if space were trapped by time, as if there were no other history than the news of the day or the night before, as if each individual story exhausted its motives, its words and its images in a bottomless stock of an unending story in the present. The passenger in the non-place has a simultaneous experience of a perpetual present and an encounter with the self.<sup>17</sup> Non-places are dominated by the artificialness and banality of illusion. Omnipresent advertising has arrived at the end of its strategies; to a certain extent non-places serve the purpose, now in a singular *détournement*, of supplying a place where dreams can be projected and there, where we only transit at high speed or, better put, where we don't want to *be*, a new form of *flanerie* can come into being.

We live in the midst of poverty, making us understand construction as an illness, the sedimentation of a colossal egotism. "The most radical transformation that has taken place between the 60s and the present as far as the relationship between art and daily life is concerned, could be described, to my way

14 "Humare, the Latin word for *to bury*, has gone under. The new word is demolish. Demolish, demolition, gone. Demolish so there's nothing to be seen" (John Berger: *King. A Street Story*, Bloomsbury, London, 2000, p. 454).

15 "Before the birth of all culture, it was surely not about fertilising the earth by means of labour, given that before an invention, its very invention cannot appear, but extirpating, suppressing, prohibiting, destroying, completely killing the plants to try and clear a place and exclude everything that sprouts there; not only what we now call weeds but everything; invent a clearing; cleaning for the emptiness, that inanity which, in Greek, means the origin: purification or whitewashing in the course of sacrifice" (Michel Serres: *Los orígenes de la geometría*, Siglo XXI, Mexico, 1996, p. 42).

16 "The difficulty of this question [the ruin of the event] can be summed up in the affinity that Latin creates between the event (the case, *casus*), coming from *cadere* (fall) and the ruin, that comes from *ruere* (fall, crumble). Here a whole field is opened, defined by questions such as: What is it that ruins an event that falls on a surface of singular or collective inscription (an experience), a testimony? What experience can be had of what is already ruined? What other trace can be left that is no more than ashes?" (Jean-Louis Déotte: "Renan: la nación como olvido común" in *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, p. 25).

17 Cf. Marc Augé: *Non-Places. Introduction to an anthropology of supermodernity*, Verso, London - New York, 1995.



nocemos de sobra el *arte demolido* contemporáneo en el que “el original es la ruina misma”<sup>13</sup>. A pesar de todo, *somos capaces de habitar en medio de la demolición*, esa palabra que podría resumirlo todo<sup>14</sup>. Necesitamos recordarlo: *en el principio era el calvero*, lo primero que hay que hacer es extirpar, destruir, quemar<sup>15</sup>. Todo acontecimiento está ya mostrando la caída, la ruina, la ceniza son el *destino cierto*<sup>16</sup>.

La vivencia contemporánea es, por emplear términos caracterizados por Marc Augé, la del *no lugar* a partir del cual se establecen distintas actitudes individuales: la huida, el miedo, la intensidad de la experiencia o la rebelión. La historia transformada en espectáculo arroja al olvido todo lo “urgente”. Es como si el espacio estuviera atrapado por el tiempo, como si no hubiera otra historia que las noticias del día o de la víspera, como si cada historia individual agotara sus motivos, sus palabras y sus imágenes en el stock inagotable de una inacabable historia en el presente. El pasajero de los no lugares hace la experiencia simultánea del presente perpetuo y del encuentro de sí<sup>17</sup>. En los no-lugares domina lo artificioso y la banalidad de la ilusión. Esa publicidad que está por todas partes ha llegado al agotamiento de sus estrategias; en cierta medida los no lugares sirven, ahora en un singular *detournement*, para

la arquitectura urbana” (Walter Benjamin: *Dirección única*, Ed. Alfaguara, Madrid, 1987, p. 34).

- 13 Félix Duque: *La fresca ruina de la tierra. (Del arte y sus desechos)*, Ed. Calima, Palma de Mallorca, 2002, p. 149.
- 14 “*Humare*, King, la palabra latina para *enterrar*, está en desuso. La nueva palabra es demoler. Demoler, demolición, sin rastro. Demoler para que nada pueda ser visto” (John Berger: *King. Una historia de la calle*, Ed. Alfaguara, Madrid, 2000, p. 204).
- 15 “Antes del nacimiento de toda cultura, no se trataba, seguramente, de fecundar la tierra mediante el laboreo, puesto que antes de un invento su invención misma no puede aparecer, sino de extirpar, suprimir, prohibir, destruir, matar totalmente las plantas para tratar de dejar un lugar limpio y excluir todo lo que brota allí; no solamente lo que llamamos ahora malas hierbas, todo; inventar un calvero; limpieza por el vacío, esta inanidad que, en la lengua griega, significa el origen: purificación o blanqueo en el curso del sacrificio” (Michel Serres: *Los orígenes de la geometría*, Ed. Siglo XXI, México, 1996, p. 42).
- 16 “La dificultad de esta cuestión [la ruina del acontecimiento] puede resumirse en la afinidad que crea el latín entre el acontecimiento (el caso, *casus*), proveniente de *cadere* (caer) y la ruina, que viene de *ruere* (caer, desmoronarse). Aquí se abre un campo, definido por preguntas como las siguientes: ¿qué es lo que arruina un acontecimiento que cae sobre una superficie de inscripción singular o colectiva (una experiencia, un testimonio)? ¿Qué experiencia se puede tener de lo que ya llega arruinado? ¿Qué otra huella puede quedar que no sea más que cenizas?” (Jean-Louis Déotte: “Renan: la nación como olvido común” en *Catástrofe y olvido. Las ruinas, Europa, el Museo*, Ed. Cuarto Propio, Santiago de Chile, 1998, p. 25).
- 17 Cfr. Marc Augé: *Los “no lugares”. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Ed. Gedisa, Barcelona, 1993.

of thinking, as the change from *utopia* to *heterotopia*.<sup>18</sup> This consciousness of the *alteration of space*, resulting from an introduction of the aberrant into the heart of the real, is shared by the experience of art and by the lucid practice, removed from “urbanising” cynicism, of architecture which confirms that the city is *lost* (in the same way that in the plastic experience we have the emergence of, above all, fragments, rubbish, material for bricolage, etc.) and what we are left with is a territory of rubble (the surprising setting for the emergence of “intimacy”) in which all types of accidents occur.

### Back Again to *Peeping Tom*

At the beginning of *Camera Lucida*, Barthes associated the photograph with “what Lacan calls the *tuché*, the Occasion, the Encounter, the Real, in its indefatigable expression.”<sup>19</sup> We should be clear on the fact that the encounter is a lost encounter, like the object that can only be recovered in losing it.<sup>20</sup> And therein lies the trauma: the real is that which always lies behind the *automaton*.<sup>21</sup> The real is invaded by an anxiety of repetition “which tries to compensate for the fact that one always arrives too early, or too late, to find it.”<sup>22</sup> The missed encounter does not produce recognition but unease, a need to interpret and to repeat.

Everything we obsessively layer and archive is lost in the fathomless oblivion as if it were trapped in the logic of *Peeping Tom*.<sup>23</sup> The *close up* does not

18 Gianni Vattimo: *La sociedad transparente*, Paidós, Barcelona, 1990, p. 155.

19 Roland Barthes: *Camera Lucida*, Hill and Wang, New York, 1997, p. 4.

20 “It is worth remembering that an object is not something simple, not something that can be conquered if it has not been previously lost: an object is always a reconquest, only if he recovers a place that has first been disinhabited can man reach what is inappropriately called his own totality” (Jacques Lacan: “Ensayo de una lógica de caucho” in *La Relación de Objeto. El Seminario 4*, Paidós, Barcelona, 1994, pp. 373-374).

21 Cf. Jacques Lacan: “Tuché and Automaton” in *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis. Seminar Book XI*, W. W. Norton & Company, New York London, 1981, pp. 53-64.

22 Rosalind Krauss: “Fotografía y abstracción” in Jorge Ribalta (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 232.

23 “The symbol of our contemporaneity [...] is Mark Lewis, the character in the film *Peeping Tom*, (1960) who confesses to not knowing one single moment of intimacy in his childhood, his life immersed in an uninterrupted filming by a psychotic-biologist father who wanted to carry out a complete study of human growth and an exploration of fear. ‘I always lose whatever I photograph’, he confesses, adopting as his own the Barthesian thesis that all photography is always a catastrophe” (Dionisio González: “La imagen ha muerto; registremos la imagen de esa muerte” in *Dionisio González. Human Hive*, Zona Emergente, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Seville, 2000, p. 17).

que los sueños se proyecten y ahí, por donde únicamente transitamos a toda velocidad o, mejor, donde no queremos *estar*, podría desarrollarse una nueva forma de la *flanerie*.

Habítamos en plena penuria, llegamos a entender que la construcción puede ser una enfermedad, la sedimentación del egotismo descomunal. “La transformación más radical que se ha producido entre los años sesenta y hoy, en lo que respecta a la relación entre arte y vida cotidiana, se puede describir, me parece como paso de la *utopía* a la *heterotopía*”<sup>18</sup>. Esta conciencia de la *alteración del espacio*, causado por una introducción de lo aberrante en el seno de lo real, es compartida por la experiencia del arte y por la práctica lúcida, ajena al cinismo “urbanizante”, de la arquitectura que constata que la ciudad está *perdida* (de la misma forma que en las artes plásticas surgen, antes que nada, fragmentos, basuras, materiales de bricolage, etc.) y que lo que nos queda es un territorio de escombros (sorprendente escenario de emergencia de la “intimidad”) en el que aparecen toda clase de accidentes.

### **De nuevo *El fotógrafo del pánico***

Al comienzo de *La cámara lúcida*, Barthes vincula la fotografía con lo que Lacan llama *tuché*, la ocasión, el encuentro, lo Real “en su expresión infatigable”<sup>19</sup>. Tenemos que tener claro que el encuentro es encuentro perdido, como aquel objeto que solo se recupera en la pérdida<sup>20</sup>. Ahí está lo traumático: lo real es eso que yace siempre tras el *automaton*<sup>21</sup>. Lo real está invadido por la angustia de una repetición “que intenta compensar el hecho de que uno siempre llegará demasiado temprano, o demasiado tarde, para encontrarla”<sup>22</sup>. El encuentro perdido no produce reconocimiento sino desasosiego, necesidad de interpretar y de repetir.

Todo aquello que sedimentamos y archivamos obsesivamente se pierde en el inmenso olvido como si estuviese atrapado en la lógica de *El fotógrafo del*

18 Gianni Vattimo: *La sociedad transparente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 155.

19 Roland Barthes: *La cámara lúcida*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 31.

20 “Un objeto, no es algo tan simple. Un objeto es algo que sin duda se conquista, incluso, como Freud nos lo recuerda, no se conquista nunca sin haber sido previamente perdido. Un objeto es siempre una reconquista. Sólo si recupera un lugar que primero ha deshabitado, el hombre puede alcanzar lo que impropriamente llaman su propia totalidad” (Jacques Lacan: “Ensayo de una lógica de caucho” en *La Relación de Objeto. El Seminario 4*, Ed. Paidós, Barcelona, 1994, pp. 373-374).

21 Cfr. Jacques Lacan: “Tyche y Automaton” en *Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis. El Seminario 11*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 1987, pp. 62-63.

22 Rosalind Krauss: “Fotografía y abstracción” en Jorge Ribalta (ed.): *Efecto real. Debates posmodernos sobre fotografía*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2004, p. 232.

simply implied focussing on a detail within a larger whole, rather it is as if through this detail the complete scene were resized. The indexical State that wants everything to be captured without pause<sup>24</sup> and in theory it wishes everything, even violence, to be a writing or, even better, to be coded.<sup>25</sup> “Before the videosphere, a sketch had more value than a copy, and a painting more than a negative. Now the opposite is true. The document is worth more than the work. Down with “interpretation”, long live the “register”. Down with the commentary, long live the report. To sell a part of the truth, one dresses it up as a fragment of raw reality, without the effect of perspective.”<sup>26</sup> In this world in which idiots dominate the *scene*, the subject, bombarded by the strategy of ridicule, is completely *dispirited*. How and ever, there is always room for some *contraband* in the field of our unmediated vision, something unexpected is left as sediment in an involuntary *focussing*.<sup>27</sup>

24 “The indexical State (like contemporary theatre that is ashamed to still be theatre) wishes to suppress this symbolic barrier so that the public is added to the spectacle. It makes the spectator come up on stage. Everybody is involved, everybody is a *voyeur*, everybody is interactive. We are made to go to a presence, not a representation. To the photo, not the painting. In real time, live, not pre-recorded” (Regis Debray: *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Manantial, Buenos Aires, 1995, p. 31).

25 “Violence, which in modern mythology is linked, as if it followed quite naturally, with spontaneity and effectiveness — violence, symbolized here concretely, then verbally, by ‘the street,’ site of released speech, of free contact, counter-intellectual space, opposition of the immediate to the possible ruses of all mediation — violence is a writing: it is (a Derridian theme) the trace in its profoundest gesture. Writing (if we no longer identify it with style or with literature) is itself violent. It is, in fact, the violence of writing that separates it from speech, reveals the force of inscription in it, the weight of an irreversible trace. Indeed, this writing of violence (an eminently collective writing) possesses a code; however one decides to account for it, tactical or psychoanalytic, violence implies a language of violence, i.e., of signs (operations or pulsions) repeated, combined into figures (actions or complexes), in short, a system. Let us take advantage of this to repeat that the presence (or the postulation) of a code does not intellectualize the event (contrary to what anti-intellectualist mythology constantly states): the intelligible is not the intellectual.” (Roland Barthes: “Writing the Event” in *The Rustle of Language*, Hill and Wang, New York, 1986, 153.).

26 Regis Debray: *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Manantial, Buenos Aires, 1995, p. 32.

27 “In Antonioni’s film *Blow Up*, a photographer, to somehow compensate for the violence and the pain in a report he made without feeling the slightest bit involved, goes to take photos in a quiet peaceful and little-used corner of a park. He takes photos from the distance of a couple making love, the only ones in the park at the time, only to later find when amplifying the prints that the camera has captured a strange murder, that insists on involving him. When enlarging the prints he discovers that hidden in the bushes is the silhouette of a man pointing a gun. In the following shot there even seems to be a dead body. His images are convincing evidence. Nevertheless, he did not see anything, the murder took place in a fold of vision... In the visible there is always something that stows away, inside the hold so to speak,

*pánico*<sup>23</sup>. El *close up* no implica simplemente centrarse en un detalle dentro de una totalidad, sino que es más bien como si a través de ese detalle la escena completa se redimensionara. El estado indicial que quiere que todo esté captado sin pausa<sup>24</sup> y a la teoría le gustaría que todo, hasta la violencia, fuera escrita, o mejor, que estuviera codificada<sup>25</sup>. “Antes de la videosfera, un croquis tenía más valor que un calco, y un cuadro que un clisé. Hoy en día es a la inversa. El documento cuenta más que la obra. Abajo “la interpretación”, viva “el registro”. Abajo el comentario, viva el informe. Para vender su parte de verdad, uno la viste como fragmento de realidad en bruto, sin efecto de perspectiva”<sup>26</sup>.

23 “El símbolo de nuestra contemporaneidad [...] es Mark Lewis, el protagonista del film: *El fotógrafo del pánico* (*Peeping Tom*, 1960) que confiesa no conocer en su infancia un solo segundo de intimidad, inmersa su vida en un seguimiento ininterrumpido de filmación por parte de un padre psicótico-biólogo que pretende un completo estudio del crecimiento humano y de la exploración del miedo. –‘*Todo lo que fotografía siempre lo pierdo*’, confiesa el protagonista haciendo suya la tesis barthesiana de que toda fotografía es siempre esta catástrofe” (Dionisio González: “La imagen ha muerto; registremos la imagen de esa muerte” en *Dionisio González. Human Hive*, Zona Emergente, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla, 2000, p. 17).

24 “La violencia, que en la mitología moderna consideramos que va lógicamente ligada a la espontaneidad y la efectividad, la violencia que en este caso [se refiere a los ‘sucesos’ de Mayo del 68 en París] está simbolizada concretamente y luego verbalmente por ‘la calle’, espacio de la palabra desencadenada, del contacto libre, espacio contrainstitucional, contraparlamentario y contraintelectual, oposición de lo inmediato a las posibles añagazas de toda mediación, la violencia es una escritura: es el trazo en su más profundo gesto (ya conocemos ese tema derridiano). La escritura misma (si no queremos confundirla obligatoriamente con el estilo o la literatura) es violenta. Es justamente lo que hay de violencia en la escritura lo que separa la palabra, lo que revela en ella la fuerza de inscripción, la añadidura de un trazo irreversible. A esta escritura de la violencia (escritura eminentemente colectiva) ni siquiera le falta un código; sea cual fuere la manera en que se dedica cuenta de ella –táctica o psicoanalíticamente– la violencia implica un lenguaje de la violencia, es decir, signos (operaciones o pulsiones) repetidos, combinados en figuras (acciones o complejos), en una palabra, un sistema. Aprovechemos para volver a decir que la presencia (o la postulación) del código no intelectualiza el acontecimiento (de manera contraria a lo que enuncia sin cesar la mitología antiintelectualista): lo inteligible no es lo intelectual” (Roland Barthes: “La escritura del suceso” en *Communications*, 1968, reproducido en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*, Ed. Paidós, Barcelona, 1987, pp. 194-195).

25 “El Estado indicial (como el teatro contemporáneo que se avergüenza de ser aún teatro) quiere suprimir esta barrera simbólica para que el público se incorpore al espectáculo. Hace subir al espectador al escenario. Todos en el asunto, todos *voyeurs*, todos interactivos. Se nos hace marchar a la presencia, no a la representación. A la foto, no a la pintura. En tiempo real, no en diferido” (Regis Debray: *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1995, p. 31).

26 Regis Debray: *El estado seductor. Las revoluciones mediológicas del poder*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 1995, p. 32.

One must try to cut through (*traverseer*) the fantasy, knowing that the meaning is, as Lévi-Strauss or Lacan demonstrated, probably no more than a *surface effect*, a mirage, a foam. A *symptomal reading* denounces the illusion of the essence, the depth or the completeness in benefit of the reality of the cutting, the rupture or maturing. Art is always trying to have its way with the “other scene”, that is to say, with that place in which the signifier exercises its function in the production of the significations that are not conquered by the subject and which it shows to be separated by a barrier of resistance. It is the fall of the subject *that implies that it knows* what is opposed to the notion of liquidation of the transference. Art can disrupt what the symptom imposes, which is to say, the truth. In the articulation of the symptom with the symbol there is no more than a false hole.<sup>28</sup> Language is associated with something that pierces the real which is to be found, Lacan told us, in the tangle of the true.<sup>29</sup> The real is always a fragment, a bud around which thought weaves stories; the stigma of the real is not to entwine with anything.

Recall that Barthesian vision of photography as combining death and the referent in one single system. The *punctum* is whatever mark whose repetition and reiteration are structured; the point of singularity is what irradiates and becomes memorable.<sup>30</sup> In *Camera Lucida*, Barthes claimed that everything we say only tries to hide the unique affirmation: that everything must disappear and that we can only continue being true while we keep watch over this movement that is vanishing, to which something in us that rejects any memory already belongs. We know that there is an impossible statement: “I am dead”.

something without a face or a name that is transported without paying its way and without passing through customs” (Eva Lootz: *Lo visible es un metal inestable*, Ardora, Madrid, 2007, pp. 20-21).

- 28 See Jacques Lacan: *El sinthome. El Seminario 23*, Paidós, Barcelona, 2006, p. 24. The libido participates in the hole, similarly to other forms with which the body and the real are represented, something that, as Lacan himself claimed, the function of art strives to attain.
- 29 “This was precisely what led me to the idea of the knot, coming from the fact that the truth perforates itself because its use entirely creates meaning, from which it slips, from which it is aspirated by the image of the body hole that emits it, in other words, the mouth in the measure to which it sucks. There is a dynamic centrifuge in the gaze, which is to say, that parts from the eye that sees, but also from the blind spot. It parts from the instant of seeing and has it as a point of support. In effect, the eye sees instantaneously. It is what is called intuition, through which what is called the space of the image is redoubled” (Jacques Lacan: *El sinthome. El Seminario 23*, Paidós, 2006, p. 83).
- 30 “As the place of irreplaceable singularity and of the unique referential, the *punctum* irradiates and, what is most surprising, it lends itself to metonymy. As soon as it allows itself to be drawn into a network of substitutions, it can invade everything, objects as well as affects” (Jacques Derrida: “The Deaths of Roland Barthes” in *The Work of Mourning*, University of Chicago Press, 2003, p. 57).

En este mundo en el que los idiotas dominan la escena, el sujeto, bombardeado por la estrategia del ridículo, está completamente *desanimado*. Con todo, siempre puede colarse algo *de matute* en el campo de nuestra visión roma, algo inesperado queda sedimentado en un *enfoque* involuntario<sup>27</sup>.

Hay que intentar *atravesar la fantasía*, sabiendo que el sentido, tal y como mostraron Lévi-Strauss o Lacan, probablemente no sea más que un *efecto de superficie*, un espejismo, una espuma. La *lectura sintomal* denuncia la ilusión de la esencia, la profundidad o la completud en beneficio de la realidad del recorte, la ruptura o la maduración. El arte está siempre intentando hacerse con la “otra escena”, esto es, con ese lugar en el que el significante ejerce su función en la producción de las significaciones que permanecen no conquistadas por el sujeto y de las que éste demuestra estar separado por una barrera de resistencia. Es la caída del sujeto *que se supone que sabe* lo que se opone a la noción de liquidación de la transferencia. El arte puede desbaratar lo que impone el síntoma, a saber, la verdad. En la articulación del síntoma con el símbolo no hay más que un falso agujero<sup>28</sup>. El lenguaje está ligado a algo que agujerea lo real que se encuentra, según apunta Lacan, en los embrollos de lo verdadero<sup>29</sup>. Lo real es siempre un fragmento, un cogollo en torno al cual el pensamiento teje historias; el estigma de lo real es no enlazarse con nada.

- 27 “En la película *Blow up* de M. Antonioni, un fotógrafo para compensar la violencia y el dolor inherente a un reportaje que ha hecho sin sentir la más mínima implicación, va a hacer fotos al ambiente sosegado de un parque de estilo inglés, apacible y poco transitado. Al hacer fotos de una pareja que aparece a lo lejos, la única que pasea por el parque, se encuentra luego al ampliarlos que la cámara ha captado un misterioso asesinato, que insiste en involucrarlo a él. En la ampliación de las fotos descubre que oculto en el denso follaje de un seto aparece la silueta de un hombre y sobresale una mano que apunta con una pistola. Y en la secuencia siguiente comprueba que incluso aparece un cadáver. Sus imágenes son pruebas contundentes. Sin embargo, él no ha visto nada, el asesinato tuvo lugar en el pliegue de la visión... En lo visible siempre hay algo que viaja de contrabando, en el interior de la bodega por así decirlo, un algo sin rostro y sin nombre que es transportado sin pagar peaje y sin pasar aduanas” (Eva Lootz: *Lo visible es un metal inestable*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, pp. 20-21).
- 28 Cfr. Jacques Lacan: *El sinthome. El Seminario 23*, Ed. Paidós, Barcelona, 2006, p. 24. La libido participa del agujero, lo mismo que otras formas con la que se representan el cuerpo y lo real, algo que, según declara el mismo Lacan, intenta alcanzar la función del arte.
- 29 “Esto fue precisamente lo que me condujo a la idea del nudo, que proviene de que lo verdadero se autoperfora debido a que su uso crea enteramente el sentido, de que se desliza, de que es aspirado por la imagen del agujero corporal que lo emite, a saber, la boca en la medida en que chupa. Hay una dinámica centrífuga de la mirada, es decir, que parte del ojo que ve, pero también del punto ciego. Parte del instante de ver y lo tiene como punto de apoyo. En efecto, el ojo ve instantáneamente. Es lo se llama la intuición, por lo cual redobla lo que se llama el espacio en la imagen” (Jacques Lacan: *El sinthome. El Seminario 23*, Ed. Paidós, 2006, p. 83).

Some works of art *linger* in danger, there where, as Hölderlin said, what might save could make an appearance. The psychotic patient, as Winnicott tells us, shudders over a catastrophe which has already occurred. The catastrophic is not the final act but the sinister return of what obsesses us. At the end of his days Buñuel could only imagine the catastrophe or chaos as something inevitable.<sup>31</sup> At a time of hypervisibility all that is left is the possibility of speechlessly contemplating the terror. “And literally, according to the letter, there is perhaps no *punctum*. Which makes all utterances possible but does not reduce suffering in the least; indeed, it is even a source, the unpunctual, illimitable source of suffering.”<sup>32</sup> It is just when there is nothing more to say, when panic subsides, the thing is (no longer) *at the point*.<sup>33</sup>

### **An Easy Diagnosis: under the spell of the total screen**

For quite some time now we have been in a bunker or crypt, where we can find, more than an allegory or materialization of freedom, a form of *indecision* or, to be more (psycho)physical, an *intolerable claustrophobia*.<sup>34</sup> Virilio maintained that, in the era of globalization, everything is staked on two themes which are also two terms: foreclosure (*Verwefung*: rejection, denegation) and exclusion

31 “But now that I’m alone and old, I foresee only catastrophe and chaos. [...] Evil seems victorious at last; the forces of destruction have carried the day; the human mind hasn’t made any progress whatsoever toward clarity. Perhaps it’s even regressed. We live in an age of frailty, fear, and morbidity” (Luis Buñuel: *My Last Sigh*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, p. 252).

32 Jacques Derrida: “The Deaths of Roland Barthes” in *The Work of Mourning*, University of Chicago Press, 2003, p. 65.

33 “The imminence of death presents itself; it is always at the point — in presenting itself — of presenting itself no longer, so that death then stands between the metonymic eloquence of “I am dead” and the instant when death ushers in absolute silence, allowing nothing more to be said (one point and that’s it, period)” (Jacques Derrida: “The Deaths of Roland Barthes” in *The Work of Mourning*, University of Chicago Press, 2003, p. 66).

34 “Universal direct participatory community will exclude all the more forcefully those who are prevented from participating in it. The vision of cyberspace opening up a future of unending possibilities of limitless change, of new multiple sex organs, and so on, conceals its exact opposite: an unheard-of imposition of radical closure. This, then, is the Real awaiting us, and all endeavours to symbolize this Real, from utopian (the New Age or ‘deconstructionist’ celebrations of the liberating potentials of cyberspace) to the blackest dystopian ones (the prospect of the total control by a God-like computerized network...), are just that: so many attempts to avoid the true ‘end of history’, the paradox of an infinity far more suffocating than any actual confinement” (Slavoj Žizek: *The Plague of Fantasies*, Verso, London New York, 1997, p. 154).



Recordemos aquella visión barthesiana de la fotografía como lo que conjuga en un mismo sistema la muerte y el referente. El *punctum* es cualquier marca cuyas repetición y reiteración están estructuradas; el punto de la singularidad es lo que irradia y se hace memorable<sup>30</sup>. En *La cámara lúcida*, Barthes señala que todo lo que decimos sólo trata de ocultar la afirmación única: que todo debe desaparecer y que sólo podemos seguir siendo fieles mientras veamos sobre ese movimiento que se esfuma, al que algo en nosotros que rechaza cualquier recuerdo pertenece ya. Sabemos que hay una enunciación imposible: “estoy muerto”. Algunas obras de arte se *demoran* en el peligro, allí donde, como había afirmado Hölderlin, puede aparecer lo que salva. El psicótico, según Winnicott, tiembla por una catástrofe que ya ha tenido lugar. Lo catastrófico no es el último acto sino el retorno siniestro de lo que nos obsesiona. Al final de sus días Buñuel sólo podía imaginar la catástrofe o el caos como algo inevitable<sup>31</sup>. En una época de hipervisibilidad sólo queda la posibilidad de contemplar estupefacto el terror. “Y literalmente tal vez no haya ningún *punctum*. Cosa que hace que cualquier enunciación sea posible, pero no reduce para nada el sufrimiento; se trata incluso de una fuente, la fuente del sufrimiento, in-puntual, ilimitable”<sup>32</sup>. Justamente cuando ya no hay nada más que decir, cuando el pánico cesa, la cosa (ya no) está a punto<sup>33</sup>.

### **Un diagnóstico fácil: hechizados por la pantalla total**

Hace tiempo que estamos en el búnker o en la cripta, donde podríamos encontrar más que una alegoría o materialización de la libertad, una *indecisión* o,

30 “Centro de la singularidad irremplazable y del referente único, el *punctum* irradia y, esto es lo más sorprendente, se presta a la metonimia. Y desde el momento en que se deja arrastrar al juego de las sustituciones, puede llegar a invadirlo todo, tanto objetos como afectos” (Jacques Derrida: “Las muertes de Roland Barthes” en *Cada vez única, el fin del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 79).

31 “Solo y viejo, no puedo imaginar sino la catástrofe o el caos. Una u otro me parecen inevitables. [...] El mal ha ganado la vieja y tremenda lucha. Las fuerzas de destrucción y dislocación han vencido. El espíritu del hombre no ha realizado ningún progreso hacia la claridad. Quizás, incluso, ha retrocedido. Nos rodean la debilidad, el terror y la morbosidad” (Luis Buñuel: *Mi último suspiro*, Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p. 298).

32 Jacques Derrida: “Las muertes de Roland Barthes” en *Cada vez única, el fin del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 85.

33 “La inminencia de la muerte se presenta, está siempre a punto, está siempre presente porque no se presenta y la muerte se mantiene entre la elocuencia metonímica del “estoy muerto” y el instante en que se presenta en el silencio absoluto, y ya no hay nada más que decir (un punto, eso es todo)” (Jacques Derrida: “Las muertes de Roland Barthes” en *Cada vez única, el fin del mundo*, Ed. Pre-textos, Valencia, 2005, p. 86).

or the *locked-in syndrome*.<sup>35</sup> Another alternative is to dig a burrow, a place to hide away and, nonetheless, be exposed.<sup>36</sup>

Promiscuity, the end of the *pathos* of distance, provokes a kind of generalized *Larsen effect*:<sup>37</sup> the amplifier is coupled with the sound that it has just emitted. We have finally completed the aesthetic illusion. *We never see anything else but television*.<sup>38</sup> There is no question that our imagination is accustomed to *critical distopia*, and that we dwell, in advance, in the metropolitan disaster;<sup>39</sup>

35 “The *locked-in syndrom* [sic] is a rare neurological state that translates as complete paralysis, an inability to speak, but with one’s consciousness and intellectual faculties perfectly intact. The setting up of synchronization and free trade is the temporal compression of interactivity reacts on the real space of our usual immediate activities” (Paul Virilio & Sylvère Lotringer: *Crepuscular Dawn*, Semiotext(e), New York, 2002, p. 75).

36 *The Burrow* is one of Kafka’s last texts: “the complicated architecture of the burrow, with its labyrinthine passages and its true and false entries, the problem of hiding and escape, of passing from interior to exterior — all this gives the perfect paradigm for what Lacan is looking for. The burrow is the place where one is supposed to be safe, neatly tucked inside, but the whole story shows that in the most intimate place of shelter one is thoroughly exposed: the inside is inherently fused to the outside. But this structure does not relate only to architectures and space organization, it concerns “something which exists in the most intimate of organisms,” their internal organization and their relation to the outside” (Mladen Dolar: *A Voice and Nothing More*, MIT Press, Massachusetts, 2006, p. 154).

37 “By the abolition of distance, of the *pathos* of distance, everything becomes undecidable. When an event and the broadcasting of that event in real time are too close together, the event is rendered undecidable and virtual; it is stripped of its historical dimension and removed from memory. We are in a generalised feedback effect” (Jean Baudrillard: *The Intelligence of Evil, or the Lucidity Pact*, berg Publishers, Oxford, 2005, p. 75).

38 “Susan Sontag tells a good story about the pre-eminence of the medium and of images; as she is sitting in front of the television watching the moon landing, the people she is watching with tell her they don’t believe it at all. ‘But what are you watching, then?’ she asks. ‘Oh, we’re watching television!’ Fantastic” (Jean Baudrillard: *The Intelligence of Evil, or the Lucidity Pact*, Berg Publishers, Oxford, 2005, p. 78).

39 “It seems that the alternative goes something like this: either ‘we are unable to imagine the future’ (Jameson) or the only thing is ‘the imagination of the disaster’ (Sontag). In fact it could be synthesised by what Bruce Franklin rightly summed up as “The only future that seems imaginable in Hollywood is a better one”. And this is true to the extent that the cities of the future in distopias do not show the future of humanity but only its final days. These are cities of ‘the day after’ of those nuclear holocausts that have made the Earth uninhabitable. That is why survivors must go into outer space. Because the whole Earth is one big city without a future and man is at the end of his history. There is a gaping chasm between the metropolises at the beginning of the twentieth Century and those at the end. It is not only a case of underscoring the architectural similarities and to a certain extent seeing the latter as the process of ruin of the former. The focus is different: more than the

para ser más (psico)físico, una *claustrofobia intolerable*<sup>34</sup>. Virilio ha apuntado que, en época de globalización, todo se juega entre dos temas que son, también, dos términos: forclusión (*Verwefung*: rechazo, denegación) y exclusión o *locked-in syndrom*<sup>35</sup>. Otra alternativa es cavar una madriguera, un lugar en el que estar cobijado y, sin embargo, expuesto<sup>36</sup>.

La promiscuidad, el fin del *pathos* de la distancia, provocan una suerte de efecto Larsen generalizado<sup>37</sup>: el amplificador se acopla con el sonido que se acaba de emitir. Hemos completado el fin de la ilusión estética. *Nunca*

34 “La disponibilidad general causará una claustrofobia intolerable; el exceso de opciones será experimentado como la imposibilidad de elegir; la comunidad participatoria directa universal excluirá cada vez con más fuerza a aquellos incapacitados de participar. La visión del ciberespacio abriendo la puerta a un futuro de posibilidades infinitas de cambio ilimitado, de nuevos órganos sexuales múltiples, etc., etc., oculta su opuesto exacto: una imposición inaudita de cerrazón radical. Entonces, esto es lo Real que nos espera, y todos los esfuerzos de simbolizar esto real, desde lo utópico (las celebraciones *New Age* o ‘deconstruccionistas’ del potencial liberador del ciberespacio), hasta lo más oscuramente diatópico (la perspectiva del control total a manos de una red computerizadaseudodivina...), son sólo eso, es decir, otros tantos intentos de evitar el verdadero “fin de la historia”, la paradoja de un infinito mucho más sofocante que cualquier confinamiento actual” (Slavoj Zizek: *El acoso de las fantasías*, Ed. Siglo XXI, México, 1999, p. 167).

35 “El *locked-in syndrom* es una rara patología neurológica que se traduce en una parálisis completa, una incapacidad de hablar, pero conservando la facultad del habla y la conciencia y la facultad intelectuales perfectamente intactas. La instauración de la sincronización y del libre intercambio es la comprensión temporal de la interactividad, que interactúa sobre el espacio real de nuestras actividades inmediatas acostumbradas, pero más que nada sobre nuestras mentalidades” (Paul Virilio en diálogo con Sylvère Lotringer: *Amanecer crepuscular*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2003, p. 80).

36 “La abolición de la distancia, del *pathos* de la distancia, hace que todo quede indeterminado. Incluso en el ámbito físico: la proximidad excesiva del receptor y de la fuente de emisión crea un efecto Larsen que interfiere en las ondas. La proximidad excesiva del evento y de su difusión en tiempo real, genera indeterminación, una virtualidad del evento que lo despoja de su dimensión histórica y lo sustrae de la memoria. Estamos inmersos en un efecto Larsen generalizado” (Jean Baudrillard: *La agonía del poder*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, pp. 60-61).

37 *La madriguera* es uno de los últimos textos de Kafka: “La intrincada arquitectura de la madriguera, con sus pasajes laberínticos y sus entradas verdaderas y falsas, los problemas de esconderse y huir, de pasar del interior al exterior: todo esto brinda el paradigma perfecto de lo que Lacan estaba buscando. La madriguera es el lugar donde se supone que uno está a salvo de todo peligro, bien cobijado en su interior, pero lo que demuestra este cuento es que en el refugio más íntimo uno se halla íntegramente expuesto: el interior se halla intrínsecamente fundido con el exterior. Pero esta estructura no se relaciona sólo con arquitecturas y con la organización del espacio, sino que concierne a ‘algo que existe dentro del más íntimo de los organismos’, su organización interna y su relación con el exterior” (Mladen Dolar: *Una voz y nada más*, Ed. Manantial, Buenos Aires, 2007, p. 195).

we are so groggy that we do not even fear the Flood.<sup>40</sup> We are hypnotised by the *total screen*, literally stuck to the computer keyboard, perhaps dreaming about the amniotic placidness of that console in the shape of an uterus that David Cronenberg imagined in *eXistenZ*.<sup>41</sup>

### Theatricalised domestic destruction

The house might be full of the traces of love, though this might, as Beckett penned in *First Love*, go under the name of *banishment*. Sentimentalism is frankly bankrupt, especially ever since we became aware (literarily, and exemplary, in *Endgame*) that we had to survive on a mound of rubble, without being able to mention the *preceding catastrophe*: only remaining silent is it possible to pronounce the name of the disaster. What remains in the space where the passions once were unfolded is the shadow and the traces of loss. Yet it is equally true that the lover was no more than a coward, someone who fled the scene, terrified by the horizon of the “domestic”. As John Le Carré wrote in *A Perfect Spy*: “Love is whatever you can still betray”.

The last act in this *abandonment* could be the destruction of the house, like what Jeff Wall shows us in his magnificent photo, *The Destroyed Room* from 1978. The truth is that we do not need many explanations when we see rope untidily strewn around on the ground: *depression imposes a logic of the lack of meaning in everything*. Nonetheless, the photograph is not a police record of an act of vandalism. Rather, what looks more like the result of terrible violence *has been arranged like this*, “in fact, when one takes a closer look, it seems crystal

road from perfection to the ruin of perfection, now it is more a case of the ‘Ruins in Reverse’ which Smithson spoke of, which is to say, the cities that rise from the ruins themselves. This is the reason for their ‘aesthetic of recycling’, because they are made from all kinds of patches, both material and human” (José Luis Molinuevo: “La orientación estética” in Simón Marchán Fiz (comp.): *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Paidós, Barcelona, 2006, p. 96)

- 40 “A society only fears one thing: the Flood. It is not afraid of emptiness. It is not afraid of shortage or scarcity. Over it, over its social body, something is dripping and it does not know what, it is not coded and it seems uncodable with regards this society. Something that drips and washes away the society to a kind of deterritorialization, something that thaws the ground on which it is built. That is the drama. We find something that has crumbled and we do not know what it is. It does not answer to any code, but escapes underneath them” (Gilles Deleuze: *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Cactus, Buenos Aires, 2005, p. 20).
- 41 “This fetish [the computer console in the shape of a uterus introduced by David Cronenberg in the film *eXistenZ*], made for the film and then later seen in various art shows, is presented as some kind of flesh and blood PlayStation with an umbilical cord, connecting to the body by means of an artificial orifice, in such a way that the game is downloaded into the player himself” (Eloy Fernández-Porta: *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Anagrama, Barcelona, 2008, p. 190).

vemos otra cosa que la televisión<sup>38</sup>. Nuestra imaginación está habituada, no cabe duda, a la *distopía crítica*, habitamos, anticipadamente, el desastre metropolitano<sup>39</sup>; estamos tan abotargados que ni siquiera tememos al Diluvio<sup>40</sup>. Estamos hipnotizados por la *pantalla total*, pegados, literalmente, al teclado del ordenador, acaso soñando con la placidez amniótica de aquella consola informática en forma de útero que imaginó David Cronenberg en *eXistenZ*<sup>41</sup>.

38 “Según cuenta Susan Sontag, cuando estaba viendo la retransmisión televisiva de la llegada de los hombres a la Luna, algunos de los presentes afirmaron que todo aquello no era nada más que una escenificación. Entonces, ella les preguntó: ‘Pero entonces, ¿qué es lo que estáis viendo?’. Y ellos respondieron: ‘ Estamos viendo la tele!’. Había comprendido todo” (Jean Baudrillard: *La agonía del poder*, Ed. Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2006, p. 66).

39 “Parece que la alternativa reza así: o ‘somos incapaces de imaginar el futuro’ (Jameson) o lo único que hay es ‘la imaginación del desastre’ (Sontag). En realidad puede sintetizarse en lo que Bruce Franklin acertadamente resumió: ‘El único futuro que parece imaginable en Hollywood es un futuro mejor’. Hasta el extremo de que las ciudades del futuro en las distopías no reflejan ya el futuro de la humanidad sino sus últimos días. Son ciudades del ‘día después’ de aquellos holocaustos nucleares que han hecho la Tierra inhabitable. Por ello se aconseja a los supervivientes que emigren al espacio exterior. Porque la Tierra entera es una ciudad sin futuro y el hombre está al final de su historia. De las metrópolis de los comienzos a finales del siglo XX hay un abismo. No se trata sólo de subrayar las semejanzas arquitectónicas y hasta cierto punto ver las segundas como el proceso de la ruina de las primeras. El enfoque es distinto: más que el camino de la perfección a la ruina de la perfección, se trata ahora de las ‘ruinas en inversión’ de que hablaba Smithson, es decir, que las ciudades que se levantan de la ruina misma. De ahí esa ‘estética del reciclaje’ que presentan, están hechas con remiendos de todos los estilos, materiales y humanos” (José Luis Molinuevo: “La orientación estética” en Simón Marchán Fiz (comp.): *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Ed. Paidós, Barcelona, 2006, p. 96).

40 “Una sociedad solo le teme a una cosa: al diluvio. No le teme al vacío. No le teme a la penuria ni a la escasez. Sobre ella, sobre su cuerpo social, algo chorrea y no sabe qué es, no está codificado y aparece como no codificable en relación con esa sociedad. Algo que chorrea y arrastra esa sociedad a una especie de desterritorialización, algo que derrite la tierra sobre la que se instala. Este es el drama. Encontramos algo que se derrumba y no sabemos qué es. No responde a ningún código, sino que huye por debajo de ellos” (Gilles Deleuze: *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*, Ed. Cactus, Buenos Aires, 2005, p. 20).

41 “Este fetiche [la consola informática en forma de útero presentada por David Cronenberg en la película *eXistenZ*], realizado para el filme y expuesto a posteriori en distintas muestras artísticas, se presenta como una suerte de PlayStation de piel y carne que trae consigo un cordón umbilical, el cual se conecta al cuerpo por medio de un orificio artificial, de modo que el juego se descarga en el interior del jugador mismo” (Eloy Fernández-Porta: *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era Afterpop*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2008, p. 190).

clear that it is a kind of theatrical setting, to judge from the props by one of the walls we see through the doorway, reducing the wall to a stage set.”<sup>42</sup> The upturned drawers, the slashed mattress, the peeling walls and, the ridiculous crowning point, the figurine of the ballerina, like the “survivor” of this violence which has been treated in Jeff Wall’s work, as a symbolic expression (a way of saying what cannot be said), are elements of the scene of an accident which is, properly speaking, the *uninhabitable*.<sup>43</sup> A vision of uncontrolled inhospitality: the subject finds all that belongs to it destroyed, all things are out of their “classifying” places, the lover’s bed torn open as if it had metaphorised the crime. At this point we have to return to that idea of the *unheimlich* which, as Schelling had it, is when everything that should remain secret and hidden is made manifest. The uncanny, the repressed familiarity that soon reappears, has something of the maternal.<sup>44</sup> The beginning, as Heidegger said in 1935, is the most terrifying and the most violent thing: this is the *Unheimlichkeit*, which could be translated as its originary not-being-at-home.<sup>45</sup> Nevertheless, we are *at home in the unhomely* which necessarily means that we have accepted anxiety.<sup>46</sup>

### Beyond homely conventions

In the 1970s Buñuel said that the philosophy that had guided him all his life and work had been an idea Engels formulated in a letter to Marx in 1885: “the

42 Arthur C. Danto: “Las expresiones simbólicas del yo” in *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Akal, Madrid, 2003, p. 74.

43 “In fact, the accident has suddenly become *inhabitable*, to the detriment of the substance of the shared world... This is what is meant by the “integral accident”, the accident which integrates us globally, and which sometimes even disintegrates us physically. So, in a word which is now foreclosed, where all is explained by mathematics or psychoanalysis, the accident is what remains unexpected, truly surprising, the unknown quantity in a totally discovered planetary habitat, a habitat over-exposed to everyone’s gaze, from which the ‘exotic’ has suddenly disappeared in favour of that ‘endotic’ Victor Hugo called upon when he explained to us that, ‘It is inside of ourselves that we have to see the outside — a terrible admission of asphyxia’” (Paul Virilio: *Unknown Quantity*, Thames & Hudson, Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2002, p. 129).

44 “Where uncanniness is found, Freud maintains that it is always the product of the resurfacing of earlier memories, especially those of infancy; from the point of view of his theory, the locus of greatest uncanniness is the mother’s body” (Norman Bryson: *Looking at the Overlooked. Four Essays on Still Life Painting*, Reaktion Books, London, 1990, p. 170).

45 See Philippe Lacoue-Labarthe: *Heidegger and the Politics of Poetry*, University of Illinois Press, 2007, p. 7.

46 “If we do not accept releasement, anxiety, passion and the night of agony, we are nothing more than unfaithful images, badly cut stone that does not fit into the building and that can be used for nothing” (Pascal Quignard: *Las sombras errantes*, Elipsis, Barcelona, 2007, p. 19).

## La destrucción doméstica teatralizada

La casa puede estar llena de huellas del amor, aunque éste sea, como afirmó Beckett en *Primer amor*, una forma increíble del *exilio*. El sentimentalismo está en franca bancarrota, sobre todo desde que cobramos conciencia (literariamente, de forma ejemplar, en *Fin de partida*) de que hay que sobrevivir sobre un montón de escombros, sin que se pueda mencionar la *catástrofe anterior*: sólo callando puede pronunciarse el nombre del desastre. Lo que queda en el espacio donde las pasiones se desplegaron es la sombra y las huellas de la pérdida. Pero también es cierto que el amante no fue otra cosa que un cobarde, alguien que se dio a la fuga, aterrorizado por el horizonte de lo “doméstico”. Como escribiera John Le Carré en *Un espía perfecto*: “Es amor aquello que aún puedes traicionar”.

El último acto de ese *abandono* puede ser la destrucción de la casa, como esa que muestra Jeff Wall en una magnífica fotografía, *La habitación destrozada*, realizada en 1978. Es verdad que no se necesitan muchas explicaciones cuando vemos ropa dejada, desordenadamente, en cualquier sitio: la *depresión impone su lógica de la falta de sentido de todo*. Sin embargo, la fotografía no es un documento policial de un acto de vandalismo, sino que eso que parece el resultado de una violencia terrible *ha sido dispuesto así*, “de hecho, cuando se la examina, parece muy claro que es una especie de escenario teatral, a juzgar por los puntales junto a una de las paredes que vemos a través de la puerta, con lo que esta pared queda reducida a una superficie teatral”<sup>42</sup>. Los cajones revueltos, el colchón rasgado, la pared desconchada y, como remate ridículo, la figura de la bailarina, como “superviviente” de esa violencia que ha sido tratada, en la obra de Jeff Wall, como expresión simbólica (una manera de decir lo que no se puede decir), son elementos de una escenificación del accidente que es, propiamente, lo *inhabitable*<sup>43</sup>. Visión de lo inhóspito salvaje: el sujeto encuentra todo lo *propio* destrozado, las cosas fuera de sus lugares “clasificatorios”, el lecho del amor desgarrado como si se hubiera metafori-

42 Arthur C. Danto: “Las expresiones simbólicas del yo” en *Más allá de la Caja Brillo. Las artes visuales desde la perspectiva posthistórica*, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 74.

43 “In fact, the accident has suddenly become *inhabitable*, to the detriment of the substance of the shared world... This is what is meant by the “integral accident”, the accident which integrates us globally, and which sometimes even disintegrates us physically. So, in a word which is now foreclosed, where all is explained by mathematics or psychoanalysis, the accident is what remains unexpected, truly surprising, the unknown quantity in a totally discovered planetary habitat, a habitat over-exposed to everyone’s gaze, from which the ‘exotic’ has suddenly disappeared in favour of that ‘endotic’ Victor Hugo called upon when he explained to us that, ‘It is inside of ourselves that we have to see the outside –a terrible admission of asphyxia’” (Paul Virilio: *Unknown Quantity*, Ed. Thames & Hudson, Fondation Cartier pour l’art contemporain, 2002, p. 129).

artist describes authentic social relations with the object of destroying conventional ideas about these relations, of throwing into a crisis the bourgeois world's optimism and of forcing the public to question the permanent nature of the established order". This must be presented filmically as a strict *sadic demonstration*.<sup>47</sup> This is what happens in *The Exterminating Angel* in which the bourgeois home is nothing if not foul, the scene of the ridiculing of all courtesy, an anomalous foundation for nihilism or, worse yet, for the consciousness that only the eternal (abnormal) return of the same will "free" us from claustrophobic reclusion.

"*The desert advances*. The wilderness is already on the inside. But also, and in the same respect, as a living contradiction, we are sedentary, because it no longer matters where we go. Everything is being prepared so that we 'feel at home' no matter where we are, in other words: evicted from home. In this regard, it is enough to recall the slogan of a well-known German travel agency: 'Let us program your holidays'.<sup>48</sup> We are suffering from the *Babel syndrome* specific to our Multiverse,<sup>49</sup> though quite likely after a *programmed holiday* (on which we have to see *what we must see*) we might fall victim to what is vaguely known as the *Stockholm syndrome*, which is to say, the familiarity of the guides-executioners and even the pleasurable return to tourist torture as the only form of facing *dead time*. We have to leave home, no matter what, though ultimately the final destination might simply be despicable, a hovel in which a fraud is consummated. Because, at the end of the day, the subjects are aware of the unhomely nature of the *Cainite city*.<sup>50</sup> This first man, who

47 "Rational rigour: each one of his films, from *L'âge d'or* to *Viridiana*, is unfolded like a *demonstration*. The most violent imagination at the service of a syllogism as cutting as a razor, as irrefutable as a rock: Buñuel's logic is the implacable reason of the Marquis de Sade" (Octavio Paz: "El cine filosófico de Buñuel" in *¿Buñuel! La mirada del siglo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 40).

48 Félix Duque: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Serbal, Barcelona, 1995, pp. 126-127.

49 "What constitutes the experience of this polycentric Multiverse, of this mobile *texture* in which we move, is the — often catastrophic — *recurrence* of one state with others, the difficult *transaction* between one and other forms of life [...]: the *miscegenation* of cultures and technologies, the constant *hermeneutics of technology*. This is the problem and the challenge that, to my mind, this *epoch* is facing: its *contemporaneity* with all preceding epochs" (Félix Duque: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Serbal, Barcelona, 1995, p. 103).

50 "According to *Genesis*, the origin of the city is not owing solely — not even mediately — to the primary Crime, but to something far more serious: Cain refuses to obey Yahweh and, in his *technological hubris*, 'godforsaken', he definitively settles and his descendents create walled cities with a double closure: horizontally and peripherally, establishing the distinction between the countryside and the city, vertically, roofing the houses inside the city to protect them from the sky that is no longer a protecting sky. The Cainite man (the 'civilised' man from the city) makes his dwelling *against*:



zado el crimen. Aquí tenemos que retornar a aquella noción de lo *unheimlich* que, según Schelling señaló, es todo lo que, debiendo permanecer secreto y oculto, se ha manifestado. Lo *unheimlich*, eso familiar reprimido que reaparece de pronto, tiene algo maternal<sup>44</sup>. El comienzo, apunta Heidegger en 1935, es lo más pavoroso y lo más violento: eso es lo *unheimlichkeit* un no-estar-en-su-propia-casa-originaria<sup>45</sup>. Sin embargo, estamos *acomodados en lo inhóspito* lo que no supone, necesariamente, que hayamos aceptado la angustia<sup>46</sup>.

### Más allá de las convenciones hogareñas

Buñuel declaró en los años setenta que el pensamiento que le había guiado durante toda su vida y obra había sido uno de Engels formulado en una carta a Marx de 1885: “El artista describe las relaciones sociales auténticas con el objetivo de destruir las ideas convencionales de esas relaciones, poner en crisis el optimismo del mundo burgués y obligar al público a dudar de la perennidad del orden establecido”. Y eso hay que presentarlo filmicamente como una estricta *demostración sádica*<sup>47</sup>. Así sucede en *El ángel exterminador*, donde la casa burguesa no es otra cosa que lo apestoso, el ámbito de la ridiculización de toda cortesía, un anómalo cimiento para el nihilismo o, peor, para la conciencia de que tan sólo el eterno retorno (aberrante) de lo mismo nos “libera” de la reclusión claustrofóbica.

*“El desierto crece*. Lo salvaje está ya en el interior. Pero también, y en el mismo respecto, como una contradicción viva, somos sedentarios, porque ya da igual dónde vayamos. Todo va siendo preparado para que en todas partes nos ‘sintamos en casa’, esto es: desahuciados. Baste recordar al respecto el *slogan* de una conocida agencia de viajes alemana: ‘Déjenos que programemos

44 “Donde se encuentra lo siniestro, Freud sostiene que es siempre el producto del resurgimiento de recuerdos antiguos, especialmente de los de la infancia; desde el punto de vista de su teoría, el lugar más siniestro es el cuerpo de la madre” (Norman Bryson: *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*, Ed. Alianza, Madrid, 2005, p. 178).

45 Cfr. Philippe Lacoue-Labarthe: *Heidegger. La política del poema*, Ed. Trotta, Madrid, 2007, p. 19.

46 “Si no aceptamos el abandono, la angustia, la pasión y la noche de la agonía, no somos más que imágenes infieles, piedras de desecho mal talladas que no encajan en el edificio y que ya no sirven para nada” (Pascal Quignard: *Las sombras errantes*, Ed. Elipsis, Barcelona, 2007, p. 19).

47 “Rigor racional: cada una de sus películas, desde *La edad de oro* hasta *Viridiana*, se despliega como una *demostración*. La imaginación más violenta y al servicio de un silogismo cortante como un cuchillo, irrefutable como una roca: la lógica de Buñuel es la razón implacable del marqués de Sade” (Octavio Paz: “El cine filosófico de Buñuel” en *¿Buñuel! La mirada del siglo*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 1996, p. 40).

mythically built walls and founded an “inhabitable” space, is delirious, someone who has lost his path. It is not strange that we find precarious refuge, full of fear, in the bunker, especially when the suspicion is widespread that perhaps a house, despite the home fire kept burning alive in the memory, was never a home. “Every “home” is felt as such when it is already too late: when it has already been lost. “Home” is the place of childhood (of the lack of a delimiting and classifying: dominating language), the place of games, the warm and wide prolongation of the maternal cloister. And it is impossible—and even if it were not, it would be undesirable and disappointing—to return to it.”<sup>51</sup> The house, that place, to simplify it to the maximum, in which we usually eat, is, in many ways, *the indigestible*.<sup>52</sup>

We also have to accept that the most intense can arise from something totally anodyne and thus something comical or lamentable ends up revealing a strangely fertile dimension.<sup>53</sup> Buñuel was convinced that film was a wonderful

against the earth — which, according to Yahweh’s curse, would deny him its fruits — and against the hostile and threatening sky. Literally, ever since, the human inhabitation was raised defiantly in the midst of the *inhospitable*, the *unhomely* (*das Unheimliche* in German, what is taken from the home; and, by extension, the uncanny)” (Félix Duque: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Serbal, Barcelona, 1995, p. 75).

51 Félix Duque: *El mundo por el dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Serbal, Barcelona, 1995, pp. 82-83.

52 “Fellow diners share a table, recognising each other as non-edible, indigestible. From this non-recognition in the provisions, the separation is underscored by raising the ground to an altar that consecrates the conspiracy, the table. The kitchen is therefore indistinguishable from the podium, the pulpit, the altar: it is a fire raised for the hands, for ideas, a ritual table of symbolic work. This home, source of warmth and culture, will have been for many lives the centre, and then evicted later by excesses, rehashes, designs, frozen food... that promise an eternity without decomposition, a stainless home, an unadorned structure, a function without a use, and that ends up in catering, precooked and fast food. The bribery is finished off by the sweetness of tastes and devices, the acidifiers, aromatisers, preservatives, gadgets and implements — ideologies of nutrition that transform consumerism into a source of wonder, and mask the knowledge of the encounter. In this transition, the eyes subjugate the entire body, design is more important than use, and the kitchen disappears. It is when visibility, virtuality, prevails over touch, condemning us to starvation” (Juan Luis Moraza: “DIEsTETICA” in José Ramón Amondarain. *Sípidos*, Sala América, Vitoria-Gasteiz, 2001, pp. 48-49).

53 “Sometimes that which is the essence of cinema springs unexpectedly from an otherwise insipid movie— a slapstick comedy, or a banal romantic film. Man Ray once said something very significant: ‘The worst movies I’ve ever seen in my life, the kind that put me sound asleep, always have five minutes that are marvellous. But the best, the most highly praised films, have barely five minutes that are even worthwhile.’ What this means is that in all films, good or bad — and beyond and despite the intentions of directors — cinematic poetry struggles to come to the

sus vacaciones<sup>48</sup>. Estamos afectados por el *síndrome de Babel* específico de nuestro Multiverso<sup>49</sup>, aunque fácilmente tras en un *viaje programado* (en los que hay que ver lo que es *necesario* ver) podemos caer en lo que, vagamente, se llama *síndrome de Estocolmo*, esto es, la familiaridad con los guías-verdugos e incluso el retorno placentero a la tortura turística como única forma de afrontar el *tiempo muerto*. Tenemos que marcharnos de casa, sea como sea, aunque finalmente el destino sea, sencillamente, deleznable, un cuchitril en el que se consuma una estafa. Porque, en última instancia, los sujetos son conscientes del carácter inhóspito de la *ciudad cainita*<sup>50</sup>. Ese primer hombre, que míticamente amuralla el territorio y cimienta el espacio “habitable”, es un delirante, alguien que se desvía del surco. No es raro que encontremos refugio, precarios llenos de miedo, en el búnker, sobre todo cuando se extiende la sospecha de que acaso una casa, a pesar del fuego resguardado en la memoria, no fue nunca un hogar. “Todo ‘hogar’ es sentido como tal cuando ya es demasiado tarde: cuando ya se ha perdido. ‘Hogar’ es el lugar de la infancia (de la falta de un lenguaje delimitador y clasificador: dominador), el lugar de los juegos, la prolongación cálida y anchurosa del claustro materno. Y es imposible –y si lo fuera, sería indeseable y decepcionante– volver a él<sup>51</sup>. La casa,

48 Félix Duque: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Ed. Serbal, Barcelona, 1995, pp. 126-127.

49 “Lo que [...] constituye la experiencia de este Multiverso policéntrico, de esta *textura* móvil en la que nos movemos, es la *recurrencia* –a veces, catastrófica– de unos estadios con otros, la difícil *transacción* entre unas y otras forma de vida [...]: el *mestizaje* en suma de culturas y técnicas, la constante *hermeneusis de la técnica*. Éste es el problema y el desafío con que se enfrenta a mi ver esta *época*: su *contemporaneidad* con todas las épocas anteriores” (Félix Duque: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Ed. Serbal, Barcelona, 1995, p. 103).

50 “Según el Génesis, pues, el origen de la ciudad no se debe únicamente –siquiera sea de modo mediato– al Crimen primigenio, sino a algo mucho más grave: Caín se niega a obedecer a Yavé y, en su *hybris técnica*, ‘dejada de la mano de Dios’, se asienta definitivamente él y su descendencia, forjando ciudades amuralladas con un doble cerramiento: horizontal y periféricamente, establece la distinción entre campo y ciudad, verticalmente, techa las viviendas internas a la ciudad para protegerse de un cielo que ha dejado de ser protector. El hombre cainita (el hombre de la ciudad, el ‘civilizado’) establece su morada *a la contra*: contra la tierra –que, según la maldición de Yavé, habría de negarle sus frutos– y contra el cielo hostil y amenazador. Literalmente, la habitación humana se yergue desde entonces, desafiante, en medio de lo *inhóspito* (en alemán: *das Unheimliche*, lo que se hurta a todo hogar; y por extensión, lo siniestro)” (Félix Duque: *El mundo por de dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Ed. Serbal, Barcelona, 1995, p. 75).

51 Félix Duque: *El mundo por el dentro. Ontotecnología de la vida cotidiana*, Ed. Serbal, Barcelona, 1995, pp. 82-83.

and dangerous arm if it was wielded by a free spirit: it is the best instrument for expressing the world of dreams, of emotions, of instinct. Breton pointed out that the most admirable thing about the fantastic is that “the fantastic does not exist, everything is real.” The filmmaker from Aragon never allowed the real to rebate even though it were to question it,<sup>54</sup> to force us to perceive the contrivedness of the so-called social order that tries to pass itself off as “natural”.

### In waiting

In his essay *City of Panic*, Virilio introduces a telling quote from Goethe: “when fear takes hold of me, I make up an image.”<sup>55</sup> To be sure, fear is one of the signs of our times in which art (vocationally profaner and now profaned) form parts of the terrorist scenario. The immediacy of (neo)realism is supportive of tele-reality panic, in both domains we find overdoses of horror and obscenity. The *wunderkammer* is left behind to make room for the chamber of catastrophes. Once and again, Virilio proposes the construction of the museum of the accident as a reflective vector of cities unconsciously founded on fear; according to this intellectual, the biggest catastrophe of the 20th century was the city. From New York to Karachi (with its countless torture chambers) or from Marbella to Dubai (where they are building the *World* project: an artificial archipelago made up of two hundred and fifty islands to create a map of the world), we are witnessing the disasters of progress, a see-saw between a fair of horrors and unmitigated tackiness. The desertification of the world has been enacted, we are witnessing a black out of the imagination as much as the twilight of places. As Virilio asked rhetorically “What do we wait for when we no longer have to wait to arrive? This old question could be answered as follows today: *we wait for the arrival of that which delays*.”<sup>56</sup> It doesn’t seem sufficient response that we will have to go from *déjà vu* to *déjà là* (from the already seen to the already there), because both in claustrophobia and in agoraphobia there is a kind of free fall. The *implosion of points of view* cannot end up as mere fireworks.

“Between profanation (the trivial) and sacralization (the display case), dissemination (life) and concentration (collection), radicality and promotion, there is a

surface and even reveal itself.” (Luis Buñuel: “El cine instrumento de poesía” in Antonio Castro (ed.): *Obsesión Buñuel*, Ocho y Medio, Madrid, 2001, p. 39).

54 “Throughout his whole work, Buñuel was to struggle not to remove himself from reality. A reality that did not have to be only objective, material, but one that surrounds and envelopes us in different and complementary dimensions. A reality that, in man, has a lot to do with instinct, whose control and dominion is the origin of overlaid structures, like society or religious organizations, always distorting the true natural order” (Julio Sánchez Andrada: “El documental en el cine de Buñuel” in Antonio Castro (ed.): *Obsesión Buñuel*, Ocho y Medio, Madrid, 2001, p. 119).

55 Paul Virilio: *City of Panic (Culture Machine)*, Berg Publishers, Oxford, 2005, p. 85.

56 Paul Virilio: *City of Panic (Culture Machine)*, Berg Publishers, Oxford, 2005, p. 115.

ese lugar, por simplificar al máximo, en el que habitualmente se come es, en muchísimos sentidos, *lo indigesto*<sup>52</sup>.

También tenemos que aceptar que lo más intenso puede surgir de algo completamente anodino y así algo bufo o lamentable terminar por revelar una dimensión extrañamente fecunda<sup>53</sup>. Buñuel tenía claro que el cine es un arma maravillosa y peligrosa si la maneja un espíritu libre: es el mejor instrumento para expresar el mundo de los sueños, de las emociones, del instinto. Breton apuntó que lo más admirable de lo fantástico es que “lo fantástico no existe, todo es real”. El cineasta aragonés no dejará nunca de remitir a la realidad aunque sea precisamente para cuestionarla<sup>54</sup> para forzarnos a percibir la artificialidad del llamado orden social que pretende pasar por “natural”.

52 “Comensales son aquellos que comparten mesa, reconociéndose mutuamente como no comestibles, indigestos. Desde este no-reconocimiento en los víveres, la separación queda enfatizada elevando el suelo en el altar que consagra la confabulación, la mesa. La cocina es, pues, indistinta al *podium*, al *pulpitum*, al altar: se trata de un fuego elevado para las manos, para las ideas, una mesa ritual de trabajo simbólico. Ese hogar, fuente de calor y de cultura, habrá sido durante muchas vidas centro, y desahuciado más tarde por los excesos, los refritos, los diseños, los congelados... que vienen a pretender una eternidad sin degradación, un hogar sin mancha, una estructura sin ornamento, una función sin uso, y que concluyen en el catering, la fast-food y lo precocinado. El soborno queda completado por la dulzura de los sabores y los artilugios, los acidulantes, aromatizantes, conservantes, gadgets y aperos snobs –ideologías de la nutrición que convierten el consumo en maravilla, y enmascaran el saber del encuentro. En ese tránsito, los ojos subyugan y sojuzgan al entero cuerpo, el diseño importa más que el uso, y la cocina se aleja. Es cuando la visualidad, la virtualidad, prevalecen sobre el tacto, condenándonos a la inanición” (Juan Luis Moraza: “DIESTÉTICA” en José Ramón Amondarain. *Sípidos*, Sala América, Vitoria-Gasteiz, 2001, pp. 48-49).

53 “A veces la esencia cinematográfica brota insólitamente de un film anodino, de una comedia bufa o de un burdo folletín. Man Ray ha dicho en una frase llena de significación: ‘los peores films que haya podido ver, aquellos que me hacen dormir profundamente, contienen siempre cinco minutos maravillosos, y los mejores, los más celebrados, cuentan solamente con cinco minutos que valgan la pena: o sea, que tanto en los buenos como en los malos films, y por encima y a pesar de las buenas intenciones de sus realizadores, la poesía cinematográfica pugna por salir a la superficie y manifestarse’” (Luis Buñuel: “El cine instrumento de poesía” en Antonio Castro (ed.): *Obsesión Buñuel*, Ed. Ocho y Medio, Madrid, 2001, p. 39).

54 “A lo largo de toda su obra, Buñuel luchará por no despegarse de la realidad. Una realidad que no tiene por qué ser únicamente objetiva, material, sino que circula y nos envuelve en distintas y complementarias dimensiones. Una realidad que, en el hombre tiene mucho que ver con los instintos, cuyo control y dominio es el origen de estructuras superpuestas, como la sociedad o las organizaciones religiosas, siempre distorsionadas del verdadero orden natural” (Julio Sánchez Andrada: “El documental en el cine de Buñuel” en Antonio Castro (ed.): *Obsesión Buñuel*, Ed. Ocho y Medio, Madrid, 2001, p. 119).

type of back and forth movement in which the Media still has the last word, transforming anticulture, culture and saliva into holy water. The Museum wins on points. *The show must go on.*<sup>57</sup> Everything cryogenised or, directly, imprisoned in the depths of oblivion<sup>58</sup>. There is nothing to profane, everything is inside a display case, the museum drift of the world and the conversion of tourism into a global sentence are about to prevent the appearance of the singular. It ultimately seems as if we were unable to be at home.<sup>59</sup> We know full well what is happening: the guided visit, the commented slide, the interactive space, the management of cultural resources, the touristic pandemonium

57 Régis Debray: *Introducción a la mediología*, Paidós, Barcelona, 2001, pp. 97-98.

58 “Ironically, we could say that we are witnessing a liberation of fossils, like a liberation of everything, for everybody else. Bercy, Silumian, Cassis, canoes, skeletons, frescos, everywhere the vestiges are crying out to be discovered. They too want to express themselves. They have waited too long. It is not like in the case of America, which did not want to be discovered for anything in this world, but it was all the same in the end: everything that is discovered is destroyed. Fossils only come out of their immortality, and therefore from the secret memory of mankind, to be immediately buried in its artificial memory. What is exhumed is kidnapped. All the originals are stored under lock and key (the caves in Lascaux, the Tautavel skull, the underwater cave in Cassis). Increasingly, more things are being exhumed only to be inhumed again immediately afterwards, they are rescued from death to be cryogenized for perpetuity. A military secret: the entrance to an underwater cave has been closed off to the national navy by the Ministry of Culture. A funereal attempt to kidnap a collective memory that is going down the tubes. There are thousands of works of art sleeping in safe security boxes, something that serves as a guarantee for the painting market. A dazzling demonstration that the abstraction of value is based on the theft of enjoyment. Even abstract forms, ideas, concepts, are also frozen in the sanctuaries of Memory and Artificial Intelligence. Like what happened with the caves of Lascaux, the only thing that is brought back into circulation are copies, clichés, doubles. The Xerox Degree of culture. Biosphere II, in its own way, is also an attempt to kidnap the species and its environment behind the glass curtain of the forbidden gaze, of the prohibited touch, covered away from any concupiscence, and the prey of a definitive fetishism” (Jean Baudrillard: “El baile de los fósiles” in *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*, Anagrama, Barcelona, 1993, pp. 114-115).

59 “If the Christians were ‘pilgrims’, that is, strangers on the earth, because their homeland was in heaven, the adepts of the new capitalist cult have no homeland because they dwell in the pure form of separation. Wherever they go, they find pushed to the extreme the same impossibility of dwelling that they knew in their houses and their cities, the same inability to use that they experienced in supermarkets, in Malls and on television shows. For this reason, insofar as it represents the cult and central altar of the capitalist religion, tourism is the primary industry in the world, involving more than six hundred and fifty million people each year. Nothing is so astonishing as the fact that millions of ordinary people are able to carry out on their own flesh what is perhaps the most desperate experience that one can have: the irrevocable loss of all use, the absolute impossibility of profaning” (Giorgio Agamben: *Profanations*, Zone Books, 2007, pp. 84-85).

## A la espera

En su ensayo *Ciudad pánico*, Virilio introduce una cita crucial de Goethe: “cuando me asalta el miedo invento una imagen”<sup>55</sup>. El miedo es, ciertamente, uno de los signos de nuestra época en la que el arte (vocacionalmente profanador y ahora profanado) forma parte del escenario terrorista. La inmediatez del (neo) realismo es solidaria con la telerrealidad pánica, en ambos dominios encontramos sobredosis de espanto y obscenidad. Atrás quedaron las *wunderkammer* para dejar sitio a la cámara de las catástrofes. Una y otra vez, Virilio propone la edificación del museo del accidente como vector reflexivo de las ciudades cimentadas, inconscientemente, en el miedo; según este teórico, la catástrofe más grande del siglo XX ha sido la ciudad. De Nueva York a Karachi (con sus innumerables salas de tortura) o de Marbella a Dubai (donde se desarrolla el proyecto *World*: un archipiélago artificial compuesto por doscientas cincuenta islas semejantes a un mapamundi), asistimos a los desastres del progreso, al balanceo entre la feria de atrocidades y la horrerada sin paliativos. Se ha completado la desertificación del mundo, hemos asistido tanto al *black out* de la imaginación cuanto al crepúsculo de los lugares. “¿Qué esperaremos –se pregunta retóricamente Virilio– cuando ya no tengamos necesidad de esperar para llegar? A esta pregunta, ya vieja, podemos responder, hoy: *esperamos la llegada de aquello que se demora*”<sup>56</sup>. No parece suficiente respuesta la de que tendríamos que pasar del *déjà vu* al *déjà là* (de lo ya visto al ya ahí), porque tanto en la claustrofobia cuanto en la agorafobia se produce una suerte de caída libre. La *implosión de los puntos de vista* no puede terminar convertida en mera pirotecnia.

“Entre la profanación (lo trivial) y la sacralización (la vitrina), la diseminación (la vida), y la concentración (la colección), la radicalidad y la promoción, se opera una especie de movimiento de ida y vuelta en el que la última palabra seguirá siendo la del Medio, que convierte a la anticultura, la cultura y lo escupido en agua bendita. El Museo, vencedor por puntos. *The show must go on*”<sup>57</sup>. Todo criogenizado o, directamente, custodiado en el más profundo de los olvidos<sup>58</sup>.

55 Paul Virilio: *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*, Ed. Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2006, p. 89.

56 Paul Virilio: *Ciudad pánico. El afuera comienza aquí*, Ed. Libros del Zorzal, Buenos Aires, 2006, p. 119.

57 Régis Debray: *Introducción a la mediología*, Ed. Paidós, Barcelona, 2001, pp. 97-98.

58 “Irónicamente, podríamos decir que asistimos a una liberación de los fósiles, como a una liberación de todo, por lo demás. Bercy, Silumian, Cassis, las piraguas, los esqueletos, los frescos, por doquier los vestigios se agolpan por ser descubiertos. También ellos quieren expresarse. Han esperado demasiado tiempo. No sucede como en el caso de América, que no quería ser descubierta por nada del mundo, pero el resultado es el mismo: todo lo que se descubre es aniquilado. Los fósiles

that is always short of time.<sup>60</sup> We are mobilised by tourism, this is the *aesthetic experience*.<sup>61</sup> That *waiting for what is delayed* is, in fact, the banal “free time” before continuing on our way to a destination called *souvenir*.

An eternal waiting only for nobody to arrive or, worse still, we are left with nothing.<sup>62</sup> Meanwhile we are intent in the strange task of labelling the impalpable, fascinated still by the ready-mades that are, and I am not exaggerating, everywhere. The global statization imposes fluid experiences, autotelic activities, that ultimately lead only to the profoundly trivial sensation of *feeling well*. The social routine is also caught up in meteorology, in a climate of stupidity capable of rocking everything that lets it. Perhaps almost everything that does not arrive is none other than a *phatic function*, that which prolongs communicative contact as something essentially empty.<sup>63</sup> In the enclosure in *The Exterminating Angel* this ritualised conversation loses its narcotising function and an *extreme shamelessness* begins to unfold. Whether it is a case of sudden amnesia

60 “Everything must be sacrificed to the cohorts of the industrious deaf and blind who listen to the catechism on their headphones and look in the video screen at the reflection of what they see and will never see. Under the pretext of democratic efficacy in the management of heritage, the pandemonium of shopping malls becomes the ideal of the museum. One of the strange areas of calm and reflection that the State has known how to preserve in the very heart of civilization from efficacy is covered by the tide of affairs” (Marc Fumaroli: *El Estado cultural (ensayo sobre una religión moderna)*, El Acantilado, Barcelona, 2007, p. 260).

61 “The very nature of the tourist experience is ‘aesthetic’: understanding the word in its etymological meaning of sensibility and receptiveness (Greek *aisthesis*), in the common meaning (referring to everything that has to do with art in general) and even to the very properly artistic meaning (the experience of art). The tourist is in search of sensations above and beyond any utilitarian interest, and looks for these experiences for pleasure, to ‘have them’ and to enjoy them” (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 2007, p. 155).

62 “And trembling on the brink of this historical collapse, waiting in the wings for its redemptive entry, is, precisely — nothing: the pure signifier of a paradise that never comes, an utterly destructive apocalypse that is at once everything and nothing, a spasm of empty space that consummates all those deaths and absences that are language itself” (Terry Eagleton: “Walter Benjamin: Towards a Revolutionary Criticism” in *The Eagleton Reader*, Blackwell Publishers, Oxford, 1998, p. 208).

63 “In the golden era of structuralism, Roman Jakobson deployed the notion of ‘phatic’ function, which he derived from Malinowski’s concept of phatic communion: the use of language to maintain a social relation through ritualised formulas such as greetings, chit-chat about the weather, and related formal niceties of social communication. A good structuralist, Jakobson included the means of discontinuing communication: as he put it, the mere purport of prolonging communicative contact suggests the emptiness of such contact” (Slavoj Žižek: *Violence*, Picador, New York, 2008, p. 78).



No hay nada que profanar, todo está en la vitrina, el devenir museo del mundo y la conversión del turismo en la condena global están a punto de impedir que surja lo singular. Finalmente parece que estamos incapacitados para estar en casa<sup>59</sup>. Conocemos de sobra lo que pasa: visita guiada, diapositiva comentada, espacio interactivo, gestión de recursos culturales, la barahúnda turística que está siempre falta de tiempo<sup>60</sup>. Estamos movilizados por el turismo, esa es *la ex-*

sólo salen de su inmemorialidad, por lo tanto de la memoria secreta de los hombres, para ser inmediatamente sepultados en su memoria artificial. A la que los exhuman, los secuestran. Se guardan todos los originales bajo llave (las cuevas de Lascaux, el cráneo de Tautavel, la cueva submarina de Cassis). Cada vez se exhuman más cosas únicamente para ser inhumadas de nuevo inmediatamente después, se rescatan de la muerte para ser criogenizadas a perpetuidad. Secreto militar: la entrada de la cueva submarina ha sido clausurada por la marina nacional por el Ministerio de Cultura. Fúnebre intento de secuestrar una memoria colectiva que se está yendo al garete por doquier. Ya hay miles de obras de arte durmiendo en el fondo de las cajas de seguridad, cosa que sirve de fondo de garantía para el mercado de la pintura. Una demostración rutilante de que la abstracción del valor se basa en el hurto del disfrute. Hasta las formas abstractas, las ideas, los conceptos, también están congelados en los santuarios de la Memoria y de la Inteligencia Artificial. Como sucede con el caso de la cueva de Lascaux, lo único que se vuelve a poner en circulación son copias, clichés, dobles. Grado Xerox de la cultura. Biosfera II también constituye a su manera un intento de secuestrar idealmente a la especie y a su entorno detrás del telón de cristal de la mirada prohibida, del tacto prohibido, a cubierto de cualquier concupiscencia viva, y presa de un fetichismo definitivo” (Jean Baudrillard: “El baile de los fósiles” en *La ilusión del fin. La huelga de los acontecimientos*, Ed. Anagrama, Barcelona, 1993, pp. 114-115).

- 59 “Si los cristianos eran ‘peregrinos’, es decir, extranjeros sobre la tierra, porque sabían que su patria estaba en el cielo, los adeptos al nuevo culto capitalista no tienen patria alguna, porque viven en la forma pura de la separación. Dondequiera que vayan encuentran multiplicada y llevada hasta el extremo la misma imposibilidad de habitar que habían conocido en su casa y en su ciudad, la misma incapacidad de uso que habían experimentado en los supermercados, en los *Malls* y en los espectáculos televisivos. Por eso, por cuanto representa el culto y el altar central de la religión capitalista, el turismo es hoy la primera industria del mundo, que moviliza al año a más de seiscientos millones de personas. Nada es tan sorprendente como el hecho de que millones de individuos se arriesguen a experimentar en carne propia la experiencia quizás más desesperada que sea posible: la pérdida irrevocable de todo, la imposibilidad absoluta de profanar” (Giorgio Agamben: *Profanaciones*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2005, p. 111).
- 60 “Todo debe ser sacrificado a las cohortes de afanosos sordos y ciegos, que escuchan el catecismo en su casco y miran en la pantalla del vídeo el reflejo de lo que ven ni verán jamás. So pretexto de eficacia democrática en la gestión del patrimonio, la barahúnda de las grandes superficies y las galerías comerciales pasa a ser el ideal museológico. Una de las raras regiones de calma y de reflexión que el Estado había sabido preservar en el centro mismo de la civilización de la eficacia está recubierta por la marea de los asuntos” (Marc Fumaroli: *El Estado cultural (ensayo sobre una religión moderna)*, Ed. El Acantilado, Barcelona, 2007, p. 260).

or pure fooling around there is no lack of a host who is nowhere to be found when the guests arrive.<sup>64</sup>

### Transport of nothings and “downloaded” sarcasm

Kaprow stated that “Artists cannot profitably worship what is moribund; nor can they war against such bowing and scraping when only moments later they enshrine their destructions and acts as cult objects in the same institution they were bent on destroying. This is a patent sham. A plain case of management takeover.”<sup>65</sup> Nonetheless, what is left to us is sarcasm<sup>66</sup> or the childish or psychotic attitude of “shitting on the whole world.”<sup>67</sup> The so-called fetishist denial also works: “I know, but I don’t want to know that I know, so I don’t know”. We know for sure that the culture of entertainment and fun is, at the end of the day, no fun at all<sup>68</sup> and that, ultimately, all spilling of blood, all artistic cruelty, were no more than exorcisms or, to be more serious, pure mask, strictly fake.

64 “One day, when Silberman and I were talking about uncanny repetitions, he told me a story about the time he’d invited some people for dinner but had forgotten to tell his wife. In fact, he forgot that he’d been invited out to dinner himself that same evening. When the guests arrived, Silberman wasn’t there; his wife was, however, but in her bathrobe, and since she had no idea anyone was coming, she’d already eaten and was about to go to bed. This incident became the opening scene in *The Discreet Charm of the Bourgeoisie*” (Luis Buñuel: *My Last Sigh*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, p. 247).

65 Allan Kaprow: “The Education of the Un-Artist, Part I” in *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 2003, p. 103.

66 “Sarcasm, *sarcasmos*, the mockery that insults the flesh just as a dog bites a calf, could be a response to the agnostic, who does not believe that death has any meaning. ‘The power to destroy is not granted to man, in the best of cases he has the power to vary forms but not to annihilate them [...] What does nature, always creating, care that this mass of flesh that today is a woman is reproduced tomorrow in the form of a thousand different insects? [...] That said, if the degree of attachment or, better said, indifference is the same, what does it matter that, for what is called crime for a man, another is transformed into a fly or an owl?’. This is how [in *Les Infortunes de la vertu* by Marquis de Sade] Brissac philosophised to a horrified Justine” (Jean Clair: *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2007, pp. 36-37).

67 “This power of absolute control that the young child in fact believes he wields over the world and his fellows is summed up in Schreber’s formula, ‘shit on the whole world’. And the contemporary artist, who wishes to exercise absolute power over his spectator subjects, ‘the free man par excellence, metaphysically speaking,’ as says M. Gauchet ‘the man who frees himself from his creature subordination because of his activity’, has become, just him, the total individual, the absolute child” (Jean Clair: *De Inmundo*, Arena, Madrid, 2007, p. 92).

68 “The State is our outspoken conscience. Fun, it seems, is not yet fun; it has hardly diverted us from the common ‘weekend neurosis’, which leaves us anxious to play but unable. More atonement for trying. It’s abundantly clear that we don’t want to work but feel that we should. So we brood and fight” (Allan Kaprow: “The Education

*periciencia estética*<sup>61</sup>. Aquella *espera de lo que se demora* es, en realidad, el banal “tiempo libre” antes de continuar en pos de un destino que se llama *souvenir*.

Una espera inmensa para que finalmente no llegue nadie o, peor, tan solo nos quede la nada<sup>62</sup>. Mientras tanto estamos afanados en la extraña tarea de etiquetar lo impalpable, fascinados, todavía, por los ready-mades que están, no exagero, por todas partes. La estatización global impone experiencias fluidas, actividades autotéticas, que finalmente conducen únicamente a la sensación, profundamente trivial, de *sentirse bien*. La rutina social también está entretejida con la meteorología, con un clima de estupidez capaz de acunar a todo el que se deje. Acaso casi todo lo que no llega no sea ya otra cosa que *función fática*, eso que permite prolongar el contacto comunicativo como algo esencialmente vacío<sup>63</sup>. En el encierro de *El ángel exterminador* pierde su función narcotizante esa cháchara ritualizada y comienza a desplegarse un *impudor extremo*. Sea por amnesia repentina o por puro cachondeo no falta un anfitrión que está ausente cuando llegan los invitados<sup>64</sup>.

61 “La experiencia turística, en su naturaleza misma, es ‘estética’: entendemos el término en el sentido etimológico de sensibilidad y receptividad (la *aisthesis* griega), en el sentido común (para hacer referencia a todo lo que tiene que ver con el arte en general) y hasta en el sentido propio y sumamente artístico (la experiencia del arte). El turista anda en busca de sensaciones fuera de cualquier interés utilitario, y persigue estas experiencias por placer, por ‘tenerlas’ y gozar de ellas” (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 155).

62 “Y temblando al borde de este colapso histórico, esperando entre bambalinas su entrada redentora, se encuentra precisamente... nada: el puro significante de un paraíso que nunca llega, de un Apocalipsis absolutamente destructivo, que es al mismo tiempo todo y nada, un espasmo de vacío que consume todas esas muertes y ausencias que es el lenguaje mismo” (Terry Eagleton: *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*, Ed. Cátedra, Madrid, 1998, p. 48).

63 “En la época dorada del estructuralismo, Roman Jakobson desplegó la noción de comunión “fática”, derivada del concepto de comunión fática de Malinowski: el uso del lenguaje para mantener una relación social a través de fórmulas ritualizadas como agradecimientos, charlas acerca del tiempo y otros detalles formales semejantes de la comunicación social. Buen estructuralista, Jakobson incluyó el medio de la comunicación discontinua: según él, la mera pretensión de prolongar el contacto comunicativo sugiere la vacuidad de tal contacto” (Slavoj Zizek: *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Ed. Paidós, Barcelona, 2009, p. 98).

64 “Ya he dicho a propósito de *El ángel exterminador*, cuanto me atraen las acciones y las frases que se repiten. Estábamos buscando [cuando trabajaba en los prolegómenos de *El discreto encanto de la burguesía*] un pretexto para una acción repetitiva, cuando Silberman nos contó lo que acababa de ocurrirle. Invitó a varias personas a cenar a su casa, un martes por ejemplo, olvidó hablar de ello a su mujer y olvidó que ese mismo martes tenía una cena fuera de casa. Los invitados llegaron hacia las nueve, cargados de flores. Silberman no estaba. Encontraron a su mujer

In *Fear Society, Pavilion of Urgency* at the last Venice Biennale, Tania Bruguera took out a pistol while “imparting” a conference and starting playing Russian roulette.<sup>69</sup> Of course the arm was *unloaded*. Nobody has to die during a performative act, and what’s more, Art World etiquette must quickly avoid any conclusive act, especially when the golden rule is: survive at all costs.<sup>70</sup> All courtesy or etiquette could be understood today as *trash fraternity*: the right thing would be to give free rein to aggressive impulses.<sup>71</sup> And, like Clint Eastwood in *Gran Torino*, to dare let fly insults and blasphemies, politically incorrect expressions and crazily unsuitable gestures, because perhaps it is all we are ready and able to understand.

“For a happening of Robert McCarn’s, four eight-foot-high gray wooden crates were made, like ordinary shipping containers, and were stamped in yellow with the words “Fragile works of Art”. They were forklifted onto a flatbed truck along with two pallets of sandbags and driven (on prior arrangement) some eight hundred miles to two museums and an art school gallery. Bills of lading were specially printed, a trucker’s log was kept, and the proper forms and receipts were filled out upon delivery. Some crates and sandbags were accepted (it was up to the recipient to accept or reject the shipment) and were then exhibited as art; one was accepted as a packing box for other artwork and was used accordingly; two were unloaded, opened (they were of course empty), closed again and sent back with the driver, McCarn. He and his friends carried out the

of the Un-Artist, Part II” in *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 2003, p. 119).

69 Recall the performance *Solo pour la mort* de Serge III Oldenbourg at the Free Expression Festival in Paris in 1964. See Paul Ardenne: *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Flammarion, Paris, 2006, pp. 14-15.

70 “At the onset of conceptualism, it would have considered bad etiquette to do so. According to early logic, it was better to die than to compromise the work. However, as each aspect of the AW [Art World] is compromised and regulated, such extremity makes little sense, nor does it make sense to actually perish for the supposed integrity of art. As one will have seen in this manual, the AW etiquette operates on the premise of living off art, not dying for art. The viewer would need to be aware that, while the artist is being offered to be shot, he is not serious. After all, it is just art” (Pablo Helguera: *The Pablo Helguera Manual of Contemporary Art Style*, Jorge Pinto Books, New York, 2007, p. 87).

71 “With a view to warding off such a sad fate, that of a comradeship devoid of aggressive instincts but also of complicity, the best thing is to start, *in media res*, with the act of violence. Thus, Žizek recommended greeting strangers as following: ‘Go and fuck your mother’ which should be answered, with equal courtesy, with ‘I’ll do it as soon as I’ve finished with your sister’: that’s it, it has been said; now that the ghost of disagreement has been conjured up, friendship can begin” (Eloy Fernández Porta: *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la era Afterpop*, Anagrama, Barcelona, 2009, p. 285).

## Transporte de naderías y sarcasmos “descargados”

“Los artistas –afirma Kaprow– no pueden sacar provecho de la adoración a lo moribundo; ni tampoco combatir todas esas reverencias y genuflexiones cuando momentos después elevan a los altares sus actos de destrucción, objetos de culto para la misma institución que pretendían destruir. Esto es una impostura absoluta. Un puro ejemplo de la lucha por el poder”<sup>65</sup>. Sin embargo, lo que nos queda es el sarcasmo<sup>66</sup> o la actitud infantil o psicótica de “cagar sobre el mundo entero”<sup>67</sup>. También funciona la llamada denegación fetichista: “Lo sé, pero no quiero saber que lo sé, así que no sé”. Sabemos con certeza que la cultura del entretenimiento y la diversión, a fin de cuentas, no es nada divertida<sup>68</sup> y que, en última instancia, todos los derramamientos de sangre, toda la crueldad artística no eran otra cosa que exorcismos o, para ser menos diletante, pura mascarada, *fake* estricto. En el *Fear Pavillion* de la última Bienal de Venecia, Tania Bruguera sacó una pistola mientras “impartía” una conferencia y se puso a jugar a la ruleta rusa<sup>69</sup>. Por supuesto el arma estaba

en bata, ignorante de todo, cenada ya y disponiéndose a meterse en la cama” (Luis Buñuel: *Mi último suspiro*, Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p. 291).

65 Allan Kaprow: *La educación del des-artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, pp. 25-26.

66 “El sarcasmo, *sarcasmos*, la burla que insulta a la carne igual que un perro muerde una pantorrilla, podría ser una respuesta al agnóstico, al que no cree que la muerte tenga sentido. ‘El poder de destruir no se le concede al hombre, en el mejor de los casos, tiene el de variar de formas, pero no el de aniquilarlas [...] ¿Qué le importa a la naturaleza, siempre creadora, que esta masa de carne que hoy conforma una mujer se reproduzca mañana en forma de mil insectos diferentes? [...] Ahora bien, si el grado de apego o más bien de indiferencia es el mismo, ¿qué puede importarle que, por lo que se llama crimen de un hombre, otro sea transformado en mosca o en lechuzca?’. Así filosofaba [en *Les Infortunes de la vertu* del Marqués de Sade] Brissac ante la horrorizada Justine” (Jean Clair: *La barbarie ordinaria. Music en Dachau*, Ed. La Balsa de la Medusa, Madrid, 2007, pp. 36-37).

67 “Este poder de dominio absoluto que el joven niño cree en efecto poseer sobre el mundo y sus prójimos se resume en la fórmula de Schreber, ‘cagar sobre el mundo entero’. Y el artista contemporáneo, que pretende ejercer sobre sus sujetos espectadores un poder absoluto, ‘este hombre –apunta M. Gauchet– libre por excelencia, metafísicamente hablando, el hombre que se libera de su subordinación de criatura por su actividad’, se ha vuelto, sólo él, el individuo total, el niño absoluto” (Jean Clair: *De Inmundo*, Ed. Arena, Madrid, 2007, p. 92).

68 “El Estado es nuestra conciencia sin tapujos. La diversión, según parece, aún no es divertida; apenas nos ha desviado de la común ‘neurosis de fin de semana’, que nos deja con el ansia de jugar pero incapaces de hacerlo. Intentarlo conlleva una expiación mayor. Está clarísimo que no queremos trabajar, pero sentimos que hemos de hacerlo. Así que rumiamos amargamente y luchamos” (Allan Kaprow: *La educación del des-artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, p. 56).

69 Recordemos el performance *Solo pour la mort* de Serge III Oldenbourg en el Festival de la Libre expression de París en 1964, cfr. Paul Ardenne: *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Ed. Flammarion, París, 2006, pp. 14-15.

process exactly the way any driver might have done it. (1970).<sup>72</sup> This *nothingness of “aesthetic” transport* ends up forming part of the “new supposedly transgressive academy of art”. One often gets the impression that art is nothing more than an *effect*, more delirious than comic.<sup>73</sup> A kind of empire of *flow experiences*,<sup>74</sup> of that flow that does not leave much trace. It doesn’t matter, there’s no problem, we had a good time. I would repeat, an indulgent infantilism, as if all we had to do was to wait for more gifts, candy or simply a lullaby.<sup>75</sup>

### Living in Rootlessness

While it is true to say that contemporary art makes incredible efforts to “return to the real” that would arouse the spectator or reader from his sweet dreams and remind him that he is watching fiction, in point of fact what exists out there, in many cases, is a way of escaping from the real, “desperate attempts to avoid the real of the illusion itself, the real that emerges in the guise of an illusory spectacle”<sup>76</sup>. Even the comic parabasis tries to conjure up ghosts. While the object of desire is simply the desired object, the cause of desire is the feature for which we desire the object, a detail or a tic that we are generally unaware of, and which we often misinterpret as an obstacle despite which we

72 Allan Kaprow: “The Education of the Un-Artist, Part I” in *Essays on the Blurring of Art and Life*, University of California Press, 2003, p. 147.

73 “It is not necessary that the mechanism be readily identified as ‘art’, given that art is no more than an effect. The work has been erased to make way for experience, erasing the object to make way for a volatile, vaporous or diffuse aesthetic quality, sometimes with a laughable lack of proportion or, on the contrary, with an almost tautological equivalence between the means deployed and the sought-for effect. A pandemonium of objects can give rise to a unique and fleeting comic effect” (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Fondo de Cultura Económica, Mexico, 2007, p. 32).

74 “[Mihaly Csikszentmihalyi] began the study of *autotelic* behaviour and experiences of absorption like those of chess players, or music composers, mountain climbers, of specialists in art, extreme sportspersons, etc. Based on experiences described by their protagonists, it seemed possible to group them under the generic term of *flow experiences*, because the people questioned used the word *flow* continuously to describe the state of effortless absorption in an activity that comes from within, that develops freely, a kind of sphere independent from conscious life” (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Mexico, 2007, p. 136).

75 “[...] we must seriously address the infantilisation of art today, not only because it threatens to trivialise a whole cultural space which should be characterised by reflection, analysis and creative maturity, but also because it forms part of a generalised childishness of society that points to a fairly stark future: citizens gradually lose the capacity to take responsibility or stand up for their rights and fulfil their duties. Instead of the supposed rebelliousness of world youth, we see conformism, their acceptance of the dictates of producers for consumerism” (Elena Vozmediano: “Arte en la edad del pavo” in *Revista de Occidente*, no 333, Madrid, February, 2009, p. 61).

76 Slavoj Žižek: *How to Read Lacan*, <http://www.lacan.com/zizkubrick.html>

descargada. Nadie tiene que morir en el acto performático, es más, la etiqueta del Mundo del Arte tiene, con celeridad, que evitar cualquier acto conclusivo, sobre todo porque la máxima de oro es: sobrevivir a pesar de todo<sup>70</sup>. Toda la cortesía o etiqueta podría ser entendida, hoy en día, como *fraternidad trash*: lo adecuado sería dar rienda suelta a los impulsos agresivos<sup>71</sup>. Y atreverse, a la manera de Clint Eastwood en *Gran Torino*, a soltar improperios y blasfemias, expresiones políticamente incorrectas y gestos delirantemente inadecuados, porque acaso sea lo único que estamos preparados para entender.

“Para un Happening de Robert McCarn se construyeron cuatro cajas grises de madera de ocho pies de alto, como los contenedores de transporte de los barcos, y se marcaron en amarillo con las palabras “Obras de arte frágiles”. Fueron cargados en el remolque de un camión junto con dos *pallets* de sacos de arena y transportados (bajo previo acuerdo) a lo largo de unas ochocientas millas hasta dos museos de arte y la galería de una escuela de arte. Se imprimieron para la ocasión facturas del cargamento, el camionero llevó una hoja de ruta, y se rellenaron los formularios y recibos oportunos una vez depositada la carga. Algunas cajas y sacos de arena fueron aceptados (la decisión de aceptar o rechazar el cargamento dependía del destinatario) y fueron expuestos como arte; una fue aceptada como embalaje para otra obra de arte y fue utilizada en consecuencia como tal; otras dos fueron descargadas, abiertas (estaban, por supuesto vacías), cerradas de nuevo y enviadas de vuelta junto con el transportista, McCarn. Él y sus amigos llevaron a cabo el proceso exac-

70 “Antes, en los comienzos del arte conceptual, se consideraba de pésima etiqueta suspender la *performance*. Según la lógica de antaño, era preferible la muerte antes de comprometer la naturaleza de la obra. Hoy en día, sin embargo, cuando cada aspecto del Mundo del Arte está comprometido y regulado, tiene poco sentido llegar a tales extremos, y en particular morir por una causa indefendible como es la supuesta integridad del Mundo del Arte. En la actualidad la etiqueta del Mundo del Arte opera en función de la supervivencia y no en torno a la necesidad de morir. Por tanto, la nueva etiqueta establece que de realizarse una obra con tales características, y de presentarse el espectador decidido a utilizar la pistola, se hará todo lo posible por detenerlo e, incluso, se le disparará a él primero para preservar la vida del artista. Una de las responsabilidades del espectador es saber que el artista no espera en realidad que se le dispare, y que, a fin de cuentas, sólo se trata de una obra de arte” (Pablo Helguera: *Manual de estilo del arte contemporáneo*, Ed. Tumbona, México, 2005, pp. 137-138).

71 “A fin de ahuyentar tan triste destino, el de una camaradería desprovista de instintos agresivos pero también de complicidad, lo mejor es empezar, *in media res*, con el acto de violencia. Así, Zizek recomendaba saludar a los desconocidos con la fórmula: ‘Ve a follarte a tu madre’ –que debería ser contestada, con cortés simetría, con ‘Lo haré tan pronto como haya acabado de picarme a tu hermana’: ya está, ya se ha dicho; ahora que el espectro del desacuerdo ha sido conjurado, la amistad puede comenzar” (Eloy Fernández Porta: *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la era Afterpop*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2009, p. 285).

desire the object. It might be none other than an emptiness that takes on the contours of something when we look sideways. In *The Exterminating Angel* we see how difficult it is to satisfy the simple desire to leave a room.<sup>77</sup>

To a certain extent, the aesthetic experience is *directed towards keeping the disorientation alive*<sup>78</sup> or, in other words, to account for the irrational which, as Levinas warns us, “knocks from outside”. It is not always easy to decide, as happened to Buñuel and Dalí, if what is forbidden is to take a look on the outside or on the inside.<sup>79</sup> The absurd could be an effective procedure to bring hidden desires,<sup>80</sup> which is to say, to manage to make visible the *limit* that prevents us from confronting what we fear or what could transform our lives, either pleasantly or revolutionarily. As Barthes tells us, *The Exterminating Angel* marked a fertile line in film in its critique of modernism; these claustrophobic images bring to light the real of *jouissance* and also the categorical dimension of the death drive. The corrosion of the bourgeois aesthetic begins in an anguished normality.<sup>81</sup>

77 “*The Exterminating Angel* is one of the rare films I’ve sat through more than once [...] I simply see a group of people who couldn’t do what they wanted to — leave a room. That kind of dilemma, the impossibility of satisfying a simple desire, often occurs in my movies” (Luis Buñuel: *My Last Sigh*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, p. 239).

78 Gianni Vattimo: “Art and Oscillation” in *The Transparent Society*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1992, p. 51.

79 Before coming up with the title *Un Chien Andalou* he had thought of several others, for example: ‘Defense de se pencher à l’extérieur’. After that, he considered the antithesis: “forbidden to look inside”.

80 “For surrealism the absurd was not an end in itself, but a means: for them, breaking the conventional order of meaning was a way, the channel to bring to the surface another deeper meaning, associated, as we know, with desire and the unconscious. Or put another way: it was not looking for randomness, but it wanted to use it as a means to bring out this other dark, violent, libidinal meaning which they attributed to unconscious desire. Their free associations, their automatic writing and exquisite corpses coming from these processes were aimed at bringing out this emergence. Breton stated it clearly: his was an *ultra-confessional attitude that took its sources from an obsessive idea*” (Jesús González Requena: “La huella de Lorca en el origen del cine de Buñuel” in Antonio Castro (ed.): *Obsesión Buñuel*, Ocho y Medio, Madrid, 2001, p. 165). Buñuel said that in his films there is always a kind of love for the instinctive and the irrational, that can appear anywhere: “I have always been attracted by this unknown or strange side of things that fascinates me even though I don’t know why” (Luis Buñuel interviewed by André Bazin and Jacques Doniel Valcroze in *Buñuel, Dreyer, Welles*, Fundamentos, Madrid, 1999, p. 23).

81 “In *The Exterminating Angel* we find the decided will to demonstrate the corrosion and decomposition of the world and bourgeois art: these bourgeoisie, all in formal evening dress as they return from a performance of Donizetti’s opera *Lucia di Lammermoor*, represent a universe of false social relationships built on an art passed its expiry date. In contraposition the *working class* (the servants in the house) are



tamente del mismo modo que lo hubiera hecho cualquier camionero (1970)<sup>72</sup>. Esta *nadería del transporte “estético”* termina por formar parte de la “nueva academia del arte pretendidamente transgresivo”. En muchos momentos da la impresión de que el arte ya no sea otra cosa que un *efecto*, algo más delirante que cómico<sup>73</sup>. Una suerte de imperio de las *flow experiences*<sup>74</sup>, de ese fluir sin dejar mucho rastro. No pasa nada, es lo mismo, lo hemos pasado bien. Insisto, un infantilismo complaciente, como si solamente tuviéramos que esperar más regalos, chucherías o sencillamente una canción de cuna<sup>75</sup>.

### Vivir en el desarraigo

Si bien es verdad que el arte contemporáneo formula brutales intentos de “retorno a lo real” que despiertan al espectador o al lector de dulce sueño y le recuerdan que está percibiendo una ficción, en realidad ahí lo que existe, en muchos casos, es un modo de escaparse de lo real, “intentos desesperados de evitar lo real de la ilusión en sí, lo real que surge al modo de un espectáculo ilusorio”<sup>76</sup>. Incluso la parábasis cómica intenta escenificar fantasmas. Mientras que el objeto del deseo es simplemente el objeto deseado, la causa del deseo

72 Allan Kaprow: *La educación del des-artista*, Ed. Ardora, Madrid, 2007, pp. 100-101.

73 “No es necesario que el dispositivo sea fácilmente identificado como ‘arte’, visto que el arte no es más que un efecto producido. Se va borrando la obra en beneficio de la experiencia, borrando el objeto en beneficio de una cualidad estética volátil, vaporosa o difusa, a veces con una desproporción chistosa o, al contrario, con una casi equivalencia tautológica entre los medios desplegados y el efecto buscado. De un pandemonio de objetos puede surgir un único y fugaz efecto cómico terminal” (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 32).

74 “[Mihaly Csikszentmihalyi] inició el estudio de las actividades que llama *autotéticas* y de las experiencias de absorción como las de los jugadores de ajedrez, de los compositores de música, de los alpinistas, de los especialistas de arte, de los deportistas de lo extremo, etc. Con base en lo que describen los que realizan estas experiencias, le pareció posible agruparlas bajo el término genérico de *flow experiences*, porque simplemente las personas interrogadas utilizan continuamente esta palabra, *flow*, o flujo para referirse a su absorción sin esfuerzo en una actividad que nace por sí misma, que se desarrolla bien, que constituye una especie de esfera autónoma en la vida consciente” (Yves Michaud: *El arte en estado gaseoso*, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 2007, p. 136).

75 “[...] es preciso encarar seriamente la infantilización del arte actual, no sólo porque amenaza con trivializar todo un espacio cultural en el que debería primar la reflexión, el análisis y la madurez creativa, sino porque forma parte de una puerilización general de la sociedad que apunta a un futuro bastante negro: los ciudadanos van perdiendo capacidad para responsabilizarse de reclamar derechos y cumplir deberes. Frente a la supuesta rebeldía del mundo juvenil, se revela su conformismo, su sometimiento a los dictados de los productores para el consumo” (Elena Vozmediano: “Arte en la edad del pavo” en *Revista de Occidente*, n° 333, Madrid, Febrero, 2009, p. 61).

76 Slavoj Žižek: *Cómo leer a Lacan*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2008, p. 66.

As Lyotard wrote, “The immense zone rustles with billions of padded messages. Even its violence, wars, revolts, riots, ecological disasters, famines, genocides, murders are broadcast as spectacles, along with the following notice: you see, this is not good, it requires new regulations, other forms of community that must be invented, this will pass. Despair is thus taken as a disorder to correct, never as the sign of an irremediable lack.”<sup>82</sup> This zone might be “domestic”. Pascal maintained that all our misfortunes emanate from one single cause: our incapacity to calmly remain *in a room*. Baudelaire had spoken of the horror of home, opening the doors to a modernism that would one day be nostalgic for the desert.

Similarly to *Endgame*, our fate is crudely scatological. Remember Clov’s categorical words: “A world where all would be silent and still and each thing in its last place, under the last dust”. Adorno concluded, by adding further desolation if that were possible, that the named was dirt.<sup>83</sup> Yet corpses are always within our sight, like in that sequence from Plato’s *The Republic* in which the hand allows the eyes to sate themselves in their frenetic desire for horror. We accept a strategy of taming inherited from the literary project that was called “the Ludovico method” in *A Clockwork Orange*: saturated with horror, vomiting in the face of disaster. Or, perhaps, trying to leave the worse behind, we become subjects in flight<sup>84</sup>, accelerated, with the hope that there is a *runaway*.<sup>85</sup> We need to escape from the feeling of anxiety that we are going nowhere or,

equated with animals (the rats abandoning the ship or the bull who *doesn’t suffer*) by these bourgeoisie, though the film shows these members of the lower classes as possessors of a knowledge (*class instinct*) that they consciously ignore; while the servile petit bourgeois, the butler Julio (Claudio Brook) — who studied in the Jesuits — has to accompany, given that he is a declassified traitor, the bourgeoisie in this disaster” (Luis Martín Arias: “El escándalo imposible: del surrealismo a la posmodernidad” in Antonio Castro (ed.): *Obsesión Buñuel*, Ocho y Medio, Madrid, 2001, p. 234).

82 Jean-Francois Lyotard: “The Zone” in *Postmodern Fables*, University of Minnesota Press, 1999, p. 31.

83 “The Old Testament ‘dust thou shalt become’ is translated into: filth. Excretions become the substance of a life that is death. But the imageless image of death is an image of indifference” (Theodor W. Adorno: “Trying to Understand *Endgame*” in *Notes to Literature. Volume 1*, Columbia University Press, New York, 1991, p. 274).

84 “The era of lack of metaphysical refuge, to recall Lukács’ definition of modernism, generalised the habit of taking to flight. With the formal disposition of progress, the world fleeing from itself: from each position of the world in flight, continuations of escapes are prepared” (Peter Sloterdijk: *Extrañamiento del mundo*, Pre-textos, Valencia, 2001, p. 119).

85 “When a phenomenon reaches an absolute speed, it sets a ‘runaway’ in motion [...]. The ‘runaway’ is under way. This is a state of emergency” (Paul Virilio & Sylvere Lotringer: *Crepuscular Dawn*, Semiotext(e), New York, 2002, pp. 161-162).

es el rasgo por el que deseamos el objeto, un detalle o un tic del que generalmente no somos conscientes, y al que incluso a veces malinterpretamos como un obstáculo a pesar del cual deseamos el objeto. Puede no ser otra cosa que un vacío que adquiere los contornos de algo cuando miramos al sesgo. En *El ángel exterminador* comprobamos lo difícil que resulta satisfacer el sencillo deseo de salir de una habitación<sup>77</sup>.

En cierto sentido la experiencia estética se orienta a mantener vivo el desarraigo<sup>78</sup> o, en otros términos, a dar cuenta de lo irracional que como dice Levinas “golpea desde afuera”. No siempre es fácil decidir, como le pasó a Buñuel y Dalí, si lo que está prohibido es asomarse al exterior o al interior<sup>79</sup>. Lo absurdo puede ser un procedimiento eficaz para que afloren los deseos ocultos<sup>80</sup>, esto es, para conseguir hacer visible el límite que nos impide enfrentarnos a lo que tememos o a aquello que podría transformar, placenteramente o de forma revolucionaria, nuestra vida. *El ángel exterminador* marcaba, como apuntó Barthes, una línea fecunda del cine en su crítica de la modernidad; en esas imágenes claustrofóbicas se saca a la luz lo real del goce y también la dimen-

77 “*El ángel exterminador* es una de las raras películas mías que he vuelto a ver. [...] Lo que veo en ella es un grupo de personas que no pueden hacer lo que quieren hacer: salir de una habitación. Imposibilidad inexplicable de satisfacer un sencillo deseo” (Luis Buñuel: *Mi último suspiro*, Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p. 281).

78 Cfr. Gianni Vattimo: “El arte de la oscilación” en *La sociedad transparente*, Ed. Paidós, Barcelona, 1990, p. 142.

79 Antes de encontrar el título *El perro andaluz* pensaron en varios, por ejemplo: “Defense de se pencher à l’extérieur”. Después se pensó en su antítesis: “prohibido asomarse al interior”.

80 “Para el surrealismo el absurdo no era un fin, sino un medio: para ellos, quebrar el orden convencional de la significación era la vía, el procedimiento para hacer emerger otro sentido, más profundo, ligado, como se sabe, al deseo y al inconsciente. O dicho en otros términos: no buscaban el azar, sino que lo utilizaban como medio para hacer emerger ese otro sentido, oscuro, violento, pulsional, que ellos atribuían al deseo inconsciente. Sus asociaciones libres, su escritura automática y sus cadáveres exquisitos se constituían por esos procedimientos destinados a provocar esa emergencia. El propio Breton lo afirmaba expresamente: la suya era una *actitud ultra-confesional que toma sus fuentes de una idea obsesionante*” (Jesús González Requena: “La huella de Lorca en el origen del cine de Buñuel” en Antonio Castro (ed.): *Obsesión Buñuel*, Ed. Ocho y Medio, Madrid, 2001, p. 165). Buñuel declaró que en sus películas siempre hay una especie de amor hacia lo instintivo y lo irracional, que pueden aparecer en cualquier parte: “siempre me ha atraído ese lado desconocido o extraño que me fascina sin que sepa por qué” (Luis Buñuel entrevistado por André Bazin y Jacques Doniel Valcroze en *Buñuel, Dreyer, Welles*, Ed. Fundamentos, Madrid, 1999, p. 23).

worse still, that we have not even begun to be something, like in the Beckettian vision according to which we have not even been born.<sup>86</sup>

It is almost as if a real community was only possible under conditions of permanent threat, in a constant state of emergency. The external threat against which the community fights is its own inherent essence. It seems as if the only thing that worries us was to legitimise *the right not to be harassed*.<sup>87</sup> We are afraid of our neighbour: the other, our fellow man, is always *too close*. To a certain extent *that* (a subject transformed into a thing) is to blame for our fears, it bothers us and maybe this is because it gives the impression that it takes pleasure.<sup>88</sup> In *The Exterminating Angel* repugnance and slovenliness go hand in hand, intimacy is destroyed and etiquette ridiculed. That image of the social that *is taken apart* is important.<sup>89</sup> One of the functions of art is, beyond all doubt, to pick homogeneous reality apart.<sup>90</sup>

86 “I have always sensed that there was within me an assassinated being. Assassinated before my birth. I needed to find this assassinated person again. And try to give him new life. I once attended a lecture by Jung in which he spoke about one of his patients, a very young girl. After the lecture, as everyone was leaving, Jung stood by silently. And then, as if speaking to himself, astonished by the discovery that he was making, he added: ‘In the most fundamentally way, she had never been really born’. I, too, have always had the sense of never been born” (Samuel Beckett quoted in Charles Juliet: “Meeting Beckett” in *TriQuarterly*, 77 winter 1989/90, translated by Suzanne Chamier).

87 “What increasingly emerges as the central human right in late-capitalist society is the *right not to be harassed*, which is a right to remain at a safe distance from others” (Slavoj Žizek: *Violence*, Picador, New York, 2008, p. 41).

88 “Since a Neighbour is, as Freud suspected long ago, primarily a thing, a traumatic intruder, someone whose different way of life (or rather, way of *jouissance* materialised in its social practices and rituals) disturbs us, throws the balance of our way of life off the rails, when it comes too close, this can also give rise to an aggressive reaction aimed at getting rid of this disturbing intruder” (Slavoj Žizek: *Violence*, Picador, New York, 2008, p. 59).

89 To a certain extent, the image dismantles history: “an image that ‘dismantles’ me is an image that detains me, disorients me, an image that flings me into confusion, depriving me momentarily of my fears, making me feel that the ground is falling away from underneath me” (Georges Didi-Huberman: *Ante el tiempo*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005, p. 155). *The Exterminating Angel* is an authentic documentary on the annihilation or dismantling of representation insofar as it enables social relationships like those in the theatre, opera, music and, of course, in religious rites.

90 “[...] film would not exist as an art if it were not for the fact that it constantly belies the largely documentary essence assigned to it, with the object of better *unpicking* the very reality that Bazin said was ‘seamless’” (Hubert Damisch: “La imagen-ritmo” in *El desnivel. La fotografía puesta a prueba*, La Marca, Buenos Aires, 2008, p. 163).

sión rotunda de la pulsión de muerte. En una normalidad angustiosa comienza la corrosión de la estética burguesa<sup>81</sup>.

“La inmensa zona –escribe Lyotard– susurra miles de mensajes con sordina. Incluso sus violencias, guerras, insurrecciones, motines, desastres ecológicos, hambrunas, genocidios, asesinatos, son difundidos como espectáculos, con la siguiente mención: ¿Se da cuenta? Eso no está bien, exige nuevas regulaciones, hay que inventar nuevas formas de comunidad, ya pasará. Las desesperaciones se toman así como desórdenes que hay que corregir, nunca como signos de una ausencia irremediable”<sup>82</sup>. Esa zona puede ser algo “doméstico”. Pascal señaló que todas nuestras desgracias emanaban de una sola causa: nuestra incapacidad para permanecer tranquilamente *en una habitación*. Ya Baudelaire habló del horror al domicilio, abriendo las puertas a una modernidad que llegaría a tener nostalgia del desierto.

Como en *Final de partida*, nuestro destino es crudamente escatológico. Recordemos unas palabras aplastantes de Clov: “Un mundo en el que todo estuviera en silencio e inerte, y cada cosa tuviera su sitio definitivo, bajo el polvo definitivo”. Adorno concluyó, para añadir, si eso fuera posible, desolación, que lo nombrado era la porquería<sup>83</sup>. Pero también tenemos siempre a la vista los cadáveres, como en aquel pasaje de *La República* platónica en el que la mano termina por dejar que los ojos queden saciados por su deseo frenético del horror. Aceptamos una estrategia de doma heredera del literario proyecto que en *La naranja mecánica* denominaran “método Ludovico”: saturados de horror, vomitando ante el desastre. O bien, intentando dejar atrás lo peor, nos con-

81 “En *El ángel exterminador* encontramos la decidida voluntad de mostrar la corrosión y descomposición del mundo y el arte burgués: esos grandes burgueses, todos vestidos de frac y de estricta etiqueta que regresan de una sesión de la ópera de Donizetti *Lucía de Lammermoor*, representan a un universo de relaciones sociales falsas apoyadas en un arte caduco. Por contraposición la *clase obrera* (los criados de la casa) son equiparados los animales (las ratas que huyen del barco o el toro *que no sufre*) por los burgueses, aunque el filme muestra a estos miembros de las clases subalternas como poseedores de un saber (*instinto de clase*) que ellos, conscientemente ignoran; al tiempo que el pequeño burgués servil, el mayordomo Julio (Claudio Brook) –que ha estudiado en los jesuitas– habrá de acompañar, puesto que es un traidor desclasado, a la gran burguesía en su desastre” (Luis Martín Arias: “El escándalo imposible: del surrealismo a la posmodernidad” en Antonio Castro (ed.): *Obsesión Buñuel*, Ed. Ocho y Medio, Madrid, 2001, p. 234).

82 Jean-Francois Lyotard: “Zona” en *Moralidades posmodernas*, Ed. Tecnos, Madrid, 1996, p. 29.

83 “Probablemente la veterotestamentaria ‘En polvo te convertirás’ se traduce por: porquería. En la pieza los excrementos se convierten en la sustancia de una vida que es la muerte. Pero la imagen sin imagen de la muerte es la indiferencia” (Theodor W. Adorno: “Intento de entender *Fin de partida*” en *Notas sobre literatura. Obra Completa, 11*, Ed. Akal, Madrid, 2003, p. 310).

## The right way to do wrong

We all have drives that make us seem specialists in *escape*.<sup>91</sup> We dismantle magic just like Houdini did when he ended up dedicated to the art of conferences: he shifted from showing to saying, from magic to conferences on the evils of spiritualism. A man with such talent for mystery, began a crusade in defence of the honest deceit of magic as something that does not overstep the thin line with the realm of the dead, “or whether the real thing – the real thing for a secular age – was neither to claim, nor to invoke psychic phenomena, but only human skills simply beyond disproof.”<sup>92</sup>

The fugitive is the true artist, someone who brags about doing something that, in another context, would be *criminal*<sup>93</sup>. I’ll bring up what Houdini considered his “most releastic [sic] challenge”: he got some hospital attendants to wrap him up in bedsheets, leaving only his head uncovered, and then tie him to a hospital bed; afterwards, the orderlies pour some twenty buckets of hot water over him, wetting the sheets so that they would shrink and tighten. Then he started to twist and turn to loosen the sheets stuck to his skin, with squirming movements that were dangerous to the health. “It was indeed a challenge, but it is curious that Houdini should have considered it his most realistic. What is the real thing, the real experience, that is being demonstrated, or even alluded to? What is wrapping someone in sheets, tying them to the kind of bed in which they are supposed to be looked after, and pouring buckets of water over them, a picture of? If we, or the audience, read this scenario we might associate the sheets with winding sheets, being tied to a hospital bed with what happened to the criminally insane, and pouring buckets of (cold) water over someone (or something) with putting out of fire. It is like a (just pre-Dada) Dadaist drama about the emergency services. But it is also a scene in which a man has chosen to torture himself – to entertain other people, and to make a living.”<sup>94</sup>

91 “We are all too familiar with ourselves as escape-artists. Knowingly or otherwise we map our lives — our gestures, our missions, our loves, the minutest movements of our bodies — according to our aversions; or personal repertoire situations, or encounters, or states of mind and body that we would literally do anything not to have to confront.” (Adam Phillips: *Houdini’s Box. On the Arts of Escape, Faber & Faber*, 2001, pp. 50-51).

92 Adam Phillips: *Houdini’s Box. On the Arts of Escape, Faber & Faber*, 2001, p. 131.

93 “(In the early years of his career he had published an appropriately ghost-written book called *The Right Way To Do Wrong*). ‘I defy,’ he would say, as an entirely innocent man, ‘the police departments of the world to hold me... I challenge any police official to handcuff me.’” (Adam Phillips: *Houdini’s Box. On the Arts of Escape, Faber & Faber*, 2001, p. 41).

94 Adam Phillips: *Houdini’s Box. On the Arts of Escape, Faber & Faber*, 2001, p. 36.

vertimos en sujetos en fuga<sup>84</sup>, acelerados, con la esperanza de que exista el *runaway*<sup>85</sup>. Necesitamos escapar de la angustiada sensación de que no vamos a ninguna parte o, peor, de que no hemos comenzado ni siquiera a ser algo, como en esa visión beckettiana según la cual ni siquiera habríamos nacido<sup>86</sup>.

Es como si la auténtica comunidad sólo fuese posible en condiciones de amenaza permanente, en un estado constante de emergencia. La amenaza externa contra la cual lucha la comunidad es su propia esencia inherente. Parece como si lo único que nos preocupara fuera legitimar *el derecho a no ser acosado*<sup>87</sup>. Tenemos miedo a la proximidad: el otro, el prójimo, está siempre *demasiado cerca*. En cierta medida eso (un sujeto convertido en cosa) tiene la culpa de nuestros temores, nos molesta y acaso sea así porque da la impresión de que goza<sup>88</sup>. En *El ángel exterminador* la repugnancia y la desidia van de la mano, la intimidación queda destrozada y la etiqueta ridiculizada. Es importante

84 “La era de falta de albergue metafísico, por recordar la definición de la modernidad de Lukács, generalizó el hábito de la huida. Con su disposición formal de progreso, el mundo huye de sí mismo: de cada posición del mundo fugitivo, se aprestan continuaciones de fugas” (Peter Sloterdijk: *Extrañamiento del mundo*, Ed. Pretextos, Valencia, 2001, p. 119).

85 “Cuando un fenómeno toma una velocidad absoluta, pone en movimiento el *runaway* [las escapatorias o huidas, esas secciones que surgen de la ruta principal para, por ejemplo, ayudar a los caminos que se quedan sin frenos a bajar la velocidad y no estrellarse]. *El runaway está en camino*. Es un estado de emergencia” (Paul Virilio en diálogo con Sylvère Lotringer: *Amanecer crepuscular*, Ed. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2003, pp. 172-173).

86 “Siempre he tenido la impresión de que dentro de mí había un ser asesinado. Asesinado antes de tiempo. Tenía que encontrar a ese ser asesinado. Intentar devolverle la vida... Un día fui a escuchar una conferencia de Jung... Hablé de una de sus pacientes, una chica jovencísima... Al final, mientras la gente se iba marchando, se quedó callado. Y como hablándose a sí mismo, asombrado por el descubrimiento que estaba haciendo, dijo: ‘-En el fondo no había nacido nunca’. Siempre he tenido la impresión de que yo tampoco había nacido nunca” (Samuel Beckett citado en Charles Juliet: *Encuentros con Samuel Beckett*, Ed. Siruela, Madrid, 2006, pp. 20-21).

87 “Lo que emerge a pasos agigantados en la sociedad tardocapitalista como el derecho humano central es *el derecho a no ser acosado*, que es un derecho a permanecer a una distancia segura de los demás” (Slavoj Žizek: *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Ed. Paidós, Barcelona, 2009, p. 57).

88 “Puesto que el *prójimo* es –como Freud sospechó hace mucho tiempo– una cosa, un intruso traumático, alguien cuyo modo de vida diferente –o, más bien, modo de goce materializado en sus prácticas y rituales sociales– nos molesta, alguien que destruye el equilibrio de nuestra manera de vivir y que cuando se acerca demasiado puede provocar una reacción agresiva con vistas a desprenderse de él” (Slavoj Žizek: *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Ed. Paidós, Barcelona, 2009, p. 76).

We will have to ask ourselves again a decisive question: “What do people do once they have escaped?” It would be sad to verify that *we return to the same*. One does not even have to play the piano because we know, like in *Mulholland Drive*, that *there is no band*. Beyond *cryptic art*<sup>95</sup>, our imaginary loves *reclusion*. Though you channel hop from dawn to dusk you will always find a *reality show* and its after effects: we are fated to a history of the present, with a tremendous bogging down.<sup>96</sup> If the experience of reality is, as psychoanalysis warns us, structured by the phantasm, and if the phantasm serves as a screen that protects us from the unbearable weight of the real, “*then reality itself can function as an escape from encountering the real*.”<sup>97</sup> Ultimately, reality is for those who cannot bear their dreams, that is to say, the real that is announced there. Without knowing it explicitly, we recur to a fetishist denial: “I know, but I don’t want to know what I know, so I don’t know”.

As Marcuse would say, the catastrophe does not consist in disintegration but rather in the reproduction and integration of what is. We could recall how the messenger from Corinth spoke to Oedipus to free the king from the fear that the oracle would be fulfilled but the result is the opposite, because from that moment the characters realise the true nature of their relationships and the events are fatally precipitated. The tragic mistake forces the hero to precipitate his blindness which, at the end of the day, is the extreme way of always maintaining the taboo “within sight”. Buñuel was well versed in the profaning instinct, having based all his work on two basic sentiments that had appeared in his childhood: a profound eroticism sublimated by a religious faith and after this the perfect consciousness of death.

95 “In short, initially associated with phenomena of vigilance and attention, coming from a physical point of view (a), cryptic architecture tends, from a compensation of our phobias (b) and through the penetration in an element emptied of ordinary objective accidents (c), to stimulate our faculties of invention (d) and by means of this recourse, settle its dominion on pre-existing reality and its meaning. Historically cutting across gradations and degradations of (a) and (d), and presenting itself under the guise of legacy and pillage, this cryptic art constitutes, from its origins, a continuous totality, whatever the transformations that have to be accepted: religious, racial, military, scientific, political, funerary, literary, philosophical or simply related to mining” (Paul Virilio: “Arqueología del bunker” in *Acto*, no. 1, La Laguna, 2002, p. 93).

96 “The limit of the present is when television creates a program on the non-closing time, as happened with *Big Brother forever*, a creature of German television, an undefined reality where the contestants enter into a time that was to be the very time of their everydayness, of which, perhaps — virtually — they were never going to leave, in a dream — or nightmare — similar to ‘The Truman Show’, Peter Weir’s premonitory movie” (Gérard Imbert: *El transformismo televisivo. Postelevisión e imaginarios sociales*, Cátedra, Madrid, 2008, p. 27).

97 Slavoj Žižek: *How to Read Lacan*, <http://www.lacan.com/zizkubrick.html>



esa imagen de lo social que se *desmonta*<sup>89</sup>. Una de las funciones del arte es, sin ningún género de dudas, descoser la realidad homogénea<sup>90</sup>.

### The right way to do the wrong

Todos tenemos pulsiones que nos hacen aparecer como especialistas en la *fuga*<sup>91</sup>. Desmantelamos la magia como hiciera el mismo Houdini que terminó entregado al arte de la conferencia: paso de mostrar a decir, de la magia a las conferencias sobre los males del espiritismo. Un hombre, con tanto talento para el misterio, comenzó una cruzada en defensa del engaño honesto de la magia como algo que no sobrepasaba la frágil frontera con el reino de los muertos, “como si lo auténtico –lo real en una época secular– no fuese afirmar la existencia de los fenómenos psíquicos o invocarlos, sino únicamente de habilidades humanas que están más allá de toda refutación”<sup>92</sup>.

El fugado es el verdadero artista, alguien que se jacta de hacer algo que, en otro contexto, sería *el mal*<sup>93</sup>. Recordaré el que Houdini consideraba su “desafío más realista”: se hizo envolver, por unos cuidadores, con sábanas, dejando a la vista sólo la cabeza, para después atarle a la cama de hospital;

89 En cierta medida, la imagen desmonta la historia: ‘Una imagen que me ‘desmonta’ es una imagen que me detiene, me desorienta, una imagen que me arroja en la confusión, me priva momentáneamente de mis medios, me hace sentir que el suelo se sustrae debajo mío’ (Georges Didi-Huberman: *Ante el tiempo*, Ed. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2005, p. 155). *El ángel exterminador* es un auténtico documental sobre la aniquilación o el desmontaje de la representación en tanto que hace posible las relaciones sociales como las que pone en pie el teatro, la ópera, la música y, por supuesto, el rito religioso.

90 “[...] el cine no puede existir en cuanto arte sino a condición de dedicarse constantemente a desmentir la esencia prioritariamente documental que se le adjudique, con el objeto de *descoser* mejor esa misma realidad que Bazin decía que era ‘sin costuras’” (Hubert Damisch: “La imagen-ritmo” en *El desnivel. La fotografía puesta a prueba*, Ed. La Marca, Buenos Aires, 2008, p. 163).

91 “Todos nos conocemos demasiado bien como artistas de la fuga. Conscientemente o no, planificamos nuestra vida –nuestros gestos, nuestras ambiciones, nuestros amores, los mínimos movimientos de nuestro cuerpo– según nuestras aversiones; el repertorio personal de situaciones, de encuentros, de estados anímicos o físicos que nos llevaría a hacer literalmente cualquier cosa con tal de evitarlos” (Adam Phillips: *La caja de Houdini. Sobre el arte de la fuga*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003, p. 69).

92 Adam Phillips: *La caja de Houdini. Sobre el arte de la fuga*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003, p. 165.

93 “[Houdini] en los primeros años de su carrera había publicado un libro, apropiadamente escrito por un ‘negro’, titulado *The Right Way to Do the Wrong* (“La manera correcta de hacer el mal”). ‘Desafío’, decía, como lo haría un hombre totalmente inocente, ‘a los departamentos de policía de todo el mundo, a que me arresten... Desafío a cualquier agente a que me espese’” (Adam Phillips: *La caja de Houdini. Sobre el arte de la fuga*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003, p. 58).

“I’ve often fantasized my ideal scenario”, Buñuel said in *My Last Sigh*, “which would begin at a perfectly banal moment—for example, a beggar crossing a street. He sees a hand emerge from the open door of a luxurious car and toss a half-smoked Havana into the street. The beggar stops short to pick up the cigar, another car strikes him, and he dies instantly.”<sup>98</sup> We should not trust a loose hand, because the mutilated one in *The Exterminating Angel* tries to strangle one of the characters, or the other one from which a swarm of ants emerged in *Un Chien Andalou*. Over and above all the questions that try to establish a causal association there remains the link between chance and mystery that gives the imagination total freedom. Perhaps what is truly decisive is to accept the *compulsive images* and to understand that we do not need to present something rotten<sup>99</sup> to be fully obscene. Obscenity and even perversion have turned, respectively, into the object of consumption and strategy of marketing.<sup>100</sup> According to a story, when André Breton met Buñuel, after years without seeing each other, the father of surrealism throw himself into his arms, crying and said: “Luis, it is impossible to scandalise”. There is no reason to shoot blindly into the crowd, as happened at the end of the second surrealism manifesto,<sup>101</sup> when terrorism has ended up taking on a viral dimension. One has to admit, there is no *happy end*.<sup>102</sup> The *grand guignol* of the exterminating

98 Luis Buñuel: *My Last Sigh*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 2003, p. 171.

99 Lacan defined the obscene as the intrinsic abject that appears in a rotting body, something that needs to be hidden; what man has to forget, according to Lacan is the stench, the corruption always as open as an abyss, though we are never deprived of the certainty that life is putrefaction.

100 “The artist is, then, the officiating priest of a cult to emptiness, of a liturgy without an object, whose medium is constituted by the obscene. Excess provocation, far from being subversive, forms part of the system that feeds off of it to reproduce itself. When it comes to resisting the competition, the culture market not only has to tolerate but also stimulate the production of increasingly more shocking objects; exhibitions of dead cows in the midst of their excrement, videos of human entrails ... As our delicacy is numbed, the shocking, including the abject, is no longer constitutive of the vent for the profound aspiration to take possession of the real, and they end up becoming simple consumer objects. By dint of repeated transgressions, so-called ‘postmodern’ art loses all its provocative power and is perfectly integrated into an art market that is increasingly more disillusioned” (Corinne Maier: *Lo obsceno*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2005, p. 44).

101 It is worth recalling that *Un Chien Andalou* was summed up by Buñuel as a simple “call to murder”. *The Exterminating Angel* concludes with the police firing against a crowd of people, trying to quash a mysterious revolution, while those who are in the church at that time, cannot leave after the *Te Deum* of thanksgiving.

102 “Real works of art are conscious of this; they reject promises that are too easily formulated; they refuse the relief of the happy ending. They must reject it because the realm of freedom is beyond mimesis. The *happy end* is ‘the other’ of art” (Herbert Marcuse: *La dimensión estética*, Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 92). Remember the final scene in *The Obscure Object of Desire* when everything is blown up or the

inmediatamente, los camilleros le echaban encima unos veinte cubos de agua caliente, empapando las sábanas para que encogieran y se tensaran. Comenzaban las contorsiones y dislocaciones para aflojar las sábanas pegadas a la piel, en unos movimientos que implicaban peligro corporal. “En efecto, un desafío, pero es extraño que Houdini lo considerase ‘el más realista’. ¿Qué es lo real, cuál es la experiencia real que está demostrándose, o a la que se alude? ¿Imagen de qué es envolver a alguien en sábanas, atarla a la cama en la que se supone que ha de ser atendido y echarle encima veinte cubos de agua? Si nosotros, o el público, interpretamos este guión, podríamos asociar las sábanas con una mortaja, el estar atado en una cama de hospital con lo que se les hace a los locos violentos, y los cubos de agua (fría) vertidos sobre alguien (o algo) con el acto de apagar fuego. Es como un drama dadaísta (sólo que pre-Dadá) acerca de los servicios de urgencia; pero es también una escena en la que un hombre ha escogido torturarse para entretener a otros y ganarse la vida”<sup>94</sup>.

Tendríamos que volver a plantear una pregunta decisiva: “¿qué hace la gente una vez que ha escapado?”. Sería triste constatar que *regresamos a lo mismo*. Ni siquiera hay que tocar el piano porque sabemos, como en *Mulholland Drive*, que *no hay banda*. Más allá del *arte críptico*<sup>95</sup>, nuestro imaginario *ama la reclusión*. Aunque hagas zapping de sol a sol siempre encontrarás el *reality show* y sus secuelas: estamos destinados a una historia del presente, con un empantanamiento tremendo<sup>96</sup>. Si la experiencia de la realidad está, como advierte el psicoanálisis, estructurada por el fantasma, y si el fantasma sirve como pantalla que nos protege del peso insoportable de lo real, “entonces *la reali-*

94 Adam Phillips: *La caja de Houdini. Sobre el arte de la fuga*, Ed. Anagrama, Barcelona, 2003, pp. 52-53.

95 “En resumen, asociado en un primer momento a los fenómenos de la vigilancia y de la atención, nacidos de un punto de vista físico (a), la arquitectura críptica tiende, a partir de la compensación de nuestras fobias (b) y por la penetración en un elemento vacío de accidentes objetivos ordinarios (c), a estimular nuestras facultades de invención (d) y mediante este recurso asienta su dominio sobre la realidad pre-existente y su significación. Atravesando históricamente gradaciones y degradaciones de (a) a (d), y presentándose bajo la forma de herencia y de rapiña, este arte críptico constituye desde sus orígenes una totalidad continua, cualesquiera que sean las transformaciones que haya tenido que asumir: religiosas, raciales, militares, científicas, políticas, funerarias, literarias, filosóficas o simplemente relativas a la minería” (Paul Virilio: “Arqueología del bunker” en *Acto*, nº 1, La Laguna, 2002, p. 93).

96 “El colmo del presente es cuando la televisión funda un programa sobre la no-clausura temporal, como ocurrió con *Big Brother forever*, un engendro de la televisión alemana, un reality indefinido, donde los concursantes entraban en un tiempo que iba a ser el tiempo mismo de su cotidianidad, del que, a lo mejor –virtualmente– no iban a poder salir, en un sueño –o una pesadilla– parecido al ‘Show de Truman’, la película premonitoria de Peter Weir” (Gérard Imbert: *El transformismo televisivo. Posttelevisión e imaginarios sociales*, Ed. Cátedra, Madrid, 2008, p. 27).

*angel* cuts us off mid-sentence, like in the second toast by the host who realises that nobody is paying him any attention. Perhaps we have to return over and over again to the same place until the narration finds *its way out*.<sup>103</sup> For the greater good of everybody we will avoid having to organise a *Te Deum*.

script of the film *Agón*, which Buñuel never got to film, dealing with the issue of terrorism.

103 In order to be able to leave the room in *The Exterminating Angel* the bourgeoisie have to return to exactly the precise place in which they were the night when they were listening to a sonata from the non-existing musical *Paradisi*. The story takes on a pathetic circularity to reveal the banality of the riddle or, perhaps, its impenetrable dimension. The *déjà vu* maintains its central place in this story of the meaningless enclosure. We might paranoically look for “explanations” in the same way that the prisoners in calle Providencia accuse, at the peak of paranoia, the host of what happened. “But it is not a case here of trying to see hidden *symbols*, but rather the opposite: there where the symbolic is not possible (insofar as Latin universe, intrahistoric, catholic-popular), there emerge sarcastic, inane and burlesque remains in its evident humour, remains that fly over the void” (Luis Martín Arias: “El escándalo imposible: del surrealismo a la posmodernidad” in Antonio Castro (ed.): *Obsesión Buñuel*, Ocho y Medio, Madrid, 2001, p. 235).

*dad misma puede funcionar como fuga del encuentro con lo real*<sup>97</sup>. En última instancia la realidad es para aquellos que no pueden soportar sus sueños, esto es, lo real que se anuncia ahí. Recurrimos, sin saberlo explícitamente, a la denegación fetichista: “lo sé, pero no quiero saber que lo sé, así que no sé”.

Como advirtiera Marcuse, la catástrofe no consiste en la desintegración sino en la reproducción e integración de lo que es. Recordemos como el mensajero de Corinto habla ante Edipo para liberar al rey del temor de que se cumpla el oráculo pero el resultado es el opuesto, porque desde ese momento los personajes se dan cuenta de la verdadera naturaleza de sus relaciones y los acontecimientos se precipitan de forma fatal. El error trágico obliga al héroe a precipitar su ceguera que, a fin de cuentas, es el modo extremo de mantener siempre “a la vista” el tabú. Buñuel conocía a fondo el instinto profanador, al haber basado toda su obra en dos sentimientos fundamentales que habían aparecido en su infancia: un profundo erotismo sublimado por una fe religiosa y tras éste la perfecta conciencia de la muerte.

“El guión original –señala Buñuel en *Mi último suspiro*–, en el que ha menudo he soñado, arrancarían de un punto de partida anodino, banal. Por ejemplo: un mendigo atraviesa la calle. Ve una mano que asoma por la portezuela abierta de un lujoso automóvil y que arroja al suelo la mitad de un habano. El mendigo se detiene bruscamente para recoger el cigarro. Otro automóvil le arrolla y le mata”<sup>98</sup>. No debemos fiarnos de una mano *suelta*, ya sea esa mutilada que en *El ángel exterminador* trata de estrangular a uno de los personajes o aquella otra de la que salían multitud de hormigas en *Un perro andaluz*. Más allá de todas las preguntas que intentan establecer un lazo causal permanece el vínculo entre azar y misterio que dota a la imaginación de su total libertad. Tal vez lo decisivo sea aceptar las *imágenes compulsivas* y comprender que no necesitamos presentar algo podrido<sup>99</sup> para ser netamente obscenos. La obscenidad e incluso la perversión se han vuelto, respectivamente, objeto de consumo y estrategia del marketing<sup>100</sup>. Según una anécdota, al encontrarse André Breton

97 Slavoj Žižek: *Cómo leer a Lacan*, Ed. Paidós, Buenos Aires, 2008, p. 64.

98 Luis Buñuel: *Mi último suspiro*, Ed. Plaza & Janés, Barcelona, 2000, p. 201.

99 Lacan define lo obsceno como lo abyecto intrínseco que aparece en un cuerpo que se pudre, algo que necesitamos ocultar; lo que el hombre tiene que olvidar, según Lacan es la hediondez, la corrupción siempre abierta como un abismo, aunque nunca nos abandone la certeza de que la vida es la podredumbre.

100 “El artista es, entonces, el oficiante de un culto que se rinde al vacío, de una liturgia sin objeto, cuyo medio está constituido por lo obsceno. El exceso de provocación, lejos de ser subversivo, forma parte del sistema que se alimenta de él para reproducirse. A los efectos de resistir la competencia, el mercado de la cultura no sólo debe tolerar sino también estimular la producción de objetos cada vez más chocantes; exposiciones de vacas muertas en medio de sus excrementos, videos de vísceras humanas... A medida que nuestra delicadeza se embota, lo chocante, incluso lo



con Buñuel, después de años sin verse, el padre del surrealismo se echó en sus brazos llorando para decirle: “Luis, el escándalo se ha hecho imposible”. Carece de sentido disparar a ciegas a la multitud, como sucediera al final del segundo manifiesto del surrealismo<sup>101</sup>, cuando el terrorismo ha terminado por adquirir una dimensión vírica. No hay, tengo que decirlo, *happy end*<sup>102</sup>. El gran guiño de *El ángel exterminador* nos deja con la palabra en la boca, como en el segundo brindis del anfitrión que comprueba que nadie le hace caso. Acaso tengamos que volver una y otra vez al mismo sitio para que la narración encuentre su salida<sup>103</sup>. Por el bien de todos evitaremos organizar un *Te Deum*.

abyecto, dejan de constituir lo exutorio de la aspiración profunda a apoderarse de lo real, y se vuelven simples objetos de consumo. A fuerza de repetidas transgresiones, el llamado arte ‘posmoderno’ pierde todo efecto provocador y se integra perfectamente en un mercado del arte cada vez más desengañado” (Corinne Maier: *Lo obsceno*, Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 2005, p. 44).

101 Conviene recordar que *El perro andaluz* fue resumido por Buñuel como una simple “llamada al asesinato”. *El ángel exterminador* concluye con la policía disparando contra el pueblo, tratando de reprimir una misteriosa revolución, mientras lo que se encuentran en la Iglesia tras el *Te Deum* de acción de gracias, no pueden salir.

102 “La auténticas obras de arte son conscientes de esto; rechazan las promesas formuladas demasiado fácilmente; rehúsan el alivio que supone el final feliz. Deben rechazarlo puesto que el reino de la libertad se encuentra más allá de la mimesis. El *happy end* constituye ‘lo otro’ del arte” (Herbert Marcuse: *La dimensión estética*, Ed. Biblioteca Nueva, Madrid, 2007, p. 92). Recordemos el plano final de *Ese oscuro objeto del deseo* donde todo salta por los aires o el guión de la película *Agón*, que Buñuel no llegó a realizar, en el que tocaba el tema del terrorismo.

103 Para poder salir de la estancia de *El ángel exterminador* los burgueses tienen que volver exactamente al mismo sitio en el que estaban la noche en la que escucharon una sonata del inexistente músico Paradisi. El relato adquiere una patética circularidad para mostrar la banalidad del enigma o, tal vez, su dimensión impenetrable. *El déjá vu* mantiene su posición vertebral en este relato de la clausura sin sentido. Podríamos de forma paranoica buscar “explicaciones” de la misma forma que los naufragos de la calle Providencia acusan, en la cima de la paranoia, al anfitrión de lo que sucede. “Pero no se trata aquí de ver ningún tipo de *símbolos* ocultos, sino de todo lo contrario: allí donde no es posible lo simbólico (en cuanto universo latino, intrahistórico, de lo católico-popular), emergen restos sarcásticos, inanes y burlescos en su evidente comicidad, restos que sobrevuelan el vacío” (Luis Martín Arias: “El escándalo imposible: del surrealismo a la posmodernidad” en Antonio Castro (ed.): *Obsesión Buñuel*, Ed. Ocho y Medio, Madrid, 2001, p. 235).

# Miguel Á. Hernández-Navarro

## THE AGE OF ESCAPE: ESCAPIST RHETORIC AND SHARED FUTURES

“Every successful game of hide-and-seek—and, one way or another, barring tragedy, it is always successful—reassures the players that no one can escape, that there is nowhere else to escape to. The transgression is to disappear, to find a place where no one keeps an eye on you”

—Adam Phillips

Claustrophobia, Adam Phillips suggests (2003), is a pathology defined by the threat of space on the subject. In contrast to the rest of human beings, who perceive space as containing or embracing them, the claustrophobe feels that space chases him and lunges upon him. Thus, any place becomes a prison that he needs to escape at all costs. His main fear is to be trapped. And for him “the way out is not through the door” (Phillips, 2003: 48). That is why he needs to study the potential exits at all times, because his only hope is to be clear on his ways of escaping. The most tragic aspect of claustrophobia is that those who suffer it can never account for their urge to escape. There is no reason to flee a particular place. Yet the claustrophobe constantly feels that “there is something in the room that has to be fled from, but it appears to be the space itself” (Phillips, 2003: 48).

In *The Exterminating Angel* all the fears of the claustrophobe are realised. And space literally becomes a prison that cannot be escaped. A sort of symbolic paralysis renders the characters unable to leave the room. There is something that prevents leaving the space, an unknown and imaginary force positioned at the threshold of the hall that substantiates the claustrophobe’s intuition that the door is never the exit. Soon, a need starts to emerge of getting out of this oppressive situation no matter how. It is a frightening situation that features all the fears we tend to avoid. For, as the imprisonment goes on in the room, the dark side of the characters within starts to emerge, that side that is consistently circumvented in daily life. Then we experience the paradox: it is there that one cannot escape what one usually flees every day. There we are trapped with our selves, with our perversion, “confronted with our subterranean metamorphoses, that is, with our dark side” (Roudinesco, 2009: 246). Without a doubt, in that room “our fears are the key to our ideals” (Phillips, 2003: 6).

The motivation of the characters in the film is to attempt to leave, to escape, to resolve that state of ataraxia and catatonia, that kind of “abulia” as one of the protagonists refers to it. To break the imprisonment, to traverse the illusory boundaries of the space. Ultimately they succeed, when at a given moment everything returns to the same place, when everything is replayed exactly as it had occurred on the first night. When everything returns to its place, the



# Miguel Á. Hernández-Navarro

## EL TIEMPO DE LA FUGA: RETÓRICAS ESCAPISTAS Y FUTUROS COMUNES

“Todo juego del escondite bien jugado –y, si se evita la tragedia, siempre sale bien– tranquiliza a los que juegan confirmándoles que nadie puede escapar, que no hay adónde escapar. La transgresión es desaparecer, encontrar un lugar en el que nadie nos vea”

–Adam Phillips

La claustrofobia, sugiere Adam Phillips (2003), es una patología definida por la amenaza del espacio sobre el sujeto. A diferencia del resto de los humanos, que perciben que el espacio los contiene o los abraza, el claustrofóbico siente que el espacio lo persigue y se abalanza sobre él. Todo lugar se convierte, entonces, en una prisión de la que tiene que escapar a toda costa. Su principal miedo es quedarse atrapado. Y, para él, “la salida no es la puerta” (Phillips, 2003: 66). Por eso debe examinar las posibles salidas en todo momento, porque su única salvación es tener claro por dónde escapar. Lo más trágico de la claustrofobia es que quienes la padecen nunca encuentran una explicación a su pulsión escapistista. No hay razón alguna para huir de un lugar concreto. Sin embargo, en todo momento, el claustrofóbico siente que “hay algo en el lugar de lo que tiene que huir, pero ese algo parece ser el espacio mismo” (Phillips, 2003: 66).

En *El ángel exterminador* se cumplen todos los miedos del claustrofóbico. Y el espacio, literalmente, se convierte en una prisión de la que es imposible escapar. Una suerte de parálisis simbólica imposibilita que los personajes abandonen el salón. Hay algo que impide salir del espacio, un fuerza desconocida e imaginaria que se sitúa en el umbral del salón y consolida la intuición del claustrofóbico de que la salida nunca es la puerta. Al poco tiempo, comienza a surgir la necesidad de salir de aquella situación opresiva como sea. Una situación angustiada en la que aparecen todos los miedos de los que habitualmente huimos. Y es que, conforme avanza el encierro, en el salón empieza a aflorar el lado oscuro de los personajes, aquello de lo que constantemente se huye en la vida cotidiana. Observamos entonces la paradoja: es allí donde uno no puede escapar de lo que habitualmente escapa todos los días. Allí quedamos atrapados con nosotros mismos, con nuestra perversión, “confrontados con sus metamorfosis subterráneas, es decir, con nuestro lado oscuro” (Roudinesco, 2009: 246). En aquel salón, sin duda, “nuestros miedos son la clave de nuestros ideales” (Phillips, 2003: 15).

Intentar salir, escapar, sortear ese estado de ataraxia y catatonia, esa especie de “abulia” a la que se refiere algún personaje en el film, es la meta de los protagonistas de la película. Salir del encierro, romper las fronteras ilusorias del espacio. Al final, lo consiguen cuando, en un momento determinado, todo vuelve al mismo lugar, cuando todo se repite exactamente como la primera

characters manage to break free. Although in the last scene of the film, in the church, everything happens again as a Sisyphean punishment, an eternal return to the same, as happens in trauma, which is never fully integrated, but rather re-experienced again and again.

Keeping in mind some of the questions brought up by *The Exterminating Angel*, particularly those relating to the urge to escape and the impossibility to exit certain spaces, the text at hand will broach two basic issues, one pertaining to contemporary art in general and the other focusing on the Spanish arena. In the first part of this text I will analyse the escapist trend in contemporary art in juxtaposition to the suffocating conditions of modern life. I will examine how the vantage point of art has offered some strategies to exit the claustrophobic space of modern life. These are strategies based on hiding and concealment, on the concept of withdrawing as a tactic to escape the vigilant and normalising gaze of a world founded on the control and monitoring of its individuals. In the second part of the text, I will try to focus on contemporary Spanish art through one of its endemic ills: what we could ironically call the “exterminating angel effect,” that is, that sort of consubstantial inability to go outside, to traverse some boundaries and integrate within the logic scheme of the global art framework.

## 1. RHETORIC OF ESCAPE

In *Houdini's Box* (2003), Adam Phillips examines the presence of an escapist urge throughout Modernity. Through the analysis of some of the tricks of the great Romanian magician, but also of a few clinical cases and even an allusion to the liberating seclusion of the poet Emily Dickinson, the author suggests that escaping, hiding and withdrawing from the gaze can be interpreted as a sort of attitude that has been present since the very inception of the modern world. A trend that, if we are to think about it, reveals an essential dissatisfaction in modern life and the claustrophobic feeling produced by the new paces of labour that have been imposed gradually in everyday life.

### 1.1. *Tempus fugit*

One of the defining characteristics of the process of modernisation undergone by the West starting in the late 18th century involved a drastic change in the experience of time (Marramao, 2008). Since the beginning of technologico-industrial Modernity, human time started to be abolished and replaced by the rhythms of mass production. The modern individual thus became the “subject” of a time imposed by systems larger than himself. The acclaimed scene in *Modern Times* in which Chaplin, worn out by the mass-production chain, starts to screw all the objects surrounding him serves as a perfect—if overdone—metaphor of the way in which the modern subject “extends” the pace

noche. Cuando todo vuelve al mismo sitio, los personajes logran salir del encierro. Aunque en la última escena, en la iglesia, todo vuelve a repetirse, como una especie de condena olímpica, un eterno retorno de lo mismo, como el trauma, que nunca se asume del todo, sino que se repite una y otra vez.

Teniendo en mente algunas de las cuestiones que suscita *El ángel exterminador*, especialmente las referentes a la pulsión de escape y a la imposibilidad para salir de ciertos espacios, este texto se va a ocupar de dos cuestiones básicas, una referida al arte contemporáneo en general y otra centrada en el caso español. En la primera parte de este escrito me detendré en el examen de la tendencia escapista del arte contemporáneo frente a la asfixia de la vida moderna. Examinaré el modo en el que, desde el arte, se han propuesto algunas estrategias para salir del espacio claustrofóbico de la vida moderna. Estrategias vinculadas con el escondite y la ocultación, con la idea de quitarse de en medio como táctica para escapar a la mirada vigilante y normalizadora de un mundo basado en el control y la monitorización de los individuos. En la segunda parte del texto, intentaré centrarme en la cuestión del arte español contemporáneo a través de uno de sus males endémicos: lo que, irónicamente, podríamos denominar “efecto ángel exterminador”, es decir, esa suerte de imposibilidad consustancial para salir al exterior, para traspasar algunas fronteras e insertarse dentro de las lógicas del sistema del arte global.

## 1. RETÓRICAS DE LA FUGA

En *La caja de Houdini*, Adam Phillips (2003) examina la presencia de una pulsión escapista a lo largo de la Modernidad. A través del análisis de los trucos del gran mago rumano, pero también de algunos casos clínicos, o incluso de la alusión al encierro liberador de la poeta Emily Dickinson, sugiere el autor que la fuga y el escondite, el escaparse y el desaparecer de la vista, pueden ser entendidos casi como una suerte de actitud presente desde los mismos inicios del mundo moderno. Una tendencia que, si se piensa bien, muestra una insatisfacción primordial ante la vida moderna y la claustrofóbica sensación de asfixia producida por los nuevos ritmos de trabajo que, poco a poco, han acabado insertándose en la vida cotidiana.

### 1.1. *Tempus fugit*

Una de las características definitorias del proceso de modernización que sufrió Occidente desde finales del siglo XVIII estuvo relacionada con un drástico cambio en la experiencia del tiempo (Marramao, 2008). Desde los inicios de la Modernidad tecnológico-industrial, el tiempo humano, comenzó a ser abolido y sustituido por los ritmos de producción de la mercancía. El individuo moderno se convirtió entonces en un “sujeto” de un tiempo único impuesto desde instancias que lo superaban. La célebre escena de *Tiempos modernos* en la

of the machine to everyday life, introjecting and integrating the time scale of mass production.

The birth of the modern subject was tied to its “subjection” to a time that was increasingly not his, but rather a simple time, a time of succession. To a certain degree, it could be said that Modernity instated the singular time of production and technology—the only trace left today of our faith in progress. The time of continuity and velocity, or, as Mary Ann Doane suggested (2002), the cinematic time, characterised by ellipsis and the suppression of downtimes, those times that are precisely the times of humanity, those that escape the limelight. It is the pace of production, which eliminates anything it cannot exploit: affections, emotions, desires, whatever is not susceptible of easy absorption and commercialisation. That is, in the end, the time that prevails in our present society. The time of acceleration, of urgency, of instantaneity, the time that no longer belongs to us (Lipovetsky, 2007).

The subjection to the mass production chain is ultimately a reflection of the subjection to the new mechanisms of power, control and domination of individuals which develop with Modernity. As demonstrated by Michel Foucault (2005) through his genealogy of power, Modernity involved the transition from a system based on repression and torture to another founded in taming. Modern individuals are no longer dominated by a lord or a king who has power over them, but by laws, norms and regulations that are learned and imprinted on the bodies themselves. These norms, contained in the institutions of power and knowledge (school, science, prison...) are progressively “incorporated” into individuals, in a gradual process of standardisation that has not been completed yet (Foucault, 1979). According to this vision, modernisation also gave rise to a process of normalisation and regularisation of the subjects. Subjects whose work force needed to be amplified to fit the new rhythms of production. For the advent of the industrial revolution and the subsequent progress of technology rendered the natural man obsolete, so that all kinds of prostheses needed to be developed (communication, image, transport prostheses) to adjust to the new modern world (Sibila, 2005). But the real paradox of this development is that as man became more powerful in terms of production and work force capacity, it also became more dependent and submissive to the hegemony of the machines. The new individual was stronger, faster and more productive, but less able to govern himself. Thus, on one hand subjects expanded their capacity for work. On the other, they loss some of their political power. The political capacities of individuals became restricted, particularly when it came to sovereignty, which was increasingly bound to machines and their rhythms. In other words, the dream of modern totalitarianism was fulfilled: a superman that is simultaneously a superslave.

que Chaplin, extenuado por la cadena de montaje, comienza a atornillar todos los objetos que tiene a su alrededor, sirve de metáfora perfecta –quizá algo exagerada, es cierto– del modo en que el sujeto moderno “extiende” el ritmo de la máquina a la cotidianidad, introyectando y haciendo suyos los tiempos de la cadena de producción.

El nacimiento del sujeto moderno estuvo ligado a la “sujeción” a un tiempo que, cada vez más, ya no era el suyo, sino un tiempo simple, el tiempo de la sucesión. En cierto modo, se podría decir que la Modernidad instauró el tiempo único de la producción y la tecnología –único resquicio aún hoy de la creencia en el progreso–. El tiempo de la continuidad y la velocidad, o como ha sugerido Mary Ann Doane (2002), el tiempo cinematográfico, caracterizado por la elipsis y la supresión de los tiempos muertos, esos tiempos que precisamente son los tiempos de lo humano, aquellos que escapan a la luz del espectáculo. Se trata del ritmo de la producción, que elimina todo aquello que no le sirve: los afectos, la emociones, los deseos, todo aquello que no puede ser fácilmente absorbido y comercializado. Ése es, en el fondo, el tiempo predominante de la sociedad de nuestros días. El tiempo de la aceleración, de la urgencia, de la instantaneidad, el tiempo que ya no nos pertenece (Lipovetsky, 2007).

La sujeción al tiempo de la cadena de montaje, en el fondo, encarna la sujeción a los nuevos dispositivos de poder, control y dominación de los sujetos que tienen su origen en la Modernidad. Como mostró Michel Foucault (2005) a lo largo de su genealogía del poder, en la Modernidad tiene lugar un paso de un sistema basado en la represión y la tortura a otro basado en la docilización. Los individuos modernos ya no están dominados por un señor o un rey que ejerce la fuerza sobre ellos, sino por leyes, normas y regulaciones que son aprendidas e inscritas en los propios cuerpos. Esas normas, emplazadas en las instituciones de saber y poder (la escuela, la ciencia, la prisión...), son las que, progresivamente, se van “incorporando” en los individuos, llevándolos poco a poco a un proceso de estandarización que aún hoy no ha acabado del todo (Foucault, 1979). Según esta visión, con la modernización se dio inicio también a un proceso de normalización y regularización de los sujetos. Unos sujetos cuya fuerza de trabajo debía ser ampliada para adecuarse a los nuevos ritmos de producción. Y es que con el advenimiento de la revolución industrial y, posteriormente, el progreso de la tecnología, el hombre natural resulta obsoleto y tiene que desarrollar todo tipo de prótesis (de comunicación, imagen o transporte) para adaptarse al nuevo mundo moderno (Sibila, 2005). Pero lo realmente paradójico fue que, al mismo tiempo que el hombre se hacía más poderoso en términos de producción y fuerza de trabajo, se hacía también más dependiente y sumiso ante la hegemonía de las máquinas. El nuevo individuo era más fuerte, más rápido y más productivo, pero menos capaz de gobernarse a sí mismo. De este modo, por un lado, los sujetos ampliaron su

At any rate, modernisation gave rise to a subject “subjected” to norms, laws, orders, times and routines which, though derived from the rhythm of machine production, turned into flesh and blood and inscribed themselves into the bodies. Individuals became chained to the structures of power through invisible links that twisted into the deepest recesses of the bodies. There is no chance left to escape, because what we want to escape is too close to us. The order, the law and the norm have spread through the bodies like a virus. The metaphor of *Invasion of the Body Snatchers* is most fitting under these circumstances: the individual as a soulless being possessed by the spirit of capitalism.

The above is a simple sketch of the state of affairs in a time that continues to produce exhausted beings, suffocated from within by all those impositions that have become entrenched in the body. Individuals that cannot follow the rhythm any longer and sometimes feel the urge to escape, to flee, even to disappear. This need to escape is one of the direct consequences of Modernity, which while chaining the subjects to the systems of production had to develop dissuasive methods to prevent an awareness of the oppressive condition of the bodies. Holidays and “free time”, for example, emerged as an outlet for that urge to disappear. Small parentheses meant to relieve the inclination to flee the world rather than to garner one’s strength.

From the beginning, modern art was underpinned by an overt escapist urge, and it developed a full geography of abandonment: the primitive other, the world of dreams, the beyond, the sacred, drugs, pleasure, madness... spaces outside modern times (Sebreli, 2002). From the late 19th century to the present, the task of modern art has been to propose alternative visions detached from modern life, from modern rhythms. Escapades to the native land, to the spiritual or the transcendent, to the unconscious, to meaninglessness... all modern art has attempted a critique of modern time (Birbaum, 2007). Upon careful consideration, we can recognise this as the foundation of Baudelaire’s modernity: one that is not glorified, but studied from a detached and critical attitude (Baudelaire, 1995).

In his discussion of Houdini’s tricks, Phillips suggests that the magician intended to break free, but only to remain in the same place in a sort of continuous repetition of the act of leaving: “Houdini’s Metamorphosis –like many of his later and more extraordinary feats– takes it for granted that getting free is the adventure, not being free” (Phillips, 2003: 13-14). The purpose of it is to suspend the norm momentarily, to transgress, but not to eliminate, the law: a demonstration of the potential for surpassing it. In a way, the work of the modern artist is like that of the magician, pointing at the possibility of escape, fleeing momentarily, but never in full.

fuerza de trabajo. Pero, por otro, se disminuyó su fuerza política. Se restringió la capacidad política de los individuos, y sobre todo su soberanía, cada vez más vinculada a las máquinas y sus ritmos. O lo que es lo mismo, que se cumplió el sueño del totalitarismo moderno: un superhombre que al mismo tiempo es un superesclavo.

Como quiera que sea, la modernización creó un sujeto “sujetado” por normas, leyes, órdenes, tiempos y rutinas que aunque provenían del ritmo de producción maquínico, se hicieron carne y se inscribieron en los cuerpos. Los individuos se encadenaron a las estructuras de poder a través de unas cadenas invisibles que se enroscaban en lo más profundo de los cuerpos. Ya no hay, pues, posibilidad de huir, porque aquello de lo que se quiere escapar está demasiado cerca. El orden, la ley y la norma se han extendido por los cuerpos como un virus. La metáfora de *La invasión de los ultracuerpos* es la que mejor funciona aquí: el individuo como un ser desalmado poseído por el espíritu del capitalismo.

De modo muy abocetado, lo anterior describe la situación de un tiempo que sigue produciendo individuos exhaustos, asfixiados desde dentro por todas aquellas imposiciones que se han incrustado en su cuerpo. Individuos que ya no pueden seguir el ritmo y que en ocasiones sienten la necesidad de escapar, huir, salir, incluso desaparecer. Esta necesidad de huida es una de las consecuencias directas de la Modernidad que, al mismo tiempo que encadenaba a los sujetos a los sistemas de producción, tuvo que inventar métodos disuasorios para evitar que se pensara en la condición opresiva de los cuerpos. Las vacaciones y el “tiempo libre”, por ejemplo, surgieron como una válvula de escape para esa necesidad de desaparecer. Un pequeño paréntesis que, más que para recargar baterías, nació para descargar las ganas de huir del mundo.

El arte moderno, desde un principio, mostró a las claras una pulsión escapista e ideó toda una geografía del abandono: el otro primitivo, el mundo de los sueños, el más allá, lo sagrado, las drogas, el placer, la locura..., lugares más allá del tiempo moderno (Sebrelí, 2002). Desde finales del siglo XIX hasta nuestros días, la tarea del arte moderno ha sido la de proponer alternativas o visiones distanciadas de la vida moderna, de los ritmos modernos. Salidas hacia la tierra nativa, hacia lo espiritual o lo trascendente, salidas hacia el inconsciente, hacia el sinsentido..., todo el arte moderno ha procurado una crítica al tiempo moderno (Birbaum, 2007). Ésa es, si se piensa bien, la base de la Modernidad baudelaireana; no una glorificación de la vida moderna, sino una actitud distanciada y crítica ante ella (Baudelaire, 1995).

Al hablar de los trucos de Houdini, Phillips sugiere que el mago intenta liberarse, pero para quedarse en el mismo lugar, en una especie de repetición

Something similar takes place in the framework of play or partying. In play, one takes on some artificial rules that must be followed faithfully in order for everything to have meaning. But those rules are useless outside the game. Authors such as Huizinga (2000) or Bataille (2003) have proven that the ludic plays a role of resistance against social laws and orders that are supposed to be “natural”. To a certain degree, play unfolds within a sort of “state of exception” where the rules and laws of social life are suspended, and other norms imposed by ourselves come into action<sup>1</sup>. This leads us directly into the meaning that escape and torture held for Houdini. As Phillips observes, in answer to the question “what is an ordeal worth undergoing?”, the magician said: “the one you make for yourself, and that cannot be copied because it depends on mysterious gifts. And above all, it must not be a once-in-a-lifetime ordeal that changes you. Unlike classical or biblical heroes, Houdini would escape from his self-made, self-imposed bondage, able, simply, to repeat the stunt again” (Phillips, 2003, p. 72).

On one hand, the imposition of his own arbitrary rules frees the subject from the tyranny of social rules, and on the other it invests him with a degree of sovereignty, since it is the individual himself that imposes those rules in an artificial manner. The point is not to abolish the norm, but to transgress and subvert it so as to become aware of its arbitrariness. Thus, what matters is the staging of the escape, but never the escape itself. We always stay in the same place, even if the vision or illusion of what is shown us suggests the possibility of a better future.

### **1.2. *Videre in abscondito***

Throughout the 20th century, a great number of artists have chosen to hide, obscure and veil what ought to be brought to light. A quick survey of contemporary art practises leads to the identification of a great variety of concealment strategies: erasure, displacement, opacity, obstruction, mimicry... All of which are characterised by causing a rupture of the gaze and symbolically establishing an insurmountable distance between the parts of the work, usually revealing only a trace or clue of the main subject, which is kept always “on the other side”, safe from the eyes of the spectator. As Galder Reguera suggests, “a veiled piece would be that in which at least one of the parts is consciously hidden from the spectator, who, nevertheless, will be privy to the existence of this part by means of the word (due to the title, an explanation during the viewing of the piece, etc.)” (2006: 35). In essence, it involves hiding and withdrawing from the gaze of the spectator what there is to be seen. But leaving clues in hiding it, traces of the hidden: covering, closing, walling off, obscuring... introducing

1 On the notion of the “State of Exception” applied to the sphere of play, see Agamben (2007).



continúa del acto de salir: “la metamorfosis de Houdini –como muchas de sus posteriores y más extraordinarias proezas– da por sentado que la verdadera aventura es liberarse, no estar libre” (Phillips, 2003: 45). Se trata de la suspensión momentánea de la norma, la transgresión, pero no la eliminación de la ley, sino la demostración de la posibilidad de superación. En cierto modo, el artista moderno trabaja como el mago, indicando la posibilidad de escape, fugándose momentáneamente, pero nunca del todo.

Sucede algo semejante en el ámbito del juego o de la fiesta. En el juego, uno se impone unas reglas artificiales que debe seguir fielmente para que todo tenga sentido. Pero fuera del juego esas reglas no sirven. Autores como Huizinga (2000) o Bataille (2003) han demostrado que lo lúdico tiene un carácter de resistencia ante las leyes y los órdenes sociales, supuestamente “naturales”. En cierto modo, en el juego tiene lugar una suerte de “estado de excepción” en el que se suspenden las reglas y leyes de la vida social, y entran en escena otras normas que son impuestas por nosotros mismos<sup>1</sup>. Esto nos lleva directamente al sentido que el escape y la tortura tenían para Houdini. Como observa Phillips, ante la pregunta “¿cuál es la tortura que merece la pena sufrir?”, la respuesta del mago fue: “la que fabricas para ti mismo, y la que no se puede copiar porque depende de dotes misteriosos. Y, por encima de todo, no ha de ser una tortura, única en la vida, que te cambie. A diferencia de los héroes clásicos o míticos, Houdini escaparía de sus ataduras autoimpuestas, hechas por él mismo, en condiciones de repetir el número” (Phillips, 2003, p. 93).

La imposición de reglas arbitrarias pero propias, por un lado, libera al sujeto de la tiranía de las reglas sociales y, por otro, lo hace portador de una cierta soberanía, pues es el propio individuo el que se impone dichas reglas de modo artificial. No se trata de abolir la norma, sino de transgredirla y subvertirla para tomar conciencia de su arbitrariedad. Lo que importa, entonces, es la puesta en escena del escape, pero nunca el escape final. Siempre permanecemos en el mismo lugar, aunque la visión o la ilusión de lo que se nos muestra nos conduzca a la posibilidad de un futuro mejor.

## **1.2. *Videre in abscondito***

A lo largo del siglo XX, un gran número de artistas se han decantado por ocultar, esconder y velar eso que debiera salir a la luz. Una rápida ojeada a las prácticas artísticas contemporáneas nos hace identificar una gran variedad de estrategias de ocultación: tachadura, desplazamiento, opacidad, obstrucción, mimetismo... Todas ellas caracterizadas por provocar una fractura de la mirada y establecer simbólicamente una distancia insalvable entre las partes de la

1 Sobre la noción de “Estado de excepción” aplicada al ámbito del juego, véase Agamben (2007).

a disjunction between the shown and the hidden, between the accessible and that which cannot be possessed, between what is seen and what is known to be: between the visible and the cognoscible. A disjunction that fractures the vision of totality and creates a split in the gaze, a split, to use the words of Didi-Huberman (1997), between what we see and what sees us, which is precisely that which we cannot see.

Concealment always presupposes an incomplete knowledge; all that should be known is not known, since the observer is denied access to the complete knowledge of things. To see that which is hidden is always to see half—or less—of what is to be seen; it is a lacking sight. As suggested by Martin Jay (1984) vision and totality are parallel terms in the episteme of Modernity, so that not seeing everything would be synonymous with seeing nothing<sup>2</sup>.

Be it in the course of play or in the face of a real danger, hiding always presupposes the presence of someone or something that one needs to flee from, it always involves an other. To hide is always to hide “from”; to conceal is always to conceal “in the face of”. One does not hide from nothing or nobody, but all concealment has to do with a subject that aims to find. Therefore, hiding and seeking are always in sync. The act of seeking is actually the cause of the hiding. The person that hides does so because someone else has started a search. The seeker and the sought, from this angle, depend on one another, which is not to say that every search is fulfilled, that every seeker finds his treasure.

The fact that hiding involves the presence of an other is what distinguishes the hidden from the unknown: the hidden is known by someone, while the unknown is not, as it does not presuppose any prior knowledge of it. The hidden and the unknown fall into a similar pattern to the one established by Mario Perniola (2006) in differentiating between the secret and the enigma. The secret is based “on the intention to veil, mask and hide its evidence”, which implies “the existence of someone who possesses the secret and knows how to maintain a total mastery over its management” (Perniola, 2006: 23). Meanwhile, the enigma occurs when there is nobody left who knows what lies behind the veil. This Italian philosopher deems that our society, rather than a society of secret as described by Debord in his analysis of the integrated spectacle (1990), is a society of enigma, “a society in which nobody any longer knows what is really happening” (Perniola, 2006: 23).

According to Perniola, the nature of art, like that of thought, has an enigmatic character. And this notion brings us to Heidegger’s view of the work of art,

2 In his study on the perception of hidden things, Malcolm Bull (1999) pointed out that the experience of the hidden is precisely the reverse of vision in the ocularcentric sense, that is, the vision of totality.

obra, quedando a la vista, por lo general, sólo un indicio o una huella del asunto principal, que se mantiene siempre “en otro lado”, a salvo del ojo del espectador. Como sugiere Galder Reguera, “una obra velada será aquella en la que al menos una de sus partes esté conscientemente oculta al espectador, quien, sin embargo, conocerá de la existencia de esa parte a través de la palabra (por el título, por una explicación a la hora de su contemplación, etc.)” (2006: 35). Se trata, en esencia, de ocultar y arrebatar de la vista del espectador lo que hay para ver. Pero esconderlo dejando pistas, restos de lo escondido: tapando, cerrando, vallando, tapiando..., introduciendo una disyunción entre lo mostrado y lo escondido, entre lo accesible y lo imposible de poseer, entre lo que se ve y lo que se sabe que hay: entre lo visible y lo cognoscible. Una disyunción que fractura la visión de totalidad y produce una escisión en el ver, una escisión, por decirlo en palabras de Didi-Huberman (1997), entre lo que vemos y lo que nos mira, que es precisamente aquello que no podemos ver.

La ocultación siempre presupone un conocimiento incompleto; no se conoce todo lo que debería ser conocido, pues al observador se le niega el acceso al conocimiento completo de las cosas. Ver aquello que está oculto es siempre ver la mitad –o menos– de lo que hay para ver; un ver faltante. En la epistémica de la Modernidad, visión y totalidad son, según lo ha atisbado Martin Jay (1984), términos paralelos, de manera que no verlo todo sería sinónimo de no ver nada<sup>2</sup>.

Ya sea en el juego o frente a un peligro real, la ocultación presupone siempre la presencia de alguien o algo de lo se quiere escapar, implica siempre a un otro. Esconderse es siempre esconderse “de”; ocultarse es siempre ocultarse “ante”. Uno no se esconde de nadie o de nada, sino que toda ocultación está relacionada con un sujeto que busca encontrar. Por tanto, ocultación y búsqueda van siempre de la mano. La búsqueda es, de hecho, la causante de la ocultación. Quien se esconde lo hace porque alguien ha emprendido una búsqueda. Mirante y mirado, así, dependen uno del otro, lo cual no quiere decir que toda búsqueda sea satisfecha, que todo buscador encuentre su tesoro.

El hecho de que el término esconder implique la presencia de un otro, diferencia a lo escondido de lo desconocido: lo escondido es sabido por alguien; no así lo desconocido, que no presupone ningún conocimiento previo. Oculto y desconocido seguirían un esquema semejante al establecido Mario Perniola (2006) al diferenciar entre el secreto y el enigma. El secreto “se basa en la intención de velar, de enmascarar, de ocultar la evidencia”, lo cual implica “la existencia de alguien que detente y sepa mantener un completo dominio de su gestión” (Perniola, 2006: 23), mientras que el enigma tiene lugar cuando

2 En su estudio sobre la percepción de las cosas ocultas, Malcolm Bull (1999) ha señalado que la experiencia de lo oculto es, justamente, el reverso de la visión en el mencionado sentido ocularcéntrico, entendido como totalidad.

which is directly associated to the enigma; not with an enigma capable of being solved, but one which can simply be seen, for the German philosopher considered that “the task is to see the riddle”. (Heidegger, 1998<sup>a</sup>: 57). According to Heidegger, the truth of things is always concealed, masked in their use. This truth appears precisely in the work of art—and the task of thought—where a privileged “unconcealment” (*aletheia*) of being takes place. The work of art thus appears as the “bringing-forth” of the truth, for in it the earth “resists” being used and turns opaque. It is precisely in this opacity of the earth that, according to Heidegger, the art work opens a *world* in its breach of the quotidian. A breach, an opening and an unconcealment that take place in a detachment from things, in an “abstention”<sup>3</sup>. It is in the sculpture, and not in the tools, that the stone reveals itself as stone in its refusal to be manipulated, and in “manifesting” its *lethe*, its concealment. A manifestation that is precisely what gives rise to the unconcealment (*a-letheia*), an occurrence that takes place solely in a moment of clarity, as a clearing in the thick of the woods (*lichtung*), an enlightenment that temporarily dispels the obstacles to the gaze and tears apart the veil of shadow surrounding all things. It is in this clearing that the non-hidden appears, but also where one becomes aware of the hidden. Thus, according to Heidegger the work of art would account for art, but also for reality itself; it would show the “thing” (*ding*) dimension of the object (*sache*).

*Aletheia* makes visible that which is not shown, that which lies in the shadows. However, unconcealment, revealing is never total for Heidegger, for what is revealed is precisely the opaque quality of things; what opens is the quality of unopenness in things, which show themselves in their closedness, in their impenetrability, like a sphinx (Duque, 2005). The process of unconcealing always hides something, so every unconcealment is partial. And we could say that what is revealed, what is unconcealed, is the presence of the enigma, not its solution<sup>4</sup>.

The contemporary art practises that revolve around the strategies of concealment do not work with “abstention”—which Heidegger considers fundamental to the unconcealment of truth—but rather with “negation” and the conscious frustration of cognition by not offering all that there is, or, in any case, by making believe that what is shown does not contain all that there is. It is in this dimension that we meet the secret, rather than the enigma. The works of art that hide and withdraw from sight are bound to the logic of the secret: something has put that there, therefore someone “guards” and manages the economy of the hidden. This is what happens in works such as *Hidden Noise* (1916), by Marcel Duch-

3 “The essence of unconcealment is completely dominated by abstention” (Heidegger, 1998a: 39).

4 In this sense the connections between the thought of Heidegger and the thought of Lacan appear evident. On this point, see Alemán and Larriera (1998).

ya nadie sabe aquello que se esconde tras lo velado. Para el filósofo italiano, nuestra sociedad, más que la del secreto, como la atisbó Debord (1990) en su análisis del espectáculo integrado, es la del enigma, “una sociedad en la que nadie sabe ya qué es lo que realmente sucede” (Perniola, 2006: 23).

Según Perniola, la naturaleza del arte, como la del pensamiento, es de carácter enigmático. Y esta idea nos lleva al sentido heideggeriano de la obra de arte, vinculado directamente con el enigma, pero no con un enigma que se pueda resolver, sino con uno que simplemente puede ser visto, pues para el filósofo alemán “nuestra tarea consiste en ver el enigma” (Heidegger, 1998<sup>a</sup>: 57). Según Heidegger, la verdad de las cosas aparece siempre oculta, disimulada en el uso. Esa verdad acontece, precisamente, en la obra de arte –y en la tarea del pensar–, donde tiene lugar de modo privilegiado el “desocultamiento” (*aletheia*) de lo ente. La obra de arte aparece entonces como la “puesta en obra” de la verdad, porque allí la tierra opone “resistencia” a su uso y se vuelve opaca. Y es precisamente en tal opacidad de la tierra cuando, según Heidegger, la obra abre un *mundo*, en la quiebra de su cotidianidad. Una quiebra, una apertura y un desocultamiento, que tienen lugar en un distanciamiento de las cosas, en una “abstención”<sup>3</sup>. Es en la escultura, y no en la herramienta, donde la piedra se muestra como piedra, en su rechazo a ser manipulada y en su “puesta en evidencia” de su *lethe*, de su ocultación. Una puesta en evidencia que es precisamente la que da lugar a la desocultación (*a-letheia*), que sólo tiene lugar en un momento de claridad, como un claro en la espesura del bosque (*lichtung*), que sucede como un acontecimiento, una apertura de luz donde desaparecen, momentáneamente, los obstáculos de la visión y se desgarran el velo de sombra que envuelve las cosas. Es en ese claro donde aparece lo no-oculto, pero también donde se toma conciencia de lo oculto. La obra de arte, entonces, según Heidegger, daría cuenta del arte, pero también de la propia realidad, mostraría la dimensión de “cosa” (*ding*) del objeto (*sache*).

La *aletheia* hace visible aquello que no se muestra, aquello que está en la sombra. Sin embargo, para Heidegger, el desocultamiento, el desvelo nunca es total, pues precisamente lo que se desvela es la cualidad opaca de las cosas, lo que se abre es la cualidad de no apertura de las cosas, que se muestran en su cerrazón, en su impenetrabilidad, como una esfinge (Duque, 2005). Al desocultar siempre se oculta algo, por lo que toda desocultación es parcial. Y lo que se revela, lo que se desoculta, podríamos decir, es la presencia del enigma, no su resolución<sup>4</sup>.

3 “La esencia del desocultamiento está completamente dominada por la abstención” (Heidegger, 1998a: 39).

4 En este sentido la relación del pensamiento de Heidegger con el de Lacan parece más que evidente. Para eso, véase Alemán y Larriera (1998).

amp, in which an object—we do not know which—is mysteriously located at the centre of a string bobbin held by two small metal plaques. When this “assisted readymade” is shaken, the small object echoes within. The artwork is the noise, the hidden noise. But something is concealed from the sight, the small object that produces the work. A mysterious object, unknown even to Marcel Duchamp himself, since it was Walter Arensberg who placed it there. The burials of Sol LeWitt (*Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value*, 1968) or Walter de Maria (*Vertical Kilometer*, 1977) follow the same logic, as we only know that there is something else due to the titles of the works. We are given a clue, but the work goes beyond our gaze. The same is true of the wrappings of Christo and Jean-Claude, who on veiling a space make it visible in its condition of concealment, or of the productions of Piero Manzoni—his lines hidden within containers, his breath inside a balloon, or even his own faeces, enclosed in ninety cans of *Merda d’artista* (1961), which keep from sight what is within, providing a “visible of the non-visible” that involves a “withdrawal from perception” (Buchloh, 2004: 27) derived from the devices of enframing. This is also the case of the hidden body of Vito Acconci in *Seedbed* (1972), as he masturbated from morning to night under a small elevation in the gallery, aroused by the frustrated desire of the spectator that entered the gallery and saw nothing. Here, as happens in practically every other instance that puts concealment into play, the purpose is ultimately to present a spatial impossibility. To deny the fulfilment of desire, to deny pleasure. An inescapable dissatisfaction akin to the consubstantial misencounter that Lacan observed in love relations: “When, in love, I solicit a look, what is profoundly unsatisfying and always missing is that—You *never look at me from the place from which I see you*” (Lacan, 1986: 109). Or, conversely: “What I look at is never what I wish to see” (ibid).

Indeed, there are so many instances of such pieces that a mere recount would continue *ad infinitum*. And all of them put into play a logic of the secret as described above. The object that causes desire is hidden, the artist puts it away, makes it escape, disturbs the spectator with its disappearance. Yet, as is the case in the work of Houdini, this is not an enigmatic and otherworldly act, but one that belongs in the sphere of the secret: “no higher powers, no divine intervention, just a human being” (Phillips, 2003: 145).

Yet, despite appearances, this secret is not the opposite of the enigma; we could argue that it is in fact its primary basis. The logic of the secret leads to the unfolding of the enigma, to its reactualisation insofar as it is something that cannot be known, insofar as it is—to use the expression coined by Benjamin—an “optical unconscious”.

But what is the cause of this “reconcealment” that reverts from Heidegger’s meaning of the work of art? In “The Age of the World Picture” (1998b)

Las prácticas artísticas contemporáneas que trabajan a partir de las estrategias de la ocultación, más que con la “abstención” –fundamental para Heidegger en el desocultamiento de la verdad–, trabajan con la “negación” y la frustración consciente del conocimiento, con no dar todo lo que hay o, en cualquier caso, con hacer creer que en lo mostrado no está todo lo que hay. Y es en esta dimensión donde, más que con el enigma, nos encontramos con el secreto. Las obras de arte que esconden y quitan de la vista se encuentran sujetas a la lógica del secreto: alguien ha puesto eso ahí; alguien por tanto, “custodia” y gestiona la economía de lo escondido. Esto es lo que sucede con obras como *Un ruido secreto* (1916), de Marcel Duchamp, donde en el que un objeto –no sabemos cuál– se encuentra enigmáticamente en el centro de una bobina de hilo sujeta por dos pequeñas placas de metal. Cuando este “readymade asistido” se agita, el pequeño objeto resuena en su interior. La obra es el ruido, el ruido secreto. Pero algo se oculta al ver, el pequeño objeto que produce la obra. Un objeto misterioso, desconocido incluso por el propio Marcel Duchamp, dado que fue Walter Arensberg quien lo colocó allí. En esta misma lógica se situarían los enterramientos de Sol LeWitt (*Buried Cube Containing an Object of Importance but Little Value*, 1968) o Walter de Maria (*Vertical Kilometer*, 1977), donde sólo sabemos que hay algo más gracias al título de la obra. Se nos da una pista, pero la obra se desplaza más allá de nuestra mirada; igual que sucede en las envolturas de Christo y Jean-Claude, que mediante el velamiento de un espacio lo hacen visible en su calidad de escondido; o en las producciones de Piero Manzoni, tanto en las líneas ocultas en el interior de recipientes, como su aliento en el interior de un globo o, incluso, sus propios excrementos, clausurados en noventa latas de *Merda d'artista* (1961), que no dejan ver aquello que se encuentra en su interior, dando un “visible de un no visible” que supone una “retirada de la percepción” (Buchloh, 2004: 27), que es derivada a los dispositivos de enmarcado. Lo mismo sucede también con el cuerpo escondido de Vito Acconci, quien, en *Seedbed*, de 1972, se masturbaba desde la mañana hasta la noche bajo una pequeña elevación de la galería, excitándose con el deseo insatisfecho del espectador que entraba a la galería y no veía nada. Aquí, como sucede prácticamente con los demás casos que ponen en juego la ocultación, se trata, en definitiva, de plantear una imposibilidad espacial. Negar la consumación del deseo, negar el goce. Una insatisfacción ineludible semejante al desencuentro consustancial que Lacan observó en la relación amorosa: “Cuando, en el amor, pido una mirada, es algo intrínsecamente insatisfactorio y que siempre falla porque –*Nunca me miras desde donde yo te veo*” (Lacan, 1986: 109). O, a la inversa: “lo que miro nunca es lo que quiero ver” (Ibidem).

Realmente los ejemplos de este tipo de obras son tan numerosos que su mera relación se podría multiplicar *ad infinitum*. Y en todos ellos, opera una lógica del secreto como la que hemos señalado más arriba. El objeto causa del de-

Heidegger characterises the modern age as the age of representation, of the image of the thing. At the beginning of the text, he enumerates five phenomena that bear the imprint of Modern metaphysics: science—to which he devotes a good part of the text—machine technology, aesthetics, culture, and *the loss of the Gods*. Although he devoted few words to art, he made it clear that the modern metaphysics result in a gradual process that introduces art in the sphere of aesthetics, which “means that the art work becomes the object of mere subjective experience, and that consequently art is considered to be an expression of human life” (Heidegger, 1998b: 63). Or to use the words of Félix Duque in a twist of the original statement “that all expression of human life is considered art” (2005: 32).

Heidegger seems to be describing an aesthetisation of the quotidian, a virtual announcement of “the globalisation of aesthetics in every aspect of life, thus anticipating the universal establishment of the *society of spectacle*” (Duque, 2005: 33). Consequently, every object can be experienced as a work of art, and conversely every work of art cannot escape its condition as an object<sup>5</sup>. That is to say, art becomes an object instead of a thing, it displays its transparency, its utility, is condition as merchandise. And in doing so its primordial lack, its enigma, what Agamben would call “its most disquieting quality” (2005)<sup>6</sup> is eliminated. The world becomes transparent by the extension of technology to all spheres of the quotidian, engendering the illusion that there is nothing hidden, that “there is nothing left to discover”. And in this world that intends to show all, unveil all, art ceases to possess the privilege of *aletheia*, the unconcealment of the truth. It is defeated by utility, and the *ground* that it should uncover no longer appears opaque. Then, as Arturo Leyte states, “of the thing, now perceived as object, remain only its sides, its faces, its images, but not the *essence* that all knew to be what the image was an image of: there is no essence because only images are produced and only images remain” (2005: 110). Or in the words of Félix Duque, now “things can no longer be the object of representation, let alone a phenomenon or revelation of an occult substance, but a scratching of the sensible onto the sensible. A sort of *reverse palimpsest*” (2002: 7).

The art that operates on the strategy of concealment reacts precisely against that apparent transparency of the world, and consequently against the elimina-

5 See the correspondence between Heidegger’s concept and the *objectuality* postulated by Michael Fried (2004).

6 Agamben considers that art has been perverted by aesthetics, by a Kantian detachment that has despoiled the original structure of the work of art, founded on terror and curiosity. Agamben delegitimises aesthetics and critique as disciplines pertaining to art, since they can only tackle one aspect of the work, the *logos*, what is sayable.



seo se esconde, el artista lo quita de en medio, lo hace escapar, inquieta al espectador con su desaparición, pero, como sucede en el caso de Houdini, no se trata de un acto enigmático y misterioso, sino que se encuentra en el ámbito del secreto: “no hay poderes sobrenaturales, no hay intervención divina; sólo un ser humano” (Phillips, 2003: 181).

Sin embargo, a pesar de lo que pudiera pensarse, ese secreto no se encuentra en las antípodas del enigma, sino que, podríamos decir, es su condición primera. La lógica del secreto camina hacia la *puesta en juego* del enigma, a su reactualización en tanto que algo imposible de conocer, en tanto que –por decirlo con la expresión benjaminiana– “inconsciente óptico”.

Pero, ¿a qué se debe esta “reocultación” que revierte del sentido heideggeriano de obra de arte? En “La época de la imagen del mundo”, Heidegger (1998b) caracteriza la era moderna como la de la representación, la de la imagen de la cosa. Al principio del texto, enumera cinco fenómenos en los que se dejaría ver la impronta de la metafísica de la Modernidad: la ciencia –a la que dedica gran parte del texto–, la técnica mecanizada, la estética, la cultura y la *desdivinización*. En lo referente al arte, a pesar de ser parco en palabras, deja bien claro que el resultado de la metafísica moderna es un progresivo proceso que introduce al arte en el ámbito de la estética, lo cual “significa que la obra de arte se convierte en objeto de la vivencia y, en consecuencia, el arte pasa por ser expresión de la vida del hombre” (Heidegger, 1998b: 63). O lo que es lo mismo, pero dicho en la perversión del enunciado llevado a cabo por Félix Duque, “que toda expresión de la vida humana es considerada como arte” (2005: 32).

De lo que parece estar hablando Heidegger es de una estetización de lo cotidiano, un virtual anuncio de “la globalización de la estética en todos los órdenes de la vida, anticipando así la implantación universal de la *sociedad del espectáculo*” (Duque, 2005: 33). Esto hará, en consecuencia, que por un lado todo objeto pueda ser vivenciado como una obra de arte y que, por otro, toda obra de arte no pueda escapar a la cualidad del objeto<sup>5</sup>. Es decir que el arte se hace objeto en lugar de cosa; muestra su transparencia, su uso, su cualidad de mercancía y, de esta manera, se elimina su falta primordial, su enigma, lo que Agamben (2005) llamará “lo más inquietante”<sup>6</sup>. El mundo, por medio de la extensión de la técnica a todos los ámbitos de lo cotidiano, se hace transpa-

5 Nótese la relación entre la idea heideggeriana y la *objetualidad* enunciada por Michael Fried (2004).

6 Para Agamben, el arte ha sido pervertido por la estética, por el desinterés kantiano, que ha arrebatado la estructura originaria de la obra de arte, relacionada con el terror, con el interés. Agamben deslegitima a la estética y a la crítica como disciplinas que se ocupan del arte, ya que éstas sólo pueden ocuparse de una parte de la obra, el *logos*, lo que es decible.

tion of the enigmatic dimension of the work of art. By means of secrecy and silence, of the negation and withdrawal—in the physical sense, as a sort of “re-locking”—from perception, it aims to reveal the illusion of transparency, to show that ultimately all sight is an impossibility. The artificialness of the object would reinstate the awareness of the enigma, whose lack “is not being missed” precisely because the new status of the object, the merchandise, tries to fill its void, making believe that nothing is “unnameable”, that there is no blind spot, that all is light. This “reconcealing” entails casting new shadows so that clearings can appear in the woods, since the light of total transparency eliminates the contrasting background. When all is light, no thing is more visible than another. Blinding, breaking, tearing, blacking out, obscuring would serve as instaurations of the secret in the gaze, of the “vedere in abscondito” as Derrida would say (2000): of seeing in the hidden, of seeing in the invisible. Instituting an “optics of shadow”: to see in the shadow “a manifest, though impenetrable, testimony to the concealed emitting of light” (Heidegger, 1998b: 90). Or to show the shadow in order to be able to see subsequently. To be able to see that there is nothing to be seen. Or that there, hidden under the illusion of transparency, is the Nothing. But Nothing, Heidegger concludes, “as that Nothing which pertains to the having-of-being is the keenest opponent of mere negating”.

## 2. THE EXTERMINATING ANGEL EFFECT

Adam Phillips suggests that in Houdini’s art everything keeps returning to the same place. One pretends to move only to stay in the same place.<sup>7</sup> This happens to be one of the major problems in recent Spanish art, which always seems to be in the same place, as if it ailed from an intrinsic inability to move, to establish its presence in the global art framework. This issue has been the focus of many debates in Spain in the past two decades: the weak presence of Spanish art in the international sphere (Picazo, 1998 and 1999).

The Spanish art system (museums, galleries, journals, universities) has evolved in the past few years to meet European and international standards. Nevertheless, Spanish artists have yet to enjoy “adequate” representation in the global art world. With the exception of a few particular examples, Spanish artists are not featured in the great global art events, in the new biennials or the new collections of international museums. Spanish critics seem not to have gained any decisive insight as to the causes for this lack of international presence. The latter cannot be attributed to an unhealthy system, nor to an ignorance of external realities—contacts with other places are pretty common. The problem does not involve the language barrier either—since a knowledge of the Eng-

7 “Houdini was a new modern kind of hero because his aim was to be essentially unchanged by his ordeal; he doesn’t learn anything new in doing what he does, he confirms his previously acquired knowledge” (Phillips, 2003: 72).

rente, y nace entonces la ilusión de que no hay nada oculto, que “ya no hay nada que descubrir”. Y en ese mundo que se ha propuesto enseñarlo todo, descubrirlo todo, el arte deja de poseer el privilegio de la *aletheia*, el desocultamiento de la verdad. Es vencido por el uso, y la *tierra* que debiera desocultar, dejar de mostrarse como opaca. Entonces, como afirma Arturo Leyte, “de la cosa, entendida ya como objeto, sólo quedan sus lados, sus caras, sus imágenes, pero no el *fondo* del que justamente se entendía que la imagen era imagen: no hay fondo porque sólo se dan y quedan imágenes” (2005: 110). O lo que es lo mismo, pero dicho en palabras de Félix Duque, que “las cosas no pueden ser ya objeto de representación, y menos fenómeno o aparición de una sustancia oculta, sino una tachadura de lo sensible en lo sensible. Una suerte de *palimpsesto al revés*” (2002: 7).

El arte que trabaja con la estrategia de la ocultación reacciona precisamente contra esa transparencia aparente del mundo y, en consecuencia, contra la eliminación de la dimensión enigmática de la obra de arte. Por medio del secreto y del callar, de la negación y la retirada –en sentido físico, como “retranqueo”– de la percepción, pretende hacer ver la ilusión de la transparencia, mostrar que en el fondo todo ver es una imposibilidad. La artificialidad del secreto reinstauraría la toma de conciencia del enigma, cuya falta “no se echa en falta”, precisamente porque el nuevo estatus del objeto, la mercancía, procura llenar su vacío, haciendo creer que nada hay de “innombrable”, que no existe punto ciego, que todo es luz. “Reocultar” es, entonces, un volver a ensombrecer para que se pueda producir algún claro de bosque, ya que la luz de la transparencia total elimina el fondo de contraste. Cuando todo es luz, ninguna cosa es más visible que otra. Cegar, romper, rasgar, tachar, opacar, servirían como instauraciones del secreto en la mirada, del “vedere in abscondito” que diría Derrida (2000): ver en lo escondido, ver en lo in-visible. Instituir una “óptica de sombra”: ver en la sombra, “testimonio manifiesto, aunque impenetrable, de la luminosidad oculta” (Heidegger, 1998b: 90). O mostrar la sombra para, luego, poder ver. Poder ver que no hay nada que ver. O que ahí, escondida bajo la ilusión de la transparencia, está la nada. Mas una nada, concluye Heidegger, “que es la esencia oculta del ser, la negación” (Ibidem).

## 2. EL EFECTO ÁNGEL EXTERMINADOR

Adam Phillips sugiere que en el arte de Houdini, todo vuelve siempre al mismo lugar. Hacer como que uno se mueve para quedarse en el mismo sitio<sup>7</sup>. Ése es precisamente uno de los problemas más comunes del arte español reciente, que siempre parece estar en el mismo sitio, o que tiene una imposibilidad

7 “Houdini era una nueva especie de héroe moderno porque su objetivo era, tras cada dura prueba, quedar esencialmente como antes; no aprende nada nuevo haciendo lo que hace, sólo confirma un conocimiento previamente adquirido” (Phillips, 2003: 94).

lish cannon seems widespread among artists. There seems to be no reason. However, as happens in the film by Buñuel, the threshold of the door is a sort of invisible boundary that seems unmoveable.

What I would like to propose in this text is that this lack of representation in the global sphere could be due to the lack of a “strong” imaginary fitting and coinciding with the archetypal discourse of the global art world. A discourse that nevertheless fits some realities or contexts that are easily identified as the “others” in the Western art sphere.

In Spain, a European country deemed “developed”, artists have yet to understand fully how to work with those multicultural codes and the new global world. Today Spanish artists work with artistic discourses that no longer have to do with nationality or geographical identity, but assume other kinds of discursive patterns within the international level. And this puts them in a fairly complicated position, since not being an “Other” to the system, their works are judged by the same parameters as those of any other international artist. Yet, as I will demonstrate here, theirs is not a full “internationalism”. The power for emitting artistic discourses or narratives in Spain is still pretty limited.

We may live in a global world, but there are still centres of emission, or rather, channels for the circulation of information. Spanish art receives information, but it cannot emit it. Strive as it may to speak, the channels of the global art world are tuned into a different station.

In the past few years, some authors like Homi Bhabha (2002) or Néstor García Canclini (2001) have agreed on the necessity to find a “third space”, an intermediate space for the hybridisation of culture, a place for interculturality, a space for dialogue. A space, however, that has not been created by the subaltern, but by the dominant, who has promoted its structure and invariant features, so that any enthroning of the other, in the end, contains an implicit I. Therefore this “intermediate space”, despite its benign appearance, replicates a dichotomous structure with two clearly differentiated roles or spaces that become hybridised: the dominant subject and the dominated subject.

Today, the global art system unfolds within this intermediate space. The great biennials, the new collections, the new museums of global art try to position themselves in the third space, beyond nationality, in a sort of cosmopolitan trans-nationalism. But this space is but an assertion of the dominant space. In this new central space, whoever is neither one nor the other has nothing to say, since this space can only be occupied by those who represent extreme type-roles, the dominant and the marginal. The dominant speaks of the marginal, from the marginal, pretending to give it a voice like a ventriloquist. Whoever

consustancial para moverse, para hacerse presente en el sistema del arte global. Esta cuestión ha centrado un gran número de debates en España en las últimas dos décadas: la escasa presencia del arte español en el contexto internacional (Picazo, 1998 y 1999).

El sistema artístico español (museos, galerías, revistas, universidades) ha evolucionado en los últimos años hasta llegar a alcanzar los estándares europeos e internacionales. Sin embargo, los artistas españoles siguen sin estar “bien” representados en el mundo del arte global. Salvo algunos ejemplos concretos, no hay artistas españoles en los grandes eventos artísticos globales, el nuevo bienalismo o las nuevas colecciones de museos transnacionales. Los críticos españoles no parecen haber llegado a ninguna conclusión evidente sobre esta falta de presencia internacional. No puede imputarse una falta de salud del sistema, o una falta de conocimiento de realidades externas –los contactos con otros lugares son bastante comunes–. Tampoco todo el problema estaría en la cuestión lingüística –ya que el conocimiento del nuevo canon lingüístico del inglés parece estar extendido entre los artistas–. No parece haber razón alguna. Sin embargo, como sucede en el film de Buñuel, el quicio de la puerta es una suerte de frontera invisible que no parece poderse mover.

Lo que me gustaría proponer en este texto es que esta falta de presencia en el sistema global podría tener que ver con una ausencia de un imaginario “fuerte” que se acomode y coincida con el discurso arquetípico del mundo del arte global. Un discurso en el que tienen cabida, sin embargo, algunas realidades o contextos que son fácilmente identificables como los “otros” del sistema del arte occidental.

En España, un país europeo supuestamente “evolucionado”, los artistas no han aprendido del todo a trabajar con esos códigos del multiculturalismo y el nuevo mundo global. Los artistas españoles trabajan hoy con discursos artísticos que nada tienen que ver ya con la nacionalidad o con la identidad territorial, sino que se ajustan a otro tipo de patrones discursivos en un nivel internacional. Y eso los pone en una situación ciertamente difícil, pues, al no ser un “Otro” para el sistema, sus obras se juzgan con los mismos parámetros que las de cualquier otro artista internacional. Sin embargo, como me encargaré de demostrar, su “internacionalismo” no es total. El poder de emisión de discursos o narrativas artísticas de un país como España sigue siendo muy limitado.

Aunque vivamos en un mundo global, todavía hay centros de emisión o, mejor, canales de circulación de información. El arte español recibe información, pero no puede emitirla. Por mucho que se esfuerce en hablar, los canales del mundo del arte global están sintonizados en otra emisora.

does not fulfil either of these preponderant roles is repelled from this intermediate space.

In the past few decades Spanish art has not played a dominant role. But it also has not played the radical other. It neither occupies the position of those who can speak, nor that of those who can be spoken of. Its possibility of enunciation is null, at least within this global system.

It is interesting that the only masterful narratives in Spanish contemporary art are those associated to the Civil War and the Franco regime, that is, the time when Spanish art did adjust to hegemonic artistic imaginaries, those that positioned the other as “endangered” in the logic of the stereotype of the controlled, the submissive and dominated<sup>8</sup>.

But since the advent of democracy, starting in 1975, Spanish art has failed to make an image for itself, to create an imaginary of its own, or to develop a narrative outside of emancipation. The so-called “movida” in the early 80s worked with the imaginary of liberation after four decades of oppression. But beyond that, Spanish art has not been able to generate any “strong” or articulate artistic discourses. Discourses, in any case, capable of adjusting to the hegemonic imaginaries.

Democracy brought along a process of “synchronisation” that has yet to be completed. Art institutions as well as critical and theoretical discourses started a process of modernisation that we are still working on. It seems that something in this large-scale updating process remains elusive. Some things have not been assimilated yet. Because the democratisation process in Spain left many open wounds that have not managed to heal yet. Even today, governments cannot come to terms with the past (Cruz, 2005). The recent laws on “Historical Memory” speak precisely to this incomplete mending from the traumas of the Franco regime.

Something is left to be rescued. History has not been closed, but remains alive. In this regard, the process of synchronisation with the world orders walks in two different directions, or along two timelines: forward (toward updating the clocks), but also backward (toward the elucidation of history). There is a series of stains that have not been cleaned up yet, and it will be difficult to clean them. These stains stand in the way of a full synchronisation.

One of the interventions of Santiago Sierra in the famed Spanish pavilion of the 2003 Venice Biennale underscored this issue: *Palabra tapada* (Covered word), the hiding with black plastic—the kind used to make garbage bags—and tape

8 For an analysis of the relationship between Spanish art and the Franco regime, see Marzo (2007).

A lo largo de los últimos años, algunos autores como Homi Bhabha (2002) o Néstor García Canclini (2001) han coincidido en la necesidad de encontrar un “tercer espacio”, un lugar intermedio para la hibridación de la cultura, un lugar para la interculturalidad, un espacio de diálogo. Un espacio que, sin embargo, no ha sido creado por el subalterno, sino por el dominante, que ha promulgado su estructura e invariantes, por lo que cualquier entronización del otro, al final, lleva un yo implícito. Por tanto, el mencionado “espacio intermedio”, a pesar de la apariencia bondadosa, vuelve a repetir una estructura dicotómica con dos roles o lugares bien diferenciados que se hibridan: el sujeto dominante y el sujeto dominado.

El sistema global del arte se desarrolla hoy dentro de ese lugar intermedio. Las grandes bienales, las nuevas colecciones, los nuevos museos del arte global intentan situarse en el tercer espacio, más allá de la nacionalidad, en una suerte de trans-nacionalidad cosmopolita. Pero ese espacio no es sino una afirmación del espacio dominante. En este nuevo espacio central, quien no es ni uno ni otro, no tiene nada que decir, ya que ese espacio sólo puede ser ocupado por quien representa los roles-tipo extremos, el dominante y el marginado. El dominante habla sobre el marginado, desde el marginado, fingiendo, como un ventrílocuo, darle la voz. Quien no ocupa ninguno de estos roles preponderantes, queda repelido de ese espacio intermedio.

El arte español no ha ocupado a lo largo de las últimas décadas el papel de dominante. Pero tampoco el de otro radical. No ocupa el papel de aquel que puede decir, pero tampoco el del que puede ser dicho. Su posibilidad de enunciación es imposible, al menos dentro de este sistema global.

Es curioso que las únicas narrativas maestras respecto al arte contemporáneo español sean aquellas relacionadas con la Guerra Civil y el periodo franquista, es decir, el momento en el que el arte español sí se ajustó a los imaginarios artísticos hegemónicos, aquellos que situaban al otro como “en peligro”, en la lógica del estereotipo del controlado, sumiso y dominado<sup>8</sup>.

Sin embargo, con la entrada de la democracia, a partir de 1975, el arte español no ha conseguido hacerse una imagen, crearse un imaginario propio, o pensar una narrativa que no sea la de la emancipación. La llamada “movida”, a principio de los años ochenta, trabajó con el imaginario de la liberación tras las cuatro décadas de opresión. Pero después de eso, el arte español no ha sido capaz de generar discursos artísticos “fuertes” o articulados. Discursos que, en cualquier caso, pudieran ajustarse a los imaginarios hegemónicos.

8 Sobre la relación entre el arte español y el franquismo, véase Marzo (2007).

of the word *España* above the entrance door in the façade of the Pavilion. By means of camouflage, Sierra made visible and highlighted the name of Spain<sup>9</sup>. This work has been interpreted on more than one occasion as a negation of any nationality and an affirmation of the new transnational space of the globalised subject, as well as a criticism of the “benevolent internationalism of the Biennale (and of the art world at large), open to all, which masks the reality of a world full of barriers, exclusionary and segregating, where nationality may dictate the accessibility of the basics that allow for the mere survival of many human beings” (Ramírez, 2004: 291). While this may be true, the piece could also be interpreted as a direct allusion to a specific problem of the Spanish nation.

One of the traumas of Spanish identity is precisely the symbolic charge of its significant, since during the Franco regime the government appropriated all the signs of the nation including the flag, the national anthem, the history of the country or the very idea of Spanishness. Signs that are now impregnated with an inescapable past. The name of Spain, the very Spanish idiom, appear as an excess within the democratic process undergone by Spain in the late 1970s. For many Spaniards, the sign “*España*”, is configured beyond its signifier as a remainder that cannot be left behind, as something that recalls trauma and cannot be let go, something that invariably appears wrapped in a ghost, the living dead that one cannot escape.

The plastic that covered the word “*España*” in the work of Sierra concealed something that others seemed to have tried to conceal already, as it was obscured by the ivy that had been allowed to grow over the pavilion and which left the word as an almost invisible mass. In hiding the word completely, Sierra brought attention to the mechanism by which the word was made invisible or weakened, while indicating the word’s nature as a mass, detaching it from our eyes. In making it disappear he made it visible, and in hiding it he made us strive to see it: “covering that word that all know is there, announcing its ownership of the pavilion, is like underlining or casting a spotlight on it” (Martínez, 2003: 200).

Such a simple action presented a conflict between two terms that could not come to term with each other. On one hand, the concept of transnationality, of belonging to no particular place, the discourse of a global world that has imposed itself on the system of contemporary art, and on the other the difference inscribed in the very impossibility of the national in the case of Spain.

9 This was not the first time in which an artist played with the symbolism and the connotations of the pavilion itself, nor the first time that the name of a country was hidden to try to get rid of a feeling of implied guilt. Let us remember that in the 1990s Hans Haacke intervened on the German pavilion and Scarpa on the Italian one.



Con la llegada de la democracia tuvo lugar un proceso de “sincronización” que todavía no ha acabado del todo. Tanto las instituciones artísticas como los propios discursos críticos y teóricos comenzaron un proceso de modernización del que aún somos parte. Durante ese proceso de puesta en hora de los relojes (que fue un proceso a escala mayor) parece que hay algo que sigue sin haberse aclarado. Aún hay cosas que no son del todo asimiladas. Y es que el proceso de democratización de España dejó muchas heridas abiertas que no han conseguido cerrarse. Todavía hoy los gobiernos no pueden aclararse con el pasado (Cruz, 2005). Las recientes leyes de “Memoria histórica” nos hablan precisamente de esa no superación total de los traumas del franquismo.

Hay todavía algo que rescatar. La historia no se ha cerrado, sino que sigue viva. En este sentido, el proceso de sincronización con los órdenes mundiales camina hacia dos direcciones, o en dos tiempos: hacia delante (hacia la puesta en hora de los relojes), pero también hacia atrás (hacia la elucidación de la historia). Hay todavía una serie de manchas que no han sido limpiadas, y que difícilmente pueden hacerlo. Manchas que hacen imposible una sincronización total.

Una de las intervenciones de Santiago Sierra en el célebre pabellón español de la Bienal de Venecia de 2003 ponía de relieve esta cuestión: *Palabra tapada*, el ocultamiento con plástico negro –del utilizado para las bolsas de basura– y cinta americana de la palabra España sobre la puerta de entrada en la fachada del pabellón. A través del camuflaje, Sierra hacía visible y reseñaba el nombre de España<sup>9</sup>. Esta obra ha sido leída en más de una ocasión como una negación de cualquier nacionalidad y una afirmación del nuevo espacio transnacional del sujeto globalizado, así como a una crítica “al internacionalismo benevolente de la bienal (y del mundo de arte en general), abierto a todos, que enmascara la realidad de la un mundo con barreras, excluyente y segregador, en el que la condición nacional puede ser determinante para acceder a las bases que permiten la simple supervivencia de muchos seres humanos” (Ramírez, 2004: 291). Aunque esto no deja de ser cierto, la obra también podía leerse como una alusión directa a un problema específico del territorio español.

Uno de los traumas de la identidad española es precisamente la carga simbólica que tiene su significante, ya que durante la dictadura franquista el gobierno del General Franco se “apropió” de todos los signos de la nación, como la bandera, el himno nacional, la historia del país o la propia idea de españolidad. Signos que ahora están preñados de un pasado insalvable. El nombre de

9 No era la primera vez que se jugaba con la simbología y las implicaciones del pabellón en sí, ni tampoco la primera vez que se ocultaba el nombre de un país, intentando librarse del complejo de culpa implicacional. Recordemos que a lo largo de la década de los noventa, Hans Haacke intervino el pabellón de Alemania y Scarpa el de Italia.

There is an unresolvable conflict between the two, because there is neither one nor the other.

Though with many caveats, it could be said that this is one of the keys to the “non-representation” of Spanish art in the world of global art: in failing to achieve a somewhat defined identity, a “one” or an “other” that is clear and distinct, there is no possibility of hybridisation, of being one and the other. It could be said that Spanish art got stuck halfway in the process of synchronisation with international systems, as if something that blocked its motion had prevented it from reaching the finish line.

Just as Achilles could never overtake the tortoise in Zeno of Elea’s paradox, Spanish art never arrived in time to position itself in the point of emission. But it also has not approached the space of the other, the role of the subaltern. And being in neither place, it also failed to become hybridised, so it cannot be placed in the third space. It has been left, as Roland Barthes would say, “outside the sentence” (1974). In the global art system, those places that are neither centre nor periphery, that are neither dominant nor dominated, are “foreclosed” as significant within the system-framework, and speaking in Lacanian terms, they have a similar experience to that of the psychotic, who lives in a constant paranoia, outside language, outside place, in a (non)place, a place that cannot be represented, that cannot fit. A place which, lacking a position in the signifying chain, is constantly repelled by the symbolic.

To a certain extent, in this regard Spanish art, within its particular context, occupies the place that Gayatri Spivak (2009) gave the subaltern: the one without a voice. In a system like the global art sphere, founded upon discourses, imaginaries and processes, there are contexts of radical subalternity. A subalternity that consists not only in “not being able to speak”, but also in “not being able to be spoken of”. If the subaltern cannot speak it is because he does not have a space of enunciation from which to do so. He is always outside the discourse.

To speak of the art of a country such as Spain, Eurocentric and Western, in terms of discursive subalternity may seem paradoxical or exaggerated, even offensive to those realities that are truly subaltern, such as women in the third world. Yet I am using Spivak’s expression only symbolically to define a relationship with the global art discourse. And Spanish art does lack visibility within this discourse. Not because it is not seen, but because it has not found a way to enunciate its position.

As suggested above, one of the main challenges is that there is an innate resistance to the territory. The concept of the national bears strong ties to a history and a past that we do not know how to handle. There is a sort of problem at the roots. After decades of post-structuralism and post-colonialism,

España, el propio idioma español, aparecen como un excedente dentro del proceso democrático que sufrió España a finales de los setenta. Para muchos españoles el signo “España”, más allá de su significante, se configura como un resto imposible de dejar atrás, como aquello que recuerda el trauma del que es imposible desprenderse, aquello que siempre que aparece está recubierto por el fantasma, el muerto viviente del que es imposible escapar.

El plástico que cubría la palabra “España” en la obra de Sierra, ocultaba algo que ya parecía haberse intentado ocultar, ya que estaba tamizado por las enredaderas que se habían dejado crecer sobre el pabellón y que dejaban la palabra como una mancha casi invisible. Sierra, al esconder por completo la palabra, por un lado puso en evidencia el mecanismo de invisibilización o tamización de la palabra, y por otro, señaló la palabra como mancha, alejándola de nuestros ojos. Al hacerla desaparecer, la volvió visible, y al esconderla, nos hizo esforzarnos en verla: “tapar esa palabra que todos saben que está ahí, anunciando la propiedad del pabellón, es como subrayarla o iluminarla” (Martínez, 2003: 200).

Una acción tan simple presentaba un conflicto entre dos términos que no acaban de entenderse. Por un lado, la idea de transnacionalidad, de no pertenencia a ningún lugar, el discurso de un mundo global que se ha instalado en el sistema del arte contemporáneo y, por otro, la diferencia inscrita en la propia imposibilidad de lo nacional en el caso español. Hay aquí un conflicto irresoluble entre lo uno y lo otro, porque no hay ni uno ni otro.

Con muchísimos matices y puntualizaciones, se podría decir que esta es una de las claves de la no “representación” del arte español en el mundo del arte global: que al no lograr una identidad en cierto modo definida, un “uno” o un “otro” claro y distinto, no existe la posibilidad de una hibridación, de ser uno + otro. Se puede decir que en el proceso de sincronización con los sistemas internacionales el arte español se quedó a medio camino, como si algo que no lo deja moverse no le hubiese permitido llegar del todo a la meta.

Igual que Aquiles que no alcanzaba a la tortuga en la aporía de Zenón de Elea, el arte español nunca llegó a tiempo de situarse en el lugar de emisión. Pero tampoco ha estado cerca del lugar del otro, cerca del papel del subalterno. Y, al no estar de ninguno de los lados, tampoco ha podido ser hibridado, de modo que no puede ser fijado en el tercer espacio. Ha quedado, como diría Roland Barthes, “fuera-de-la-frase” (1974). En el sistema del arte global, aquellos lugares que no son centro ni periferia, que no son dominantes, ni dominados, quedan “forcluidos” como significantes dentro del sistema-red y, hablando en términos lacanianos, les sucede lo mismo que al psicótico, que no puede entrar en lo Simbólico y vive en una constante paranoia, fuera-del-lenguaje, fuera-de-lugar, en un no(ha)lugar, un lugar que no se puede repre-

today we know that any national construct is nothing more than, as its name suggests, a construct. There are no original identities. There is no true subject. However, there are times when it seems necessary to pretend that there are such things just to gain a position in the political arena. For instance, this is the position proposed by Spivak's "strategic essentialism" (2009). In this author's opinion, the only chance a subaltern has to access the sphere of discourse is to create a "strong" figure that asserts his identity. Even though we know that there are no fixed identities, the political arena is constructed by means of status relationships that are totally identifiable. If one has no position in that framework, enunciation is an impossibility. Spivak contends that the subaltern has to entrench himself in a specific position in order to gain a place in the system, visibility in the political arena.

This search for one's place also applies to the context of art. As I stated above, Spanish art does not have a place in the global art framework. Securing such a position of enunciation might provide a solution to that lack of presence in the international sphere. However, the notion of strategic essentialism, gathering together and casting differences aside to achieve a larger, emancipating end—a strategy reminiscent of Rancière (2007)—would continue to be problematic in the Spanish territory. The elimination of differences to achieve a strong identity, even if it is not an "original" one, would be too tied to the search for a place, and therefore to a territory.

Is it possible to find a mode of action removed from the territory and at the same time capable of promoting the inclusion in a discursive sphere? I do not know whether this is possible. If it were, it would probably come close to what Nicolas Bourriaud (2009) has labelled the *radicant* identity, in clear opposition to the radical one. According to this French curator, 20th century art and culture have been dominated by radical models, models that seek a root, an origin. The radicant model, which would come to replace the radical in the dawn of the 21st century, is totally different: it "resembles plants that do not depend on a single root for their growth but advance in all directions on whatever surfaces present themselves by attaching multiple hooks on them, as ivy does (...) the *radicants*, which develop their roots as they advance, unlike the *radicals*, whose development is determined by their being anchored in a particular soil" (Bourriaud, 2009: 57).

A radicant identity would involve a space to escape to rather than a space to remain in. An identity that would not be held to the fixedness of the soil, but to the uncertainty of the future. An identity not centred in the past, but in the possibility of advancing to another place, despite not knowing where this place might be. A projective identity instead of an identity cast on the fixed and the stable. This may be the only possibility to achieve a space of enunciation. To

sentar, que no cabe. Un lugar que, por su falta de emplazamiento en la cadena significativa, es constantemente repelido por lo simbólico.

En cierto modo, el arte español, en este sentido, y salvando las distancias, ocuparía ese lugar que Gayatri Spivak (2009) otorgó al subalterno: aquel que no tiene voz. En un sistema como el del arte global, creado sobre discursos, imaginarios y procesos, hay contextos de subalternidad radical. Una subalternidad que consiste no sólo en “no poder decir”, sino también en “no poder ser dicho”. Si el subalterno no puede hablar es porque no tiene un lugar de enunciación que se lo permita. Está siempre fuera del discurso.

Quizá hablar del arte de un país como España, eurocéntrico y occidental, en términos de subalternidad discursiva pueda resultar paradójico o exagerado, incluso ofensivo para aquellas realidades verdaderamente subalternas, como la de las mujeres del tercer mundo. Sin embargo, estoy usando aquí esa figura de Spivak simplemente a un nivel simbólico, a nivel de relación con el discurso del arte global. Y, dentro de ese discurso, el arte español está ausente de visibilidad. No porque no se le vea, sino porque no ha sabido enunciar su posición.

Como se ha sugerido, uno de los problemas esenciales es que hay una resistencia originaria al territorio. La idea de lo nacional está bastante vinculada a una historia y a un pasado con el que no sabemos qué hacer. Hay una especie de problema de raíces. Después de décadas de postestructuralismo y poscolonialismo, sabemos hoy que toda construcción nacional no es más que, como su propio nombre indica, una construcción. No hay identidades originales. No hay un sujeto verdadero. Sin embargo, en alguna ocasión parece necesario fingir que sí lo hay para conseguir una posición en la arena política. Esta es por ejemplo la postura que sugiere el “esencialismo estratégico” de Spivak (2009). Para esta autora, la única posibilidad que tiene el subalterno de poder acceder al ámbito del discurso es a través de la creación de una figura “fuerte” que afirme su identidad. Aunque sabemos que no hay identidades fijas, la arena política se construye a través de relaciones de lugar totalmente identificables. Si no se posee un lugar allí, es imposible la enunciación. Spivak sostiene que el subalterno debe afianzarse en un lugar concreto para lograr una posición en el sistema, una visibilidad en la arena política.

Esta búsqueda de lugar es aplicable al contexto artístico. Como he sostenido más arriba, el arte español no posee un lugar dentro del sistema del arte global. La consecución de ese espacio de enunciación podría ser una salida a esa falta de presencia en el ámbito internacional. Sin embargo, la noción de esencialismo estratégico, el agruparse salvando las diferencias para lograr un fin mayor y emancipador, algo que también recuerda a Rancière (2007), en el territorio español seguiría siendo problemática. La eliminación de las diferen-

look for a shared path. A path that should not lie too far from the notion of escaping, since “one can define the times, and the individual people who live through them, by their exits; by what they think of themselves as having to escape from, and to confront, in order to have the lives they want”. (Phillips, 2003: 148-9)

## BIBLIOGRAPHY

- Agamben, Giorgio (2005) *El hombre sin contenido*, Madrid, Áltera.
- Agamben, Giorgio (2007) *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Alemán, Jorge y Larriera, Sergio (1998) *Lacan: Heidegger. El psicoanálisis en la tarea del pensar*, Malaga, Miguel Gómez Ediciones.
- Barthes, Roland (1974) *El placer del texto*, Mexico, Siglo XXI.
- Bataille, Georges (2003) *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Baudelaire, Charles (1995) *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Bhabha, Homi (2002) *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.
- Birnbaum, Daniel (2007) *Chronologie*, Paris, Les presses du réel.
- Bourriaud, Nicolas (2009) *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Buchloh, Benjamin (2004) “Formalismo e historicidad”, en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, p.27.
- Bull, Malcolm (1999) *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision and Totality*, London, Verso.
- Cruz, Manuel (2005) *Las malas pasadas del pasado. Identidad, responsabilidad, historia*, Madrid, Anagrama.
- Debord, Guy (1990) *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama.
- Derrida, Jacques (2000) *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós.
- Derrida, Jacques (2002) *La verdad en pintura*. Barcelona, Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- Doane, Mary Ann (2002) *The emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingence, The Archive*, Cambridge and London, Harvard University Press.
- Duque, Félix (2002), *La fresca ruina de la tierra*, Palma de Majorca, Calima.
- Duque, Félix (2005) “La verdad puesta en obra”, in Duque, Félix et al. (2005) *Heidegger y el arte de verdad*, Navarra, Universidad Pública de Navarra, pp. 11-54.
- Duque, Félix et al. (2005) *Heidegger y el arte de verdad*, Navarra, Universidad Pública de Navarra.

cias para lograr un identidad fuerte, aunque no sea “original”, estaría demasiado ligada a la búsqueda de un lugar, y, por ende, de un territorio.

¿Es posible encontrar un modelo de actuación alejado del territorio y al mismo tiempo capaz de promover la inclusión en un ámbito discursivo? No sé si tal cosa es posible. De serlo, quizá estaría cerca de lo que Nicolas Bourriaud (2009) ha llamado identidad *radicante*, en clara oposición a la radical. Según el comisario francés, el arte y la cultura del siglo XX han estado dominadas por modelos radicales, modelos que buscan una raíz, un origen. El modelo del radicante, que vendría a sustituir a lo radical en los albores del siglo XXI, sería totalmente diferente: “evoca plantas que no remiten a una raíz única para crecer sino que crecen hacia todas las direcciones que se les presentan, y donde se agarran con múltiples botones, como la hiedra (...) los *radicantes*, cuyas raíces crecen según su avance, contrariamente a los *radicales*, cuya evolución viene determinada por su arraigamiento en el suelo” (Bourriaud, 2009: 57).

Una identidad radicante implicaría más un lugar hacia el que salir que un espacio en el que permanecer. Una identidad que no estaría sujeta a la fijeza de la tierra, sino a la incertidumbre del futuro. Una identidad no centrada en el pasado, sino en la posibilidad de avanzar hacia un lugar, aunque no sepamos exactamente dónde. Una identidad proyectiva en lugar de una identidad forjada en lo fijo y en lo estable. Quizá esta sea la única posibilidad para lograr un lugar de enunciación. Buscar un trayecto común. Un trayecto que no debería estar demasiado alejado de la propia idea de escape, pues “es posible que los tiempos y las personas que los viven, puedan definirse por sus salidas; por aquello de lo que creen que tienen que escapar, y también por lo que creen que tienen que afrentar para vivir la vida que desean vivir”. (Phillips, 2003: 185)

## BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, Giorgio (2005) *El hombre sin contenido*, Madrid, Áltera.
- Agamben, Giorgio (2007) *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Alemán, Jorge y Larriera, Sergio (1998) *Lacan: Heidegger. El psicoanálisis en la tarea del pensar*, Málaga, Miguel Gómez Ediciones.
- Barthes, Roland (1974) *El placer del texto*, México, Siglo XXI.
- Bataille, Georges (2003) *La conjuración sagrada. Ensayos 1929-1939*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.
- Baudelaire, Charles (1995) *El pintor de la vida moderna*, Murcia, Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos.
- Bhabha, Homi (2002) *El lugar de la cultura*, Buenos Aires, Manantial.
- Birnbaum, Daniel (2007) *Chronologie*, París, Les presses du réel.

- Foucault, Michel (1979) *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta.
- Foucault, Michel (2005) *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, Mexico, Siglo XXI (35ª ed.).
- Fried, Michael (2004) *Arte y objetualidad*, Madrid, Antonio Machado.
- García Canclini, Néstor (2001) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona, Paidós.
- Heidegger, Martin (1998a) “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, pp. 11-62, p. 57.
- Heidegger, Martin (1998b), “La época de la imagen del mundo”, in *Caminos de bosque*, pp. 63-90.
- Huizinga, Johan (200) *Homo ludens*, Madrid, Alianza.
- Jay, Martin (1984) *Marxism and Totality*, Berkeley, California University Press.
- Lacan, Jaques (1986) *El Seminario. Libro XI. Los cuatro conceptos — fundamentales del psicoanálisis 1964*, Buenos Aires, Paidós.
- Leyte, Arturo (2005) “El arte a la luz de la muerte”, in Duque, Félix et al. (2005) *Heidegger y el arte de verdad*, Navarra, Universidad Pública de Navarra, pp. 101-138.
- Lipovetsky, Gilles (2007) *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama.
- Luis Marzo, Jorge Luis (2007) *Arte moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*, Barcelona, Fundación Espais.
- Marramao, Giacomo (2008) *Kairós. Apología del tiempo oportuno*, Barcelona, Gedisa.
- Martínez, Rosa (2003) “Entrevista a Santiago Sierra”, in *Pabellón Español. 50ª Bienal de Venecia*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, pp. 150-212 p. 200.
- Perniola, Mario (2006) *Enigmas: egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*, Murcia, Cendeac.
- Phillips, Adam (2003) *Houdini's Box: On the Arts of Escape*, London, Faber and Faber.
- Picazo, Gloria (ed.) (1998), *Impasse. Arte poder y sociedad en el Estado español*, Lleida, Ayuntamiento de Lleida.
- Picazo, Gloria (ed.) (1999) *Impasse 2. Creación y contexto artístico en el Estado español*, Lleida, Ayuntamiento de Lleida.
- Ramírez, Juan Antonio (2004) “El arte en España: Tres escenarios del 2003”, in J. A. Ramírez and J. Carrillo (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, pp. 257-301.
- Rancière, Jacques (2007) *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Reguera, Galder (2006) “La cara oculta de la luna”, *Lápiz*, 218, pp. 34-53.
- Reguera, Galder (2008) *La cara oculta de la luna*, Murcia, Cendeac.



- Bourriaud, Nicolas (2009) *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Buchloh, Benjamin (2004) "Formalismo e historicidad", en *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal, p.27.
- Bull, Malcolm (1999) *Seeing Things Hidden: Apocalypse, Vision and Totality*, Londres, Verso.
- Perniola, Mario (2006) *Enigmas: egipcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte*, Murcia, Cendeac.
- Cruz, Manuel (2005) *Las malas pasadas del pasado. Identidad, responsabilidad, historia*, Madrid, Anagrama.
- Debord, Guy (1990) *Comentarios a la sociedad del espectáculo*, Barcelona, Anagrama.
- Derrida, Jacques (2000) *Dar la muerte*, Barcelona, Paidós.
- Derrida, Jacques (2002) *La verdad en pintura*. Barcelona, Paidós.
- Didi-Huberman, Georges (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial.
- Doane, Mary Ann (2002) *The emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingence, The Archive*, Cambridge y Londres, Harvard University Press.
- Duque, Félix (2002), *La fresca ruina de la tierra*, Palma de Mallorca, Calima.
- Duque, Félix (2005) "La verdad puesta en obra", en Duque, Félix et al. (2005) *Heidegger y el arte de verdad*, Navarra, Universidad Pública de Navarra, pp. 11-54.
- Duque, Félix et al. (2005) *Heidegger y el arte de verdad*, Navarra, Universidad Pública de Navarra.
- Foucault, Michel (1979) *Microfísica del poder*, Madrid, La Piqueta.
- Foucault, Michel (2005) *Vigilar y castigar. El nacimiento de la prisión*, México, Siglo XXI (35ª ed.).
- Fried, Michael (2004) *Arte y objetualidad*, Madrid, Antonio Machado.
- García Canclini, Néstor (2001) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Barcelona, Paidós.
- Heidegger, Martin (1998a) "El origen de la obra de arte", en *Caminos de bosque*, Madrid, Alianza, pp. 11-62, p. 57.
- Heidegger, Martin (1998b), "La época de la imagen del mundo", en *Caminos de bosque*, pp. 63-90.
- Huizinga, Johan (200) *Homo ludens*, Madrid, Alianza.
- Jay, Martin (1984) *Marxism and Totality*, Berkeley, California University Press.
- Lacan, Jaques (1986) *El Seminario. Libro XI. Los cuatro conceptos —fundamentales del psicoanálisis 1964*, Buenos Aires, Paidós.
- Leyte, Arturo (2005) "El arte a la luz de la muerte", en Duque, Félix et al. (2005) *Heidegger y el arte de verdad*, Navarra, Universidad Pública de Navarra, pp. 101-138.
- Lipovetsky, Gilles (2007) *Los tiempos hipermodernos*, Barcelona, Anagrama.

Roudinesco, Elisabeth (2009) *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona, Anagrama.

Sibila, Paula (2005) *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, Mexico, Fondo de Cultura Económica.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2009) *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona, MACBA.

Luis Marzo, Jorge Luis (2007) *Arte moderno y Franquismo. Los orígenes conservadores de la vanguardia y de la política artística en España*, Barcelona, Fundación Espais.

Marramao, Giacomo (2008) *Kairós. Apología del tiempo oportuno*, Barcelona, Gedisa.

Martínez, Rosa (2003) "Entrevista a Santiago Sierra", en *Pabellón Español. 50ª Bienal de Venecia*, Madrid, Ministerio de Asuntos Exteriores, pp. 150-212 p. 200

Phillips, Adam (2003) *La caja de Houdini: sobre el arte de la fuga*, Barcelona, Anagrama.

Picazo, Gloria (ed.) (1998), *Impasse. Arte poder y sociedad en el Estado español*, Lleida, Ayuntamiento de Lleida.

Picazo, Gloria (ed.) (1999) *Impasse 2. Creación y contexto artístico en el Estado español*, Lleida, Ayuntamiento de Lleida.

Ramírez, Juan Antonio (2004) "El arte en España: Tres escenarios del 2003", en J. A. Ramírez y J. Carrillo (eds.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI*, Madrid, Cátedra, pp. 257-301.

Rancière, Jacques (2007) *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión.

Reguera, Galder (2006) "La cara oculta de la luna", *Lápiz*, 218, pp. 34-53.

Reguera, Galder (2008) *La cara oculta de la luna*, Murcia, Cendeac.

Roudinesco, Elisabeth (2009) *Nuestro lado oscuro. Una historia de los perversos*. Barcelona, Anagrama.

Sibila, Paula (2005) *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*, México, Fondo de Cultura Económica.

Spivak, Gayatri Chakravorty (2009) *¿Pueden hablar los subalternos?* Barcelona, MACBA.

# Juan Luis Moraza

## UNDECIDABLES (BREVARY ON THE ARTS AND SCIENCES OF PERPLEXITY)

*“While the film you are about to see may seem to you enigmatic and incoherent, so is life. It is repetitious as life is, and, like life, it is subject to multiple interpretations. The author claims having had no intention of playing with the symbols, at least not consciously. The one explanation that may be given of *The Exterminating Angel* is perhaps that there is no rational explanation.”*

(Luis Buñuel)<sup>1</sup>

Each moment is fraught with abysses that lead without more ado to the universe of another gaze. Our eyes meet and we hardly wonder at the incongruence of our certainties about communication and consciousness; and so we continue to live enjoying the promise of understanding and coexisting as long as we keep acting as if the signs we use corresponded to that to which they supposedly refer. And despite the great virtual reality of the stage of the world, vertigo is the only terrain that is firm enough to settle a life on. In it, the kaleidoscope of the universe spins at such a dizzying rate that it appears to be still. Beyond common sense, any attempt to keep the real in check is futile: love, death, hunger, weariness, pain, jealousy, abandonment, unfulfilled lives, repressed desires, bodily mishaps, nightmares, the very inconsistency of the ordinary... Nothing saves us from the incommensurable.

\*

Terrified, bewildered, shocked, timorous, dazed, speechless, cowed, un-nerved, unable to move in the face of something unexpected, that is, of something dreaded... how many forms can our reactions take when we meet that toward which we know not how to react?

\*

There is Pavlov’s inertia, the immediacy between stimulus and response. And there is the inertia of Buridan, the impasse between stimulus and response.

\*

If we accept some sort of correspondence between human passions—love, hatred, mercy, ire, and all other emotions—and atmospheric phenomena—heat, cold, storm fronts, thunder and such—then what would be the weather-based simile for perplexity?

\*

1 Buñuel, Luis. Cited in Sánchez Vidal, A.: *Luis Buñuel*, Madrid, Cátedra, 1999, p. 238.

# Juan Luis Moraza

## INDECIDIBLES

### (BREVIARIO SOBRE ARTES Y CIENCIAS DE LA PERPLEJIDAD)

*“Si el filme que van a ver les parece enigmático e incoherente, también la vida lo es. Es repetitivo como la vida y, como la vida, sujeto a múltiples interpretaciones. El autor declara no haber querido jugar con los símbolos, al menos conscientemente. Quizá la explicación de El ángel exterminador sea que, racionalmente, no hay ninguna.”*

(Luis Buñuel)<sup>1</sup>

Cada momento está lleno de abismos que conducen sin demora al universo de otra mirada. Nuestros ojos se cruzan y apenas nos extrañamos de la incongruencia de las certezas sobre la comunicación y sobre la conciencia; y seguimos viviendo bajo la promesa de comprensión y de convivencia si nos comportamos como si los signos que utilizamos se correspondiesen con aquello a lo que se supone que refieren. Y a pesar de toda esa gran realidad virtual del teatro del mundo, el vértigo es el único terreno firme donde asentar una vida. En él, el calidoscopio cósmico se agita a un ritmo suficientemente trepidante como para parecer quieto. Todo intento de mantener a raya lo real, al otro lado de las trincheras del sentido común, es infructuoso: el amor, la muerte, el hambre, el cansancio, el dolor, los celos, los abandonos, las vidas no vividas, los deseos nunca admitidos, las zozobras corporales, las pesadillas, la propia inconsistencia de lo común... Nada libra de lo inconmensurable.

\*

Aterrados, estupefactos, atónitos, pávidos, turulatos, pasmados, suspensos, enervados, inmóviles frente a algo inesperado, es decir, esperadamente temido... ¿de cuántas formas reaccionamos ante aquello frente a lo que no sabemos cómo reaccionar?

\*

Existe la inercia de Paulov, de la inmediatez entre el estímulo y la respuesta. Y existe la inercia de Buridan, del impasse entre el estímulo y la respuesta.

\*

Si se ha establecido la correspondencia entre las pasiones humanas –el amor, el odio, la misericordia, la ira y todos los demás sentimientos– y las variaciones atmosféricas –el calor, el frío, la tempestad, el trueno y similares–, ¿cuál sería la metáfora climática para la perplejidad?

1 Buñuel, Luis. Citado en Sánchez Vidal, A. (1999) Luis Buñuel, Madrid. Cátedra. p. 238.

Sometimes, challenging situations lead to the paralysis of initiative, sometimes due to laziness, others to a lack of analytical ability, or a lack of information... But perplexities in choice can also arise from an excess of information, analysis and initiative. At any rate, they result in pathologies of choice, in an aversion to making decisions (*apophasophobia*). There has been research into the most common pathologies in the field of decision<sup>2</sup>: “defensive avoidance”, in which postponing a choice is justified by an irrational magnification of the risks involved; the “hypervigilance” in panic disorder, in which impulsive responses, instantaneous and extreme, offer some immediate relief to the anxiety of choice; the “adherence to non-critical changes” by engaging in responses predetermined by the prior experience (of the self or others), by social precedents or customs, or by behavioural patterns that displace or delay choice. Each of these attitudes is manifested in culture.

\*

Life is a fabric of choices. To choose is to reject, to admit that everything is not possible, to acknowledge the intrinsic nature of lack, to sacrifice the infinite. Subjectivity does not exist without these risks, without these tribulations. A full life is not possible without the assumption of this irrevocable incompleteness. But accepting these risks is not always easy, and many individuals would rather avoid decisions, taking refuge in precedents, in models, in directions. Traditions are devices against decision-making; they protect those who support them from the uncertainties of personal choices. To all intents and purposes, the choice is widespread among other individuals and justified by the indisputable character of the tradition, of the institution. What is specific to contemporary culture is that it educates its individuals in a fantasy of plenty—an “everything is possible”—that in bypassing the structural nature of lack precludes the development of subjectivity.

\*

The mythology, iconography and etymology of the labyrinth suggest an intestinal complexity<sup>3</sup> whose diversity is comprised in the notion of vacillation in relation to change, the passage of time and a variety of choices that are experienced as a fall, torture or suffering. At the same time it seems to allude to ruin, to the confusion of a construction that does not persist, and finally to a lapse, a combination of failure and delay, of time and error. The labyrinth embodies the beauty of indecision.

\*

- 2 See Lara, Blas: *La decisión, un problema contemporáneo*. Madrid, Espasa, 1991.
- 3 See Fernández, M.L.: *Opción y acción: Laberintos*. Universidad de Vigo, 1998.

\*

A veces, situaciones de difícil elección, provocan la parálisis de la iniciativa, en unos casos por pereza, en otros por incapacidad de análisis, por falta de información... Pero las perplejidades electivas pueden producirse también por excesos de información, de análisis y de iniciativa. Se trata en todo caso de patologías de la decisión, de una aversión a la decisión (*apofasofobia*). Se han estudiado<sup>2</sup> las patologías más comunes en el área de la decisión: la “evitación defensiva”, mediante la que la decisión queda diferida para más tarde, justificándose en la magnificación irracional de los riesgos; el “pánico hipervigilante”, mediante la adopción de respuestas impulsivas disparatadas pero inmediatas que puedan paliar de forma instantánea la zozobra de la indecisión; “adherencia a cambios acrílicos”, mediante la adopción de respuestas previamente establecidas por experiencias personales o ajenas, por precedentes o respuestas mayoritarias, o mediante patrones de conducta en los que la decisión queda delegada, desplazada. Cada una de estas actitudes encuentra manifestación en la cultura.

\*

La vida es un tejido de decisiones. Decidir es rechazar, admitir que no todo es posible, reconocer el carácter estructural de la falta, sacrificar lo infinito. No existe subjetividad sin esos riesgos, sin esas tribulaciones. No existe vida plena sin la asunción de esa irremediable incompletud. Pero asumir esos riesgos no siempre es sencillo, y muchas personas prefieren eludir las decisiones, refugiándose en precedentes, en modelos, en instrucciones. Las tradiciones son dispositivos antidecisionarios, protegen a quien las fundamenta de las incertidumbres de las decisiones personales. A todos los efectos, la decisión queda disuelta en otras personas, en el carácter indiscutible de la tradición, de la institución. Lo específico de la cultura contemporánea es además que educa en una fantasía de plenitud –del “todo posible”– que, al eludir lo estructural de la falta, ocluye la subjetividad.

\*

La mitología, la iconografía y la etimología del laberinto sugieren una complejidad intestinal<sup>3</sup>, cuya diversidad se resume en la noción de vacilación, ligada al cambio, al tiempo y a una diversidad de opciones que se vive como caída, tormento o sufrimiento. Al mismo tiempo, parece aludir a la ruina, al desconcierto de una construcción que no persiste; y finalmente al lapso, mezcla de falla y demora, de tiempo y error. El laberinto es la figura de la belleza de la indecisión.

2 Cfr. Lara, Blas (1991) *La decisión, un problema contemporáneo*. Madrid. Espasa.

3 Cfr. Fernández, M. L. (1998) *Opción y acción: Laberintos*. Universidad de Vigo.

A physicist might wonder what prevents the universe from switching its laws from one second to the next. Only the construct of a multiverse with no beginning and no end, in which each universe would be multiplied ad infinitum into others at each of its moments, could comprehend this absolute freedom. Yet in each of the partial universes each moment would be restricted by every previous moment. Each sensible, biological moment, each emotional moment, each way of life, each way of thinking, each way of feeling, all derive from all the preceding ways. One cannot choose to wake up the next day and be an elephant or a fly; cannot choose to have a dog's subtle sense of smell, to see as a bee does, to touch like an octopus, to transform one's skin like a squid; one cannot even choose to savour like a gourmet, to feel like a sculptor, or to love like a sage. One cannot choose to become extroverted, psychotic or intelligent... An electron is not forbidden that which is mandatory for it. The space between what is not prohibited and what is not mandatory is the decisive and deciding time. Customs without a border, a tremor between two worlds, between two inertias: that is where the living resides. Nothing can be extracted from recognising the relationship between life (*bios*) and art (*ars*), what can be ascertained is the tie between their opposites: death (antibiotic) and the inert (*iners*). These distinctions allow us to understand that even if everything is possible in the imaginary, not everything is possible in art, or in life.

\*

Excepting the perverse, anyone acquainted with the extraordinary sensitivity, precision and ingenuity manifested by the designers of the most sophisticated instruments of torture knows that creativity is not an end in itself. Its purpose is instrumental and its task to integrate risks and errors in the dissolution of prejudices and principles. Creative inertia involves the sacredness of risk above efficiency, if need be: it leads to rejecting the good, the useful, the beneficial, in the name of the better, the potential, the optimal. The acritical implementation of this creative principle—characteristic of the reptilian rule of the neocortex—benefits a certain industrial and financial culture of advanced capitalism, but it also entails a recklessness that threatens our heritage. Creativity has become a crucial engine of liberal economics. R&D programmes allow a continuous positive feedback loop in creativity that intensifies market and consumerism processes. Creative industries are a key factor in the perpetuation and sustainability of capitalism both in the development of products and processes, and in their contribution to the assimilation and legitimisation of the social order. Art has supposedly been superseded and transcended by creativity. Innovation has become a fully legitimised argument against not only tradition—as if this great reservoir of experiences contained nothing but prejudices—but also against artistic transgression, which is suspected of being elitist, useless, individualistic.



\*

Un físico podría preguntarse qué impide al universo transformar sus leyes en cualquier instante. Sólo la idea de un multiverso sin principio ni fin, en el que cada universo se encontrase multiplicado infinitamente en otros por cada uno de sus momentos, podría dar cuenta de una tal libertad absoluta. Mas en cada uno de los universos parciales, cada momento estaría limitado por todos los instantes anteriores. Cada instante biológico, sensible, cada instante emocional, cada forma de vida, cada forma de pensar, cada forma de sentir, cada forma es la repercusión de todas las formas anteriores. Uno no puede decidir despertar mañana siendo un elefante o una mosca; no puede decidir tener el sutil olfato de un perro, ver como una abeja, tocar como un pulpo, transformar su piel como un calamar; ni siquiera puede decidir saborear como un gourmet, tocar como un escultor o amar como un sabio. No puede decidir transformarse en extrovertido, en psicótico, en inteligente... Un electrón no tiene prohibido aquello que le es obligatorio. El espacio entre lo que no está prohibido y lo que no es obligatorio, es el tiempo decisivo, decisivo. Aduana sin frontera, temblor entre dos mundos, entre dos inercias, ahí existe lo vivo. Nada se fuerza al reconocer el parentesco entre la vida *-bios-* y el arte *-ars-*, lo que es apreciable en el vínculo entre sus opuestos: la muerte *-antibiótica-* y lo inerte *-iners-*. Estas distinciones permiten comprender que aunque todo sea posible en lo imaginario, no todo es posible en el arte, ni en la vida.

\*

Excepto los perversos, cualquiera que conozca la extremada sensibilidad, precisión e imaginación desplegada por quienes diseñaron los aparatos de tortura más sofisticados, sabe que la creatividad no es un fin en sí mismo. Su razón es instrumental en tanto integra los riesgos y los errores en la disolución de prejuicios y principios. La inercia creativa consiste en la sacralidad del riesgo por encima incluso de la eficacia: impulsa a rechazar lo bueno, lo útil, lo beneficioso, en nombre de lo mejor, lo posible, lo óptimo. La aplicación acrítica de este principio creativo *-característico del gobierno reptiliano del neocórtex-* conviene a cierta cultura industrial y financiera característica del capitalismo avanzado, pero supone además una temeridad antipatrimonial. La creatividad se ha convertido en un importantísimo motor de la economía liberal. Los programas de I+D+I permiten un proceso continuo de realimentación creativa para la intensificación del mercado y del consumo. Las industrias creativas son un factor importantísimo para la perpetuación y la sostenibilidad del capitalismo, tanto en términos de evolución de productos y procesos, como en términos de implantación social y legitimación. El arte se supone superado, trascendido, por la creatividad. La innovación se ha convertido en un argumento perfectamente legitimado no sólo contra la tradición *-como si ese*

To a great extent, creativity consists of a perceptual transformation capable of destroying the logic of the meaning that fixes us on a certain reality. In contemporary culture, creativity has been polarised toward the development of imagination, which by nature is not constrained by the limits of the real. If everything is possible in the imaginary, the hypostasis of creativity shapes an imaginative hypertrophy, or to be more accurate, a settlement within a frictionless imaginary that has no tensions with the real. This is because the development of the imagination encourages suspending the awareness of the limit, or rather, the illusion of control exposes an implosive imagination.

\*

The sacralization of creativity corresponds to an aesthetics of indecision: it is the inertia of motion without form, of an anti-ontological frenzy. The principle of inertia states: “to do nothing so nothing is left undone”<sup>4</sup>. The principle of perplexity states: “to do some of all so nothing gets done”...

\*

Classifiers have defined the pertinent indicators to determine degrees of excellence. It is not that our era is more attuned to the extraordinary, but that it has become more complacent, more attached to the emotion of classification, making it harder to recognise excellence. If something extraordinary fails to fit the indicators of the extraordinary, it will appear so improbable that it will not be recognisable.

\*

Complexity has become a new paradigm. One derived from the fixed attention on a systemic sensitivity, on the ebbs and flows of causality, on the irreducible recursiveness of the subject against the simplifications of the classical *episteme*. All things that point at art as a model of knowledge.

Perplexity lies at the boundary of complexity: it does not involve itself with the twists and folds that compose the real. The sciences of perplexity generate theoretical universes, enabling implausible arrangements and nonsensical applications. The arts of perplexity give rise to universal expectations, allowing for insubstantial singularities and iniquitous applications.

\*

What we are observing in the world is the corruption of a whole system that has self-programmed to reach disaster. Justice has turned into injustice, into

4 See Jullien, F.: *La propensión de las cosas*. Barcelona, Anthropos, 2000. Published in English as *The Propensity of Things, Toward a History of Efficacy in China*. New York, Zone Books, 1995.

gran depósito de experiencias sólo contuviese prejuicios– sino también contra la trasgresión artística, sospechosa de aristocrática, de personalista, de inútil.

La creatividad consiste eminentemente en una transformación perceptiva, capaz de destituir la lógica del sentido que nos fija en cierta realidad. En la cultura contemporánea, la creatividad se ha polarizado en el desarrollo de la imaginación, en cuya naturaleza no existen las limitaciones de lo real. Si todo es posible en lo imaginario, la hipostasia de la creatividad condiciona una hipertrofia imaginativa, o para ser más precisos, una acomodación en un imaginario sin fricciones, sin tensiones con lo real. Pues el desarrollo de la imaginación aconseja una suspensión de la conciencia de límite; o más bien: la fantasía de control desvela una imaginación implosiva.

\*

La sacralización de la creatividad corresponde a una estética de la indecisión: es la inercia de un movimiento sin forma, de un frenesí antiontológico. El principio de eficiencia proclama: “no hacer nada de modo que nada quede sin hacer”<sup>4</sup>. El principio de la perplejidad proclama: “hacer de todo de forma que nada quede hecho”...

\*

Los clasificadores han definido los indicadores pertinentes para determinar los grados de excelencia. No es que nuestra época sea más sensible a lo extraordinario, sino más bien se ha hecho más autocomplaciente, más sensible a la emoción de la clasificación, haciendo más difícil el reconocimiento de la excelencia. Si algo extraordinario no coincide con los indicadores de lo extraordinario, resultará tan improbable, que no será reconocible.

\*

La complejidad se ha convertido en un nuevo paradigma. Pero sobre todo, se trata de una atención a la sensibilidad sistémica, a las excedencias e incidencias de la causalidad, a la irreducible recursividad subjetual contra las simplificaciones de la *episteme* clásica. Todo lo que apunta al arte como modelo de saber.

La perplejidad bordea la complejidad: no se implica en los pliegues y repliegues que componen lo real. Las ciencias de la perplejidad generan universos teóricos, permitiendo mixturas inverosímiles y aplicaciones insensatas. Las artes de la perplejidad generan expectativas universales, permitiendo singularidades insustanciales y aplicaciones inicuas.

4 Cfr. Jullien, F. (2000) *La propensión de las cosas*. Barcelona. Anthropos.

legal corruption; daily life unfolds in the muck of unfounded conflicts, psychopaths abound, personal lives stagnate in the whirlwind of grandiose offers of self-realisation: every sparkle of the new technologies dazes with its brilliance, and fascination causes paralysis; precariousness and fear prevent any reaction outside those programmed by the industries of experience; the mass media generate specialised mechanisms to construct a public opinion appropriate to controlled participation; citizens become instruments for funding, legitimisation, production, expense, or pleasure, and in this functional adaptation we still believe ourselves free. Just because we feel free, because we do not see what we do not see. Because the greatest trick of such conditionings is to convince us that they do not exist. Physical coercion, based on the visibility of punishments and shackles, was perfected into ideological persuasion, based on the indisputableness of internalised symbols. The utmost perfection of conditioning systems is based on seduction, invisible, preconscious, imperceptible. The trick is to let consciousness and will feel free, autonomous, personal.

Naïve nihilism and reckless disbelief favour this seduction further, for while the spirit feels freed on overcoming the restrictions of ideological or symbolic moulds it obediently takes on sensological offers unaware of their underlying demands. The result is a perfect consumer. The perfect consumer returns to the state of a hunter gatherer. He no longer sows anything, he does not craft, does not produce, does not engage with the beings of the world. The society of services turns work as such into an inane spectre and diverts our attention towards the sphere of consumerism. The new gatherer visits department stores like the ancient gatherer studied the woods, searching for offers of paradise. The new gatherer works in the administration of paradise, the booty of absolute voraciousness, of greed. Pavlov's worker, Buridan's consumer.

\*

The exterminating angel, the angel of history, does not look forward, but neither does he look backward. His gaze is empty of sight, frozen in an epistemological self-referential loop: an ontological loop that has dismantled future and past to the point that progress is construed as escape; a political loop that auto-immunises the new democratised forms of tyranny. It is the angel of actuality, that is, of the perplexed instant—an instant that is modern (without a past) and postmodern (without a future)—an instant of hysteria, of projection (embodying and disembodying the persistence of the Project) in the wake of the new constellation of signifiers: efficiency, creativity, supply...

\*

Aristotle wondered how a dog could choose between two equally appetising meals. Buridan believed that willpower could delay decision making to better

\*

Lo que sucede en el mundo es la corrupción de un completo sistema autoprogramado para el desastre. La justicia torna injusticia, la corrupción legal, la vida cotidiana se desarrolla enfangada en discordias injustificadas, los psicópatas proliferan, la vida personal se estanca en la vorágine de las grandes ofertas de autorrealización: todos los brillos de las nuevas tecnologías asombran con sus destellos, y la fascinación paraliza; la precariedad y el miedo impiden cualquier reacción no programada por las industrias de la experiencia; los medios de formación de masas generan dispositivos especializados en fabricar una opinión pública adecuada a una participación controlada; los ciudadanos se convierten en mecanismos de financiación, de legitimación, de producción, de desgaste, de goce, y en esa adecuación funcional, aún nos creemos libres. Y sólo porque nos sentimos libres, porque no vemos que no vemos lo que no vemos. Porque la máxima astucia de los condicionamientos es convencernos de que no existen. La coacción física, basada en la visibilidad de castigos y grilletes, se perfeccionó en la persuasión ideológica, basada en la indiscutibilidad de símbolos interiorizados. Pero la máxima perfección en los sistemas de condicionamiento se basa en la seducción, invisible, preconsciente, imperceptible. Se basa en dejar que la voluntad y la consciencia se sientan libres, autónomas, personales.

El nihilismo ingenuo, el descrédito incauto, favorecen aún más esta seducción, pues mientras el espíritu se siente liberado al superar las estrecheces de las formas ideológicas o simbólicas, asume de forma obediente las ofertas sensológicas sin apreciar las demandas que les subyacen. El resultado es un consumidor perfecto. El consumidor perfecto regresa a estado del cazador recolector. Ya no cultiva, no elabora, no produce, no trata con los seres del mundo. La sociedad de servicios convierte el trabajo como tal en un espectro inane, mientras desplaza la atención hacia la esfera del consumo. El nuevo recolector visita los grandes almacenes como el antiguo recolector escudriñaba los bosques, buscando las ofertas del paraíso. El nuevo recolector trabaja en la administración del paraíso, botín de la voracidad absoluta, de la avidez. El trabajador de Paulov, el consumidor de Buridan.

\*

El ángel exterminador, el ángel de la historia ...no mira hacia delante, pero tampoco hacia atrás. Se trata de una observación sin mirada, congelada en un bucle epistemológico autorreferencial; en un bucle ontológico, que ha desmantelado el futuro y el pasado, hasta concebir el progreso como una fuga; en un bucle político, que autoinmuniza las nuevas formas democratizadas de tiranía. Es el ángel de la actualidad, es decir, del instante perplejo –un instante moderno (sin pasado) y postmoderno (sin futuro)–, un instante histórico, pro-

determine the potential consequences of the choice. In the end it comes down to the opposition between inertia and desire. Just as staticism is the opposite of dynamicism, perplexity is the opposite of proclivity.

\*

The devil in the worldview of Laplace is called Pangloss. It embodies the belief that knowing everything that has passed makes it possible to deduce what is to come. For a moment, the new Pangloss imagines that he does not know all, and he leaps onto Planck's constant as if skipping about either side of a chalk line in a game of hopscotch. He comes to believe that the answers to macroscopic uncertainty can be resolved perfectly by applying the metaphors of quantum processes, turning the latter into pure metaphysics, ideal scientific replacements that fulfil the former role of the Divine. The new Pangloss feels critical, lucid, giddy in his ability to discern, to demystify, to denounce superstition, to refute theory. It is a systems analyst, a naïve ingénue. Not because he believes in absolutes, but because he will believe anything.

\*

To feel is to die a little. For what is felt remains and becomes foreboding, resentment. Only surprises renew experience. Art is a radical perceptual event. In contrast, everyday perception is rather a perception, since it is determined to an extent always larger than what is lived by psychoperceptual conditionings, by previous experiences. This is precisely the difference between culture and art.

\*

The moment is true insofar as involvement turns events into the logical time of a subject, into the full instant of decision, of action.

\*

Just as there are non-places, characterised by having nothing to characterise them, there are non-moments, which occur as non-occurrences. Non-places belong to outsiders. Non-moments comprise the experience of instants of non-decision, of indecision. Perplexity is a non-moment, a non-now, a peculiar form of eternity. The time of perplexity is immediacy, an ideology without a present, an un-present.

If disenchantment is a form of fiction, if fiction is a real mode of existence in flight, if sanctuary only exists in escaping, then today's daily life consists precisely of a perpetual migration between refuges, an endless flight. Non-moments succeed one another as ghostly instants that disappear in their dissolution, in the splendour of their fleetingness, in their inexistence as events. And

yectivo (que encarna y descarna la persistencia del Proyecto) bajo la égida de la nueva constelación significante: eficiencia, creatividad, oferta...

\*

Aristóteles se preguntaba cómo un perro que debe elegir entre dos comidas tan apetitosas una como la otra puede elegir entre ellas. Buridan consideraba que la voluntad puede retrasar la elección para determinar más completamente los resultados posibles de la opción. Finalmente se trata de la oposición entre inercia y deseo. Como el estatismo es lo contrario al dinamismo, la perplejidad es lo contrario a la propensión.

\*

El demonio de Laplace se llama Pangloss. Es quien imagina por un momento que sabiendo todo lo que sucedió, puede deducir lo que sucederá. El nuevo Pangloss imagina por un momento que no lo sabe todo; y salta sobre la constante de Plank como quien juega rayuela saltando a uno y otro lado de una línea de tiza en el suelo, y cree adivinar que las respuestas a la incertidumbre macroscópica se despejan perfectamente aplicando las metáforas de los procesos cuánticos, convertidos en mera metafísica, perfectos sustitutos científicos de la función divina. El nuevo Pangloss se siente crítico, lúcido, desbordante en su capacidad para discernir, desmitificar, delatar las supersticiones, refutar las teorías. Es un analista de sistemas, un nihilista ingenuo, que no es que no crea en absolutos, es que cree en cualquier cosa.

\*

Sentir es desvivir un poco. Pues lo sentido perdura convirtiéndose en presentimiento, en resentimiento. Sólo las sorpresas renuevan las vivencias. El arte es un acontecimiento de percepción radical. Por el contrario, la percepción cotidiana es más bien precepción, al estar subdeterminada en una proporción siempre superior a lo vivido, por condicionamientos psicoperceptivos, por experiencias previas. Esta es precisamente la diferencia entre cultura y arte.

\*

El momento es de verdad en tanto la implicación convierte el acontecimiento en el tiempo lógico de un sujeto, en el instante pleno de la decisión, de la acción.

\*

Como existen los no-lugares, característicos por no tener nada de característicos, existen los no-momentos, cuyo acontecer sucede como no-acontecimiento. Los no-lugares son propios de no-lugareños. Los no-momentos

that non-moment covers the impossibility of rest, the willingness to decide. The real certainty of an impossibility, the recognition of a substantial powerlessness, is given a Pyrrhic solution in the limbo of indecision, of prejudice.

\*

Perplexity does not equate the sensation of depersonalisation that can take place in the experience of the sublime, or, to be more accurate, in the sublime experience of a certain event that is identified as its cause. It also differs from the feeling of unreality elicited by everyday or exceptional events, in which the world seems to lose its substance and become foreign, ethereal, spectral, even sinister, as experience believes to be recognising repetitions or patterns that ought not to be perceived. It is also not anxiety, although it may cause it. Nor intellectual fatigue, or paramnesia. Perplexity is what one feels when one does not know what to feel. When what one feels is irreferential, when changes happen too abruptly, when situations are singular, when everything becomes confusing, unintelligible, chaotic; when models, meanings, functions, patterns cannot account for events, when they cannot be used to qualify a radical complexity nor to alleviate the unease and disorientation that succeeds it; when the available models prove inefficient or illegitimate, or when situations cannot be associated to any of them or call for the production of new frameworks. It is the impossibility of gathering objective data into a whole without contradictions, the awareness of one's inability to overcome the situation, at least in the moment, the awareness of the inexplicable nature of that impossibility<sup>5</sup>... Is perplexity the consequence of the drying up of imaginary flow, of imaginativeness, of a lack of creative ideas, or of a persistent flow of imaginative thoughts capable of obscuring judgment? Is it a lack, or an excess of the drive to control? It might be an obsessive or melancholy loop that occludes the will in its steady repetitions, its structural couplings, in the inescapable evidence of a false spontaneity.

Perhaps it is an awareness of the limits of awareness, used to justify the inhibition of action<sup>6</sup>. But this inhibition of action is not a mere absence of activity, but rather an internal migration that manifests this inactive action in an active alteration of the body itself. The inhibition of action can also be expressed as divergent behaviour, in blank or frantic gazes, in wandering, in a tremulous and non-specific mode of perception, in a sight without a gaze.

\*

- 5 See Rey Fraga, Jose Antonio: *Sobre la Perplejidad*. Doctoral thesis, Universidad de Vigo, 2006.
- 6 See Laborit, Henry: *El hombre y la ciudad*. Barcelona, Kairos, 1971.



constituyen la vivencia de un instante no-decisivo, indecisivo. La perplejidad es un no-momento, un no-ahora, una peculiar forma de eternidad. El tiempo de la perplejidad es la actualidad, una ideología sin presente, un impresente.

Si el desencantamiento es una forma de ficción, si la ficción es un modo real de la existencia en fuga, si el refugio sólo existe como fuga, la vida cotidiana en la actualidad consiste, precisamente, en una perpetua migración entre refugios, una fuga que no cesa. No-momentos se suceden como instantes fantasmales que fugan en su disolución, en el esplendor de su actualidad, en su inexistencia como acontecimientos. Y en ese no-momento queda cobijada la imposibilidad de descanso, la disposición a la decisión. La certeza real de una imposibilidad, la constatación de una sustancial impotencia, se resuelve de forma pírrica en el limbo de la indecisión, del prejuicio.

\*

La perplejidad no equivale a la sensación de despersonalización que se puede producir en la vivencia de lo sublime, o para ser más exactos, en la experiencia sublime de cierto acontecimiento considerado como causa; o en la sensación de irrealidad ante hechos cotidianos o notables, en los que el mundo pierde sustancia, volviéndose extraño, etéreo, espectral, incluso siniestro, cuando la vivencia cree reconocer repeticiones o familiaridades que no deberían percibirse. Tampoco equivale a la angustia, aunque pueda ser su causa. Ni a la fatiga intelectual o a la paramnesia. Se siente perplejidad cuando no se sabe qué sentir. Cuando lo que se siente es irreferente, cuando los cambios se producen de forma demasiado repentina, cuando las situaciones resultan demasiado incomparables, cuando todo se vuelve confuso, ininteligible, caótico; cuando los modelos, las significaciones, las funciones, los patrones se muestran ineficaces para dar cuenta de los hechos, cuando no sirven ni para tamizar la complejidad radical ni paliar el desconcierto y la desorientación que le sigue; cuando los modelos disponibles resultan ineficaces, se encuentran deslegitimados, o bien cuando las situaciones no permiten ser asociadas con ninguno de los disponibles o cuando aconsejarían la producción de nuevos patrones. Es la imposibilidad de unir datos objetivos en un todo sin contradicciones, la consciencia de la incapacidad de sobreponerse a la situación, al menos de forma instantánea, la consciencia del carácter inexplicable de esa imposibilidad<sup>5</sup>... ¿es la perplejidad consecuencia de la aridez de la fluencia imaginaria, imaginativa, de la falta de ocurrencias, o bien la persistente fluencia de ocurrencias imaginarias capaces de obturar el juicio? ¿Se trata de una falla o de un exceso de la voluntad de dominio? Acaso sea un bucle obsesivo

5 Cfr. Rey Fraga, Jose Antonio (2006) *Sobre la Perplejidad*. Doctorado Universidad de Vigo.

An old crocodile holds tyrannical control over the strength and affect of a large elephant with the sophisticated strategies of a perplexed, perverse and polymorphous child. The definition of the “homo æconomicus” refers to the significant persistence in the human mind of the “reptilian brain”<sup>7</sup> that governs the repetitious behaviours of establishing and marking one’s territory, hunting, being in heat, breeding, the stereotyped learning of the progeny, the establishment of social hierarchies, the selection of chiefs, leaders, fight and flight, hunger, thirst and satiety..., all of them essential to the development of cultural attitudes regarding property, class, country, identity etc. Perhaps industrial civilisation is but the expression of the functional activity of this instinctual paleobrain and of social automatism, of the predetermined functioning of our protohuman brain, enriched spectacularly by the prospective and ultracreative services of the “associative neocortex”. This application of the maximum capacity of innovation to the service of the most terrible and ancestral instinctual determination explains the imbalances—social, environmental, economic—that this evolution produces at an exponential rate. It also accounts for socio-dynamic inertias in every situation, the behaviour of the mob, the incarnation of that triumvirate, of that neurological trinity.

\*

We will have been good kids, bright, reckless, delirious, wicked. We will have been good dogs, generous, devoted, hardworking, attuned to meanings and hints, to customs and roles, adjusted to the appropriate causal connections. We will have been good cattle, still, indecisive, always lacking the necessary information or the drive to act, hyperconscious of the consequences of any choice... We will have been good crocodiles, aggressive, hoarders, conquerors. We will have lived in shackles, trapped in magical circles, in circles of fire, in vicious circles, in virtuous circles, in circuses.

\*

The era of functionality will give way to the era of productivity and efficiency, and later on to the era of creativity. The Ministry of Research, Development and Technological Innovation will be replaced and its functions reformed by a Ministry of General Creativity whose civil servants will promote all kinds of behaviours and attitudes leading to the elimination, substitution and uprooting of anything categorised as good, appropriate and useful. Since the good is the antagonist of the better, the organised search for the better will disable any innovation instantly, for everything can always be improved on. Therefore, the ban on the good, the appropriate and the useful will have an impact not only on

7 MacLean, Paul D.: “Man and his animal brain” in *Modern Medicine*, no. 32, 1964, pp. 95-106.

o melancólico, que ocluye en repeticiones estables, en acoplamientos estructurales, en la evidencia irremediable de una falsa espontaneidad.

Acaso sea la conciencia del límite de la conciencia, convertida en la justificación de la inhibición de la acción<sup>6</sup>. Pero esta inhibición de la acción no consiste en una mera ausencia de actividad; más bien se trata de una migración interna que transubstancia esa acción inactiva en una alteración activa sobre el propio cuerpo. La inhibición de la acción se traduce también en extravíos de conducta, en miradas perdidas o vertiginosas, en un deambular, en una percepción trémula, inespecífica, en una visión sin mirada.

\*

Un viejo cocodrilo domina tiránicamente la fuerza y la afectividad de un gran elefante, con las tácticas más sofisticadas de un niño perplejo, perverso y polimorfo. La definición del “homo æconomicus” remite a la persistencia preponderante en la mente humana del “cerebro reptiliano”<sup>7</sup>, que rige los comportamientos repetitivos del establecimiento y la demarcación territorial, la caza, el celo, el acoplamiento, el aprendizaje estereotipado de la descendencia, el establecimiento de las jerarquías sociales, la selección de los jefes, las jefaturas, la fuga y la lucha, el hambre, la sed y la saciedad..., tan fundamentales en el establecimiento de los sentidos culturales de la propiedad, la clase, la patria, la identidad, etc. Quizá la civilización industrial es apenas la expresión de la actividad funcional de ese paleocerebro pulsional y del automatismo social, del funcionamiento determinado de nuestro cerebro prehumano, enriquecido espectacularmente por el servicio prospectivo y ultracreativo del “neocórtex asociativo”. Esta instrumentalización de la máxima capacidad de innovación al servicio de la más terrible y ancestral determinación pulsional, explica los desequilibrios –sociales, medioambientales, económicos– que este desarrollo produce exponencialmente. Explica también las inercias sociodinámicas propias, en cualquier situación, de la horda, encarnación de ese tríuno, de esa trinidad cerebral.

\*

Habremos sido buenos niños, geniales, insensatos, delirantes, impíos. Habremos sido buenos perros, generosos, entregados, laboriosos, adecuados a los sentidos y las significaciones, a los usos y las funciones, acordes con las conexiones causales adecuadas. Habremos sido buenos asnos, estáticos, indecisos, siempre faltos de la información o del impulso necesario para actuar, sobreconscientes de las consecuencias de cualquier decisión... Habremos sido buenos cocodrilos, agresivos, acumuladores, conquistadores. Habremos

6 Cfr. Laborit, Henry. (1971) *El hombre y la ciudad*. Barcelona. Kairos

7 MacLean, Paul D. (1964) “Man and his animal brain”. *Modern Medicine*, nº 32: 95-106.

ethics, but also on logic and aesthetics. The governing institutions of making, thinking and feeling will be structured and designed so that goodness, truth and beauty are placed in a normative state of crisis. The Ministry of Creativity will coordinate and direct the task of governmental offices, and guide the Ministries of Defence, Development, Science and Technology, Culture, Education, Treasury and all New Ministries created by the initiative of the Ministry of Creativity, also known as the MCG, which will also oversee the drawing up of the public budget and its funding systems. Ministerial high commands will display eccentric attitudes in public, and any reference to the past, any tradition, will be susceptible of being denounced.

\*

There is a primary inertia that originates in our drives and whose repetitions hinder the experience of intersubjectivity. It is the inertia of madness as opposed to the inertia that exists in a primal art, which is the art of the symptom, of subjective construction. There is a secondary inertia rooted in culture whose automatisms configure social coexistence in the framework of the symbolic. This is the inertia of normality, which is opposed by a secondary art: a counter-cultural, subversive, avant-garde art that seeks to emancipate the subject. The institutionalisation of secondary art establishes a tertiary inertia as transgression and creativity take the functional role of the unquestionable and the sacred. Tertiary inertia brings an institutionalised creativity, the absolute triumph of the imaginary. A tertiary art will develop in opposition to this tertiary inertia, an integral art beyond innovation and creativity. Its response to the sacralisation of creativity is the equalisation of perspective.

\*

A work of art demands only attention. What may happen beyond that as a result of that inevitable interaction will determine the fates of the individual and the piece. To reduce that encounter—physical, contextual, unrepeatable—to a mere transference of information is to degrade the concept of information. The work works: this happens when it gets someone to feel, think, labour, out of a state of inertness and indifference: it is a work because it works on an untouched subject. Because it is it that works the subject, that dissolves its state of expectation to offer him not the unexpected—which is but the inverted form of awaiting—but the surprising, which activates the capacity to imagine, to feel, to think, to transform, in someone who at this point starts to be another.

There are certainly forms of art that are logical, correct, understandable, which can be used as a vehicle for the illustration of ideas, theories and even ideologies. Such an art could be considered to be designed, discursive, textualised. These forms of art are successful partly because they afford a comfortable

vivido imposibilitados, encerrados en círculos mágicos, en círculos de fuego, en círculos viciosos, en círculos virtuosos, en circos.

\*

Más allá de la era de la funcionalidad, advendrá la era de la productividad y la eficiencia; y aún más allá, la era de la creatividad. El Ministerio de I+D+I será sustituido y reformado en sus funciones, por un Ministerio de Creatividad General, cuyos funcionarios propiciarán todo tipo de conductas y conciencias destinadas a eliminar, sustituir y superar todo lo que se clasifique como bueno, apropiado y útil. Dado que lo bueno es enemigo de lo mejor, la búsqueda organizada de lo mejor inhabilitará de forma instantánea toda innovación, siempre mejorable. La prohibición de lo bueno, de lo apropiado y de lo útil afectará así no sólo a la ética, sino también a la lógica y a la estética. Las jurisprudencias del hacer, del pensar y del sentir, quedarán organizadas y planificadas para que la bondad, la verdad y la belleza sean normativamente puestas en crisis. El Ministerio de Creatividad coordinará y orientará las tareas de los gabinetes gubernamentales, y subsidiariamente los Ministerios de Defensa, Fomento, Ciencia y Tecnología, Cultura, Educación, Hacienda y todos los Nuevos Ministerios, creados por iniciativa de dicho Ministerio de Creatividad, también conocido como el MCG, del que también dependerán el control del gasto público y sus sistemas de financiación. Los altos cargos ministeriales mostrarán públicamente actitudes excéntricas, y cualquier alusión al pasado, cualquier tradición, podrá ser denunciada.

\*

Hay una inercia primaria, de carácter pulsional, cuyas repeticiones dificultan una vivencia intersubjetiva. Es la inercia de la locura frente a la que existe un arte primario, que es el arte del síntoma, de la elaboración subjetiva. Hay una inercia secundaria, de carácter cultural, cuyos automatismos configuran la convivencia social en el seno de lo simbólico; es la inercia de la normalidad frente a la que existe un arte secundario, que es el arte contracultural, subversivo, vanguardista, contracultural, de la emancipación subjetiva. La institucionalización del arte secundario impone una inercia terciaria, cuando la transgresión y la creatividad se instalan en el lugar funcional de lo indiscutible, de lo sagrado. La inercia terciaria es la creatividad funcionaria, el triunfo absoluto de lo imaginario. Frente a la inercia terciaria, existirá un arte terciario, un arte integral, más allá de la innovación y la creatividad. La respuesta a la sacralidad creativa es la ecualización perspectiva.

\*

Una obra de arte sólo solicita atención. De lo que suceda a partir de ahí, en esa inevitable interacción, dependerán los destinos de la persona y de la obra.

reading, a simple assimilation and an use-value that includes conversing, meeting and archiving. But art as such is excluded from the jurisdiction of judgment, even of aesthetic judgment; it occurs outside the domains of the discourse and even the text. Its occurrence is dialogical insofar as it constitutes the vanquishing of the *logos*. It is not a form of communication, but a transmission that actually evinces the abyss of communication, the constitutive and irreparable fracture that sits between author and work, between work and spectator. It does not belong to the realm of language, despite being a liminal linguistic event in that it suspends the correspondences of signification. But even if it is grounded in the abyss, art is the inverse of perplexity. Because perplexity can be defined as an unperceived complexity, as a sense of inhibition educed by complexity. An art of perplexity is an unperceived complexity.

\*

Wrath, stress, panic, and anxiety are not conducive to learning nor to decision-making. But neither is rational calculation. Probability and combinatorics do not facilitate decisions, but complicate them, for the range of combinations and probabilities is so enormous even in the simplest of situations that its logical resolution becomes an impossibility. In the production of art, a process rife with choices, no projective calculation is as important as emotional or intuitive measures. The interference of the conscious mind can disturb the flow of the decision-making sequence, which is in fact favoured by a mental void, by an undirected state of consciousness. Its complexity is the inverse of perplexity. In order to discuss efficiency in art, art must first be reduced to a mere problem-solving activity.

\*

Apraxiology: *amor mortis*, inert desire.

\*

Choice brings unity, meaning and purpose to sequences of acts. It is not an attribution of authorship, but an existential condition that provides structure to the sequence. Perplexity is a short circuit in the act of choice characterised by a hypertrophy of meaning and purpose. If choice is a catastrophe<sup>8</sup>, a prehension<sup>9</sup>, then perplexity is an endless unremitting continuity, pure apprehension, a perceptual implosion.

8 Thom, René: *Estabilidad estructural y morfogénesis*. Barcelona, Gedisa, 1996. Published in English as *Structural Stability and Morphogenesis*. Boulder Colorado, Westview Press, 1994.

9 Whitehead, Alfred North; "Process and Reality (Corrected Edition)". Edinburgh. Free Press, 1978.

Reducir ese encuentro, corporal, contextual, irreplicable, a una mera transferencia de información, supone degradar la noción de información. La obra obra: sucede cuando ha puesto a sentir, a pensar, a trabajar a un alguien que no ha quedado inerte, que no ha permanecido indiferente: la obra obra justo porque su obra es un sujeto inédito. Porque es ella la que obra al espectador, la que lo disuelve como expectante para ofrecerle no lo inesperado –que sólo es el molde invertido de la espera–, sino lo sorprendente, lo que pone en acto la capacidad de imaginar, de sentir, de pensar, de transformar, de quien a partir de ese instante, comienza a ser otro.

Ciertamente hay formas de arte lógico, correcto, comprensible, fácilmente instrumentalizable como ilustración de ideas, de teorías y aún de ideologías. Se trata de un arte discursado, discursado, textualizado. Estas formas de arte son exitosas entre otras cosas porque propician una cómoda lectura, una apropiación simple y un valor de cambio que incluye la conversación, la cita, el archivo. Pero el arte como tal queda fuera de la jurisdicción del juicio, incluso del juicio estético; fuera de los dominios del discurso, incluso del texto. Su acontecimiento es dialógico en el sentido de una destitución del *logos*. No consiste en una comunicación, sino en una transmisión que precisamente evidencia la cima de la comunicación, la fractura estructural e irremediable que media entre autor y obra, entre obra y espectador. No pertenece al lenguaje, aunque sea un acontecimiento lingüístico límite en tanto suspende las correspondencias del sentido. Pero aún sustentado en el precipicio, el arte es inverso a la perplejidad. Pues la perplejidad puede definirse como una complejidad insentida; como la emoción de una inhibición provocada por la complejidad. Un arte de la perplejidad es una complejidad insentida.

\*

La cólera, el estrés, el pánico, la ansiedad no son propicios ni para el aprendizaje ni para la toma de decisiones. Pero tampoco lo es el cálculo racional. El cálculo de probabilidades y la lógica combinatoria no facilita las decisiones, sino que las dificulta, pues el espectro combinatorio y las probabilidades son incluso en situaciones sencillas tan enormes, que su balance lógico resulta inviable. Para la elaboración artística, plena de decisiones, todo cálculo proyectivo es menos importante que el balance emocional o intuitivo. La interferencia del cerebro consciente puede perturbar el desarrollo fluido de la secuencia decisional, que por el contrario viene favorecida por un vacío mental, por un estado de conciencia no dirigido. Su complejidad es inversa a la perplejidad. Para hablar de la eficacia en arte ha de haberse devaluado el arte a una mera resolución de problemas.

\*

\*

If insolvability exists in every field, including logic, mathematics, and linguistics, then it also exists in choice. The undecidable is not merely a logical category. There is ethical undecidability, which belongs to negotiating systems. There is aesthetic undecidability, associated to the logical overreaches of art. There is praxeological undecidability, which entails a metapractical involution: are these undecidables, or unsayables?

\*

There is no such thing as a non-experience, except for what is suspended in perplexity. It occurs when perplexity becomes a way of not being in thinking, a way of not desiring in yearning, a way of not acting in being, a way of not deciding in imagining. It is the tyrannical rule of optionality. The potential of a deferred experience that some regard as a consolation from the worst. It is one of the fruitless means to avoid pain, which in its physicality is the opposite of perplexity. It is the boundless prison of imagination, omnimodal and voracious, corrosive in its cosmic breadth, boundless since its interior presents neither the frontiers nor the cracks that could make the real present.

As a state of incommensurable doubt, perplexity is perfectly compatible with certainty. One could think that perplexity is incompatible with security—that joy derived from something which is beyond question—but on the contrary, perplexity is in itself a mode of security in the imagination, a peculiar means of knowledge associated to the fantasy of control (the magical power of superior potentials), and thus to the fantasy of powerlessness in the face of those same forces. It exorcises uncertainty and dread in the safety of a passive fatalism, of a fatal passivity. The perplexity of indecision provides safety from decision.

\*

The must be of the ideal hides an unbearable fear of what is. Perhaps perplexity coincides with a need for unity, with an apathetic hunger for absolutes, with the “noonday demon”, that is, the ailment of the impasse, of the prolonged mediation, indecision, practical negligence, unary excess, tedium, acedia and its “six daughters”: malice, rancour, cowardice, desperation, indolence in the observance of rules, a wandering of the mind (Evagrius Ponticus)<sup>10</sup>. It is not that nothing is desired, but that desire, in its absolute state, leads to incommensurability.

\*

10 Gallano, Carmen: “El demonio de la acedia y sus emergencias en la clínica contemporánea”. Conference on June 20th 2009, IX Congress of Clinical Formulations in the Lacanian Field in Spain, Madrid.



Apraxiología: *amor mortis*, deseo inerte.

\*

La decisión confiere unidad, sentido y fin a las secuencias de actos. No es una atribución de autoría, sino una condición existencial que confiere estructura a la secuencia. La perplejidad es un cortocircuito del acto de decisión característico por una hipertrofia de sentido y finalidad. Si la decisión es una catástrofe<sup>8</sup>, una prehensión<sup>9</sup>, la perplejidad es una persistente continuidad sin remisión, es mera aprensión, una implosión perceptiva.

\*

Si la insolubilidad existe en todos los dominios, incluida la lógica, la matemática, la lingüística, existirá también en la decisión. Lo indecidible no es sólo una categoría lógica. Existe la indecidibilidad ética, propia de sistemas de negociación. Existe la indecidibilidad estética, ligada a las excedencias lógicas del arte. Existe la indecidibilidad praxiológica, correspondiente a una involución metapráctica: ¿indecidibles, o indecibles?

\*

No hay una no-experiencia, salvo lo que en la perplejidad queda suspendido. Es cuando la perplejidad se convierte en una forma de no ser, pensando; de no desear, anhelando; de no actuar, estando; de no decidir, imaginando. Es el imperio tiránico de la opcionalidad. Lo potencial de una experiencia diferida que para algunos es una forma de consuelo de lo peor. Es una de las formas inhábiles de eludir el dolor, que en su fisicidad corporal es lo contrario a la perplejidad. Es la infinita cárcel de la imaginación, omnímoda y voraz, corrosiva en su cósmica amplitud, infinita pues en su interior no se encuentra ni la frontera ni la fisura que podría hacer presente lo real.

Como duda incommensurable, la perplejidad es perfectamente compatible con la certeza. Podría considerarse que la perplejidad es contraria a la seguridad –esa alegría que surge de algo acerca de lo cual no hay causa de duda–, pero muy al contrario, la perplejidad es en sí un modo de seguridad de la imaginación, un modo peculiar de conocimiento ligado a la fantasía de poder (con la fuerza mágica de potencias superiores), y así a la fantasía de impotencia frente a esas mismas fuerzas. Es la incertidumbre y la amenaza exorcizadas en la seguridad de un fatalismo pasivo, de una pasividad fatal. La perplejidad de la indecisión es la seguridad contra la decisión.

8 Thom, Renè (1996) *Estabilidad estructural y morfogénesis*. Barcelona. Gedisa.

9 Whitehead, Alfred North (1978) "Process and Reality (Corrected Edition)". Edimburgo. Free Press.

To dwell on expectations, to ruminate on passions... In a culture of the Project, imagination is trained by the practise and anticipatory enumeration of potential or imminent dangers: detailed and complex mental representations of the worst, vertiginous intensifications, intractable, like movements without form, which together configure a motionless form, an obsessive fleetingness, the inescapable obligation of passivity. This exercise of the imagination of remitting to the ineluctable is the reverse of utopian thought, in which imagination is given free rein and judgment is chained to it in a reckless scepticism. This exhaustion of desire, this disempowering imagination, is a mode of imagination in action, in excess.

The notion of the Project turns the force of desire into a transformational impulse that seeks to adjust the world to our expectations. The progressive institution of the logic of the Project will guide the destinies of Western culture, including modern aesthetics, which will become the language of utopia... From this projective perspective, art will be understood as that which refers us to something desirable that has yet to be realised, sheltering us from uncertainty; the project protects us. Rather than being driven by a desire for change, the motivation behind this utopian drive of planned transformation is precisely to dispel uncertainty, all that is undesirable and unmanageable in the real. What lies beyond the uncertain will be the certainty of an unquestionable principle, of a cause, of a reason. Thus, the Project also functions as a means for legitimising any form of violence that a faction finds necessary to exert.

\*

As liberal arts found themselves emancipated from mechanical arts, professional status underwent a categorical and cognitive restructuring: first, “know how” was transformed into “make known that making knows”, replacing action with decision. Later on, the implosion of metalinguistics promoted a “make known that non-making” knows, thus positioning the artist in the domain of the ruler, and replacing decision with indecision. The beauty of indecision may seem paradoxical as a means to assert the status of genius, but the arts of perplexity belong to the culture of power. Its stylistic manifestations are manifold—from the most sublime forms of abstract self-absorption to the most radical forms of contextual alienation; from the replacement of all forms of commitment with rhetoric, to the most sophisticated formal mixtures—yet, diverse as they may be, they all participate in a naturalist constellation: the arts of perplexity reinstate an enchantment of the world, unperceivable and undecidable as a representation, confusing reality with the real, confusing the world we speak of—the expressed and felt world—with the world in which we speak. This is a trust in mistrust, an acritical scepticism, a faith in evidence, a paranoid

\*

El deber ser del ideal oculta un pánico insoportable a lo que es. Acaso la perplejidad coincida con un apetito de unidad, con una desidiosa avidez de absoluto, con el “demonio del mediodía”, es decir, el mal del impasse, de la mediación prolongada, de la indecisión, de la negligencia práctica, del exceso unario, del tedio, de la acedia y sus “seis hijas”: malicia, rencor, pusilanimidad, desesperación, indolencia en cuanto a los preceptos, divagación de la mente (Evragio el Póntico)<sup>10</sup>. No es que nada se quiera, sino que el querer, en su estado absoluto, se dirige a la inconmensurabilidad.

\*

Mascar expectativas, rumiar pasiones... En una cultura del Proyecto, la imaginación se educa mediante el ejercicio y la enumeración anticipatoria de los peligros posibles o inminentes: representaciones mentales minuciosas y complejas de lo peor, intensificaciones vertiginosas, intratables, como movimientos sin forma, que en su conjunto configuran una forma sin movimiento, una fugacidad obsesiva, la inderogable obligación de pasividad. Tal ejercicio imaginativo de remisión a lo ineluctable, es el reverso de la utopía, en el que la imaginación se abandona a sí misma, y el entendimiento queda a ella encadenado en un escepticismo incauto. Esta extenuación del deseo, esta imaginación impotenciadora es un modo de imaginación en acto, en exceso.

La noción de Proyecto convierte la fuerza del deseo en un impulso de transformación, de adaptación del mundo a nuestras expectativas. La progresiva institución de la lógica del Proyecto guiará los destinos de la cultura occidental, incluyendo la propia estética moderna, convertida en el lenguaje de la utopía... Desde esta perspectiva proyectiva, el arte será entendido como aquello que nos remite a algo deseable y todavía no realizado, situándonos a resguardo de la incertidumbre: el proyecto se formula frente a unos acontecimientos que por sí solos parecerían inconvenientes, sospechosos, indignos de confianza. Frente a esa incertidumbre, el proyecto protege. Más que un deseo de transformación, lo que cobija este impulso utópico de transformación planificada es justamente desalojar la incertidumbre, lo indeseable e intratable de lo real. Lo que descansa fuera de lo incierto será la certeza de un principio indiscutible, de una causa, de una razón. De ahí que el Proyecto funcione además como sistema de legitimación de cualquier modo de violencia que una facción crea necesario aplicar...

\*

10 Gallano, Carmen (2009) “El demonio de la acedia y sus emergencias en la clínica contemporánea”. Conferencia 20 junio 2009, IX Jornadas de las formaciones clínicas del campo lacaniano en España, Madrid.

confusion of the real and the perceived, a technological or psychological—a technoaffective—antiphenomenology.

As a whole, the arts of perplexity configure a new doxa free from paradox, a surpassing of art past the age of art, a post-art of neo-inertia. The regression of art to neo-technique.

\*

*Ars combinatoria, ars infinita*, potential art. Potential art contrives genres that it will not develop, generating the false expectation of a permanent revolution, of an eternal transgression, of a theology of youth. Perplexity turned into art is the vehicle for presenting a new form of inertia as post-art in the age that art meets its end, offered as an underground neo-technical regression. But this scheme of potentiality will never abolish art.

\*

A relational system is defined as a group of individuals that can be isolated in space and who coexist with an infinite and unchangeable environment. The state of a relational system can be described with properties such as order, cultural pressure, social density, specific agitation, tolerance to pressure, marginality, and others. The laws or principles of sociodynamics determine the nature and limits of all sociodynamic processes:

0. Zero principle of sociodynamics: if two discrete systems are in sociodynamic equilibrium with a third system, they must also be in equilibrium with one another. If one of these systems enters into contact with a global environment in a given state of order, eventually the system will reach a sociodynamic equilibrium with its environment, that is, will end up reaching the same degree of relational order as its surroundings.
- I. First principle of sociodynamics. The first law of sociodynamics provides a precise definition of order. When a relational system comes into contact with another system that is more organised, a process of social homogenisation takes place. The first principle is a law of energy conservation. It asserts that since energy cannot be created nor destroyed, the amount of energy transferred to a system as disorder plus the amount of energy transferred to a system as work on that system must equal the gain in the internal energy of the system. Work constitutes the means by which social energy is transformed into social order.
- II. The second principle of sociodynamics offers a precise definition of entropy, which is a measure of the imbalance or the (structural and social) disorder of the system. Any transformation entails a loss of energy that dissipates

Conforme las artes liberales se insinuaron emancipadas de las artes mecánicas, la reivindicación profesional produjo una transformación categorial y cognitiva: el “saber hacer” se transformó primero en un “hacer saber que el hacer sabe”, sustituyendo la acción por la decisión. Más allá, la implosión metalingüística, promovió un “hacer saber que un no-hacer”, sabe, insertando así al artista en el espacio del amo, y sustituyendo la decisión por indecisión. La belleza de la indecisión parecería paradójica como modo de afirmar el estatuto del genio, pero las artes de la perplejidad pertenecen a la cultura del poder. Sus manifestaciones estilísticas son múltiples, –desde las formas más sublimes de ensimismamiento abstracto, hasta las formas más radicales de alienación contextual, y desde la retorización de toda forma de compromiso, hasta las más sofisticadas mixturas formales–; pero en su diversidad participan de una constelación naturalista: las artes de la perplejidad, reinstauran un encantamiento del mundo, indiscernible e indecible como representación, confundiendo la realidad con lo real, confundiendo el mundo del que hablamos –dicho, sentido– con el mundo en el que hablamos. Es la confianza en la desconfianza, el escepticismo acrítico, la fe en la evidencia, la confusión paranoica entre lo real y lo percibido, la antifenomenología tecnológica o psicológica –teconoemocional.

En su conjunto, las artes de la perplejidad configuran una nueva doxa sin paradoja, una superación del arte en la era después del arte, un post-arte como neo-inercia. La regresión del arte a neotécnica.

\*

*Ars combinatoria, ars infinita*, arte potencial. El arte potencial inventa géneros que no desarrolla, generando la falsa expectativa de una revolución permanente, de una eterna trasgresión, de una teología de la juventud. La perplejidad convertida en arte es el modo en el que una nueva forma de inercia se ofrece como un post-arte en la era del fin del arte, como sumergida regresión neotécnica. Pero una jugada potencial jamás abolirá el arte.

\*

Un sistema vincular se define como un conjunto de personas que se pueden aislar espacialmente y que coexisten con un entorno infinito e imperturbable. El estado de un sistema vincular se puede describir mediante propiedades como las del orden, presión cultural, densidad social, agitación específica, tolerancia a la presión, marginalidad, etc. Las leyes o principios de la sociodinámica determinan la naturaleza y los límites de todos los procesos sociodinámicos:

0. Principio cero de sociodinámica: si dos sistemas distintos están en equilibrio sociodinámico con un tercero, también tienen que estar en equilibrio

as social unrest and subjective marginalisation. The accumulation of such disorder tends toward a final homogeneity. The second law states that the entropy of an isolated social system can never decrease. Therefore, when an isolated system reaches a configuration of maximum entropy, it cannot undergo any more changes: it has attained equilibrium. It can be demonstrated that the second principle means that it is impossible to transfer agitation from a region of higher order to a region of higher agitation without performing work. The second principle also imposes an additional condition to sociodynamic processes. The fulfilment of the first principle on the conservation of energy does not suffice. An organisation performing work that violated the second principle would be defined as “permanent revolution of the second kind”, since it could obtain energy continuously in an ordered environment to perform work in a chaotic environment without any costs. Sometimes, the second principle is formulated as a statement that denies the existence of a permanent revolution of the second kind.

All the significant sociomotive relationships employed in politics derive from the first and second principles of sociodynamics. A social organisation with a perfect structure would achieve an ideal cycle in which all agitation would be turned into mechanical work. But such perfect organisation cannot exist. Every social organisation loses part of the agitation supplied by subjective desires. The second principle of sociodynamics establishes an upward limit on the efficiency of an organisation, and this limit is always lower than 100%.

- III. Third principle of sociodynamics. The second principle suggests the existence of an absolute scale of order with an absolute zero of agitation. The third principle of sociodynamics states that the absolute zero cannot be reached by any process entailing a finite number of transformations. It is possible to approach absolute order indefinitely, but it cannot ever be reached. The conservation of energy, a well-known law in the field of mechanics, becomes the first principle of sociodynamics, and the concept of entropy corresponds to the magnitude of disorder on a subjective scale. Assuming that every combination of subjective transformations is equally probable, sociodynamics demonstrates that the more disorder there is in a closed system, the more combinations exist that can give rise to that state, so that such state will occur with a higher frequency. The probability of the occurrence of the state of highest disorder is overwhelmingly superior to the probability of any other state. This probability provides a statistical basis to define entropy and the state of equilibrium. Lastly, order can be lessened by withdrawing energy from a system, that is, by reducing the intensity of subjective desire. Absolute order corresponds to the state of a social system in which all of the system’s components are at rest.

entre sí. Si uno de estos sistemas se pone en contacto con un entorno global que se encuentra en un orden determinado, el sistema acabará alcanzando el equilibrio sociodinámico con su entorno, es decir, llegará a tener el mismo grado de orden vincular que éste.

- I. Primer principio de sociodinámica. La primera ley de la sociodinámica da una definición precisa del orden. Cuando un sistema vincular se pone en contacto con otro más ordenado que él, tiene lugar un proceso de homogeneización social. El primer principio es una ley de conservación de la energía. Afirma que, como la energía no puede crearse ni destruirse, la cantidad de energía transferida a un sistema en forma de desorden más la cantidad de energía transferida en forma de trabajo sobre el sistema, debe ser igual al aumento de la energía interna del sistema. El trabajo constituye el modo en que la energía social es transformada en orden social.
- II. El segundo principio de sociodinámica ofrece una definición precisa de la entropía, que es una medida del desequilibrio o desorden (estructural y social) del sistema. Toda transformación conlleva una pérdida de energía que se disipa en forma de desorden social y marginación subjetiva. La acumulación de este desorden tiende a una uniformidad final. La segunda ley afirma que la entropía de un sistema social aislado nunca puede decrecer. Por tanto, cuando un sistema aislado alcanza una configuración de máxima entropía, ya no puede experimentar cambios: ha alcanzado el equilibrio. Se puede demostrar que el segundo principio implica que, si no se realiza trabajo, es imposible transferir agitación desde una región de mayor orden a una región de mayor agitación. El segundo principio impone una condición adicional a los procesos sociodinámicos. No basta con que se conserve la energía y cumpla así el primer principio. Una organización que realizara trabajo violando el segundo principio se denomina “revolución permanente de segunda especie”, ya que podría obtener energía continuamente de un entorno ordenado para realizar trabajo en un entorno caótico sin coste alguno. A veces, el segundo principio se formula como una afirmación que descarta la existencia de una revolución permanente de segunda especie.

Todas las relaciones sociodinámicas importantes empleadas en política se derivan del primer y segundo principios de la sociodinámica. Una organización social de eficiencia perfecta realizaría un ciclo ideal en el que toda agitación se convertiría en trabajo mecánico. Pero no puede existir esa organización perfecta. Cualquier organización social pierde parte de la agitación suministrada por los deseos subjetivos. El segundo principio de la sociodinámica impone un límite superior a la eficiencia de una organización, límite que siempre es menor del 100%.

\*

Psychic complexity is what makes choice the climax of the encounter with the real. Each deciding instant is a definitive crossroads that precludes other futures. It is not possible to make an accurate assessment, and a common solution to the anxiety that derives from the awareness of the uncertainty of choices is to delegate responsibility to superior and ulterior entities: divination, chance, reason, progress—any of them will spare the subject the tribulations involved in decision making. Every government is founded on a reduction of initiatives. Since the advent of the earliest state-based cultures, citizenship education has consisted in training individuals in the delegation of responsibilities, while power has consisted in assuming the privilege of deciding for others. Making decisions certainly takes effort, and deciding entails costs and sacrifices, since risks are involved. It calls for analysis alternatives and engaging in acts of will, and consequently involves responsibility. Many find it more comfortable to abstain from making decisions or to delegate the responsibility and risk to others.

\*

Such difficulty in making choices particularly ails metaphysicists, intellectuals and thinkers, whose inhibition stems precisely from their lucidity, their full consciousness of the relativity of every decision, their clairvoyance as to the choice's consequences, and their awareness of the lack of the resources and the perspective needed to make the perfect decision... as if that perfect decision existed beyond their fatuous intellectual vanity.

\*

Perplexity is contrary to desire. It occurs when someone trusting of a certain logical system, of a certain system, a certain lack of responsibility, has to face the inadequacy, the futility, the banality of this system or method, of this delegation of responsibility. Perplexity is the impasse in indecision, the deafness of desire.

\*

This has always been the analogy, the established correspondence. Life and art. Both share identical features, both cannot be comprehended by reason, both are mysterious, paradoxical, incoherent, absurd. Art may represent apathy, but cannot be an act of apathy itself. This is the advantage of the representational convention that is the foundation of society. Knowledge respects that absurd and paradoxical abyss in contrast to all the reinsertions of meaning that occur in interpretation, in analysis, in the illusion of control. Art is a decisive system. Art is action, and its works are organised and formed configurations.



III. Tercer principio de sociodinámica. El segundo principio sugiere la existencia de una escala de orden absoluto con un cero absoluto de agitación. El tercer principio de sociodinámica afirma que el cero absoluto no se puede alcanzar por ningún procedimiento que conste de un número finito de transformaciones. Es posible acercarse indefinidamente al orden absoluto, pero nunca se puede llegar a él. La conservación de la energía, una ley bien conocida en mecánica, se transforma en el primer principio de la sociodinámica, y el concepto de entropía corresponde a la magnitud del desorden a escala subjetiva. Suponiendo que todas las combinaciones de transformaciones subjetivas son igual de probables, la sociodinámica demuestra que cuanto más desordenado sea el estado de un sistema aislado, existen más combinaciones que pueden dar lugar a ese estado, por lo que ocurrirá con una frecuencia mayor. La probabilidad de que se produzca el estado más desordenado es abrumadoramente superior a la de cualquier otro estado. Esta probabilidad proporciona una base estadística para definir el estado de equilibrio y la entropía. Por último, el orden puede disminuirse retirando energía de un sistema, es decir, reduciendo la intensidad del deseo subjetivo. El orden absoluto corresponderá al estado de un sistema social en el que todos sus componentes están en reposo.

\*

La complejidad psíquica convierte la decisión en el momento álgido del encuentro con lo real. Cada instante decisivo es una bifurcación definitiva que impide otros futuros. La posibilidad de una valoración resulta inviable, y contra la angustia que aviene de la conciencia de la incertidumbre frente a las decisiones, una solución común es la delegación de la responsabilidad, en instancias superiores, ulteriores: a-divinación, azar, razón, progreso, librarán a cada sujeto de las tribulaciones derivadas del arbitraje. Todo gobierno se sustenta sobre una reducción de la iniciativas. Desde las primeras culturas estatales, la educación para la ciudadanía ha consistido en el adiestramiento en la delegación de responsabilidades; mientras el poder consiste en asumir el privilegio de decidir por otros. Decidir requiere, sin duda, esfuerzos; y no se decide sin costes, sin contraindicaciones, pues conlleva un riesgo. Conlleva análisis de alternativas y actos de voluntad, y consecuentemente, conlleva responsabilidad. Para muchos, es más cómodo abstenerse o delegar en otros la responsabilidad y el riesgo.

\*

La dificultad para decidir es especial entre los metafísicos, los intelectuales y los pensadores, cuya inhibición proviene precisamente de su lucidez, de su plena conciencia de la relatividad de toda decisión, de la clarividencia de las

For all form is the formative cause and consequence of an impulse, of a vibration, of a desire.

\*

Symbolic assumptions are the forgotten remains of memories elevated to a shareable category, to category. Symbols are balms that soothe the pain of uncertainty, they provide correspondences oblivious to their own arbitrariness, blocking all access to their paradoxes. However, while their origin is indecision, perplexity is their destiny. It would be tempting to reconstruct the history of culture from the perspective of an urge for security, but this would only be yet another product of that urge. The abyss of arbitrariness is symmetrical to the excess of delirium, to the apex of interpretation, to the silence of shame. Conforming to their origins, symbols puzzle the senses, turning perplexity into perception.

The imprisonment of inertia reflects the accumulation of repressed feelings and latent desires when a sense of reality is lacking, when there is an imaginary excess of meaning.

\*

To attempt an explanation of the inexplicability of indecision, of perplexity; to attempt to approach the unapproachable, the impossibility to bridge social classes, genders, races, species, categorical compartments, disciplinary closures, prejudices... freedom would have to be conceived as a correlation of certain boundaries, or else as the space of the limit. The perspective of the frontier ails from a libertarian greed for which any universe, infinite as it may be, is nothing but a more or less vast prison. From the liminal perspective, freedom is compatible with prescriptions, since no prison, narrow and strict as it may be, can avoid it or suffocate it ...

\*

Perplexity is also the result of a saturation by which someone is totalised. Perplexity is the psychoperceptual consequence of an intensive and extensive propaganda. To be sure, this paralysation "has a purpose, but this purpose is disguised with such sagacity and skill that whoever is affected by it never realises what is happening" (J. Goebbels). Without censorship, reality can be unbearably uncertain; therefore propaganda succeeds because it offers the means to dissipate anxiety. And many prefer the safety of perplexity over the pits of responsibility.

\*

repercusiones, y de la conciencia de la falta de recursos, de perspectivas, necesarios para una decisión perfecta... como si esa decisión perfecta existiese fuera de la fatua vanidad intelectual.

\*

La perplejidad es contraria al deseo. Es cuando alguien confiado a cierto sistema lógico, a cierto método, a cierta irresponsabilidad, una vez enfrentado a la inadecuación, a la inutilidad, a la vanalidad de ese sistema, de ese método, de esa delegación de responsabilidad. La perplejidad es el impasse de la indecisión, la sordera del deseo.

\*

Tal habrá sido siempre la analogía, el establecimiento de una correspondencia. La vida y el arte. El arte y la vida. Ambos compartiendo rasgos idénticos, ambos inapresables racionalmente, ambos enigmáticos, paradójicos; ambos incoherentes, absurdos. El arte puede escenificar la desidia, pero no puede él mismo ser un acto de desidia. Esta es la ventaja de la convención de la representación en la que se sustenta la socialidad. El saber respeta ese abismo absurdo y paradójico, frente a todas las reinserciones de sentido en la interpretación, en el análisis, en la fantasía de control. El arte es un sistema decisivo. El arte es una acción, y sus obras son configuraciones organizadas, formadas. Pues toda forma es la consecuencia y causa formativa de un impulso, de una vibración, de un deseo.

\*

Los supuestos simbólicos son restos olvidados de recuerdos, ascendidos a una categoría compartible, ascendidos a categoría. Los símbolos son bálsamos contra el dolor de la incertidumbre; aseguran correspondencias que olvidan su arbitrariedad, bloqueando cualquier acceso a sus paradojas. Sin embargo, si su origen es la vacilación, así la perplejidad es su destino. Sería tentador reconstruir la historia de la cultura a partir de una urgencia de seguridad, pero sólo sería un producto más de ese apremio. El abismo de la arbitrariedad es simétrico al exceso del delirio, del colmo de la interpretación, del silencio de la vergüenza. De acuerdo a su origen, los símbolos turban los sentidos, convirtiendo la perplejidad en percepción.

El encierro inercial es el reflejo del cúmulo de represiones y deseos latentes de una falta de sentido de realidad, de un exceso imaginario de sentido.

\*

Entertainment (“tittytainment”<sup>11</sup>) is the lulling milk of social truth. Once it is internalised, perplexity is a way of life that mixes mediocre entertainment, intellectual garbage, propaganda and clichés into an adequate sedative. Everything in the subject—daily life, work, leisure, even intimacy—is steeped in a servile anxiety, in a social subjugation to the interests of invisible minorities. In a sea of options—the perplexity of experience—the small doubts drown out the great doubts, anxiety is cornered by supply, and this favours a happy and unique existence, a life without divisions, an individual life.

\*

Perplexity is also obstruction, the impasse in the path from passion to action. This path then becomes a station, passive passion and inactive action.

If we allow that fear and hope are not rooted in the future but in the past, if they are not anticipatory emotions but figments of the imagination, then perplexity is the effect of an imagination so attached to the past that it is incapable of transforming to adjust to the present. Thus, it could be said that perplexity is not exactly a passion, but an excess of a self-absorbed imagination, an isolated loop of the imaginary that gives rise to a special inactive action. In fact, it is more than the power of the imagination, capable of evoking absent things, factories of phantasmagoria, inexistences that can be offered to the subject in a convenient manner precluding his full interaction with the real. And all of the above is legitimised with evidence, with the conviction of science.

Imagination belongs in the realm of delirium. It reads too much into things, it invents, exaggerates or downplays, minimises or maximises, all to retrieve and reconstitute the fragmentary—anything discontinuous or uncertain—into an integral amnioaesthetic bubble<sup>12</sup> where everything turns certain and evident. For in the imaginary, the inadequate and the confusing flow along the course of the clear and the distinct: memories, fabrications, prejudices and lies are equivalent contents of consciousness. Furthermore, the more constrained knowledge is, the more tyrannical and vigorous imagination becomes. Ignorance, forgetfulness, obfuscation: they all trigger the omnivorous power of imagination to negate the real and produce an effervescent constellation of universes that become more powerful and undeniable the more inconsistent they are... This “wellbeing in culture” is a delusion that causes true harm, whose severity intensifies along with the denial of malaise and of the real. It is the excess of the imaginary in all its forms: metaphysical temptation, phenomenological intoxication, the self-sufficiency of experience. It is the absolutism

11 Brzezinski, Zbigniew: 1st “State of the World Forum”. Fairmont Hotel, San Francisco, 1995.

12 Castro Nogueira, Luis: *Metodología de las ciencias sociales*. Madrid, Tecnos, 2008.

Tratar de explicar lo inexplicable de la indecisión, del miedo, de la perplejidad; tratar de tratar lo intratable, lo insalvable de las clases sociales, de los géneros, de las razas, de las especies, de las capillas categoriales, de los cierres disciplinares, de los prejuicios..., haría concebir la libertad como correlato de ciertas fronteras, o bien como espacio de límite. Desde la perspectiva fronteriza, se aqueja una avaricia libertaria para la que ningún universo por infinito que pueda llegar a ser, es otra cosa que una cárcel más o menos extensa. Desde la perspectiva liminar, la libertad es compatible con las prescripciones, pues ninguna cárcel, por muy angosta y estricta que sea, puede evitarla, sofocarla...

\*

La perplejidad es también efecto de una saturación mediante la cual alguien queda totalizado. La perplejidad es la consecuencia psicoperceptiva de una propaganda intensiva y extensiva. Por supuesto esa paralización "tiene un propósito, pero ese propósito es disfrazado con tal sagacidad y virtuosismo que aquél a quien le incumbe nunca pueda saber qué está ocurriendo" (J. Goebbels). Sin censura, la realidad puede ser insoportablemente incierta, así, si la propaganda vence, es porque ofrece aquello que disipa la angustia. Y muchos prefieren la segura perplejidad a los abismos de la responsabilidad.

\*

El ententanimiento ("tittytainment"<sup>11</sup>) es la leche adormecedora de la verdad social. Una vez interiorizada, la perplejidad es una forma de vida que mezcla el entretenimiento mediocre, la bazofia intelectual, la propaganda, el lugar común, en una sedación adecuada. La vida cotidiana, el trabajo, el ocio, incluso la intimidad, todo en el sujeto queda sumido en un ansia servil, en un servicio social a los intereses de minorías invisibles. En un océano de opciones, la perplejidad vivida, las pequeñas dudas desalojan las grandes dudas, la angustia queda arrinconada por la oferta, favoreciendo una existencia feliz, una vida única, una vida sin divisiones, individua.

\*

La perplejidad es también la obturación, el impasse en el tránsito entre pasión y acción. El tránsito entonces se convierte en estancia, en pasión pasiva y acción inactiva.

Si el miedo y la esperanza no hundan sus raíces en el futuro sino en el pasado, si no son emociones anticipatorias, sino formaciones de la imaginación, la perplejidad es el efecto de una imaginación aferrada tanto al pasado que se

11 Brzezinski, Zbigniew (1995) 1rst. "State of the World Forum". Fairmont Hotel, San Francisco.

of the non-real—which, like the real, cannot be questioned—and of the non-symbolic—which can actually be shared as much as its symbolic counterpart.

Perplexity is a desire intoxicated by its imaginary, a paradoxical fantasy, an emotional equation equal to zero. Perplexity is the effect of an inanity of desire, its exhaustion. It happens when desire is weakened, when it does not operate as an engine dispelling imagination and propelling situations, putting into play the factors involved, when it fails to overcome resistances and inertias and risk all. On the contrary, this stagnant desire functions as a brake that confines the imagination to its exponential loop, freezing all processes, all decisions, all capabilities. Perplexity is the space of a passive passion positioned at the emotional crossroads in which all passions reciprocally compensate and annul one another: it is the static equilibrium between hope and fear, between alarm and promise. Equidistances as fascinating as they are paralysing. It is the defeat of desire, weakened by the cumulative resistance of anergised affects. Perplexity is also stagnation, the still waters of inhibited action reserved by the passions governed by the imagination. It is the swamp of desire.

\*

It would be tempting to identify philosophy as perplexity, as a passion for waiting, as a metaphysical inhibition... the imagination of philosophy is charged with nostalgia—as the reverse of hope and fear—and with death<sup>13</sup>—as a Pyrrhic lucidity in regards to the fate of the universe. Pondering death has always been one way to detach from life, and ultimately is another of the overreaches of imagination given the irreferential and unthinkable nature of death. To think the unthinkable, to refer to the irreferential, is a good means to facilitate melancholy loops, inhibited actions, signifying excesses, rhetorics capable of deferring decisions *ab limitum*...

It is indecisive philosophy, or rather the indecisive nature of philosophy, that opens up the chasm of inhibition. I am speaking of the fantasy of an action without thought, demonised in the illusion of a thought without action. Philosophy starts by splitting (sensible) experience and (intelligible) knowledge, by displacing know-how toward a singular knowing; its statements make it known that its non-doing knows. This is the logic of the ruler, which includes the sage in the aristocracy of those who institute themselves as intermediaries of the divine word of God or reason. Perplexity also is the hidden background of all indifference, all cynicism, all narcissism<sup>14</sup>, all *narcynicism*<sup>15</sup>.

13 Delumeau, Jean: *El miedo en occidente*. Madrid, Taurus, 1984.

14 Salome, Lou-Andreas (1984) *El narcisismo como doble dirección*. Barcelona. Tusquets.

15 Soler, Colett (2002) *Declinaciones de la angustia*. Collège Clinique de Paris.

muestra incapaz de transformarse adecuándose al presente. Podría así pensarse que la perplejidad no es exactamente una pasión, sino un exceso de la imaginación ensimismada, un bucle de lo imaginario aislado que provoca una especial acción inactiva. No es más, en efecto, que el poder de la imaginación, capaz de evocar cosas ausentes, fábricas fantasmáticas, inexistencias capaces de ofrecerse al sujeto de forma convincente, e impidiéndole una elaboración plena con lo real. Y todo ello con la legitimidad de la evidencia, con la convicción de la ciencia.

La imaginación pertenece al delirio. Sobreinterpreta, inventa, exagera o disminuye, minimiza o maximiza, para recuperar y recomponer todo lo fragmentario, discontinuo e incierto, en una burbuja amnioestética<sup>12</sup> completa donde todo se vuelve cierto y evidente. Es que en lo imaginario, lo inadecuado y lo confuso fluye en el cauce de lo claro y distinto: los recuerdos, las invenciones, los prejuicios y las mentiras, son equivalentes en tanto contenidos de la conciencia. Pero la imaginación es tanto más vigorosa y despótica cuanto más reducido es el saber. El desconocimiento, el olvido, la ofuscación, encienden el poder omnívoro de la imaginación para negar lo real y producir una efervescente constelación de universos tanto más vigorosos e indiscutibles cuanto inconsistentes... Este “bienestar en la cultura” es un espejismo que causa estragos reales tanto más severos cuanto más elude el malestar y lo real. Es el exceso de lo imaginario, en todos sus modos, la tentación metafísica, la embriaguez fenomenológica, la autosuficiencia de la vivencia: es el absolutismo de lo que no es real, pero como él no es cuestionable; y de lo que no es simbólico, aunque como él es compatible.

La perplejidad es un deseo embriagado en su imaginario, una fantasía paradójica, una ecuación emocional de resultado cero. La perplejidad es el efecto de una inanidad del deseo, de una extenuación. Es cuando el deseo se encuentra debilitado, cuando no se presenta como motor que deshace la imaginación e impulsa las situaciones, moviliza los factores, ni disuelve las resistencias y las inercias, pone en juego todo; sino, al contrario, cuando el deseo congelado es un freno que confina la imaginación a su bucle exponencial, inmovilizando los procesos, las decisiones, las facilidades. La perplejidad es el espacio de una pasión pasiva que se encuentra en la encrucijada emocional en la que todas las pasiones quedan recíprocamente anuladas, compensadas: Es el equilibrio inmóvil entre la esperanza y el miedo, entre la amenaza y la promesa. Una equidistancia tan fascinante como paralizante. Es la derrota del deseo, ablandado por las resistencias de unos afectos sin energía. La perplejidad es también el estanco, el estancamiento que el tumulto de las pasiones, subyugadas

12 Castro Nogueira, Luis (2008) *Metodología de las ciencias sociales*. Madrid. Tecnos.

\*

The democratisation of power does not curtail the latter's tyrannical nature, but correlates with a cooling of the sense of community. Power is powerless insofar as it incarnates inaction: the action is displaced onto the slave, even if this is attributed to choice—first legitimised by a Divine delegation, then by a Reasonable delegation, and even later by a Democratic delegation... the logic of such structure points at the impotence of power: the more one contrives to get higher in the hierarchy, the more one internalises the tyrannical power of the structure; and the higher one reaches, the less the spaces of decision can disturb the hierarchy's structure, making it more likely that the structure itself will displace whoever attempts to disturb it. The lord, who is supposed to be the one making choices, is the one refraining from acting and deciding, and delegating on the administrative power of the structure. Servility resides in the impotence to contain and suppress affect, in the dependency upon that which governs emotions, whether it is a drive, luck, or logic.

Perplexity is a bureaucratic state, and bureaucracy is nothing but the organic secretion of perplexity. Its nature is to defer, to delay, to avoid all decision, all action; it is to maintain the status quo, subjecting any issue (each differential of consciousness), problem or action at hand to the multiple and contradictory rules whose purpose is to demonstrate that the absence of personal choice is totally possible, within the bounds of the law, financially profitable and politically correct. It is the *impasse* of power.

\*

Superstition is perplexity turned fashion. It is no indication of a deficient reason, but of an abused reason entangled in ideologies, demagogies, scams, mischief, retaliations, ambitions, fads, snobbishness, and other superstitions. Ideologists, demagogues, impostors, rascals, avengers, rebels, the ambitious, the lovers of fashion and novelties, and other superstitious individuals feed perplexity, weakening everything else in accordance with the law of mediocrity: "let all be as inconsequential as possible"...

\*

There exists the determination of the sage, derived from an awareness of not-knowing. And there exists the determination of the madman, derived from an unawareness of evidence. For the latter, it is an urge, for the former, a game.

\*

All moments are decisive, if not to the same extent. On the other side of the moment of a choice is an eternity of indecision. The atemporality of indecision



por la imaginación, reserva de unas aguas muertas de inhibición de la acción. Es el pantano del deseo.

\*

Sería tentador reconocer la filosofía como perplejidad, como pasión de espera, como inhibición metafísica... La imaginación filosófica está cargada de nostalgia –como un reverso de la esperanza y del miedo–, y de muerte<sup>13</sup> – como lucidez pírrica de destino universal–. Pensar en la muerte ha sido siempre un modo de desentenderse de la vida, y es, en fin, otro de los abusos de la imaginación, dado especialmente el carácter irreferente, impensable de la muerte. Pensar lo impensable, referirse a lo irreverente, es un buen mecanismo para propiciar bucles melancólicos, acciones inhibidas, excesos significativos, retóricas capaces de diferir decisiones *ab limitum*...

Es la filosofía indecisa, es decir, la naturaleza indecisa de la filosofía, que abre el abismo de la inhibición. Se trata de la fantasía de una acción sin pensamiento, demonizada en la ilusión de un pensamiento sin acción. La filosofía comienza por la escisión entre experiencia (sensible) y conocimiento (inteligible), comienza por un desplazamiento del saber hacer, hacia un solo saber; su enunciación hace saber que su no-hacer, sabe. Es la lógica del amo, que incluye al sabio en la aristocracia de quienes se instituyen como intermediarios de la voz divina de dios o de razón. La perplejidad es también el fondo oculto de toda indiferencia, de todo cinismo, de todo narcisismo<sup>14</sup>, de todo *narcinismo*<sup>15</sup>.

\*

La democratización del poder no evita su naturaleza tiránica, coincide con un enfriamiento del espíritu público. El poder es impotente, en tanto él mismo encarna la inacción: la acción se desplaza al esclavo, aunque se atribuye a la decisión –legitimada primero en una delegación divina, después en una delegación Razonable, y aún después en una delegación democrática... La lógica de esta estructura permite apreciar la impotencia del poder: conforme más se pretende ascender en el escalafón, tanto más se interioriza el poder tiránico de la estructura; y conforme más se asciende en el escalafón, los espacios de decisión tanto menos pueden perturbar la estructura misma de tal escalafón; y tanto más fácil es que la propia estructura desplace a quien pretenda perturbarla. El amo, que se supone decide, es quien inhibe su acción y su decisión, delegándola en el poder administrativo de la estructura. La servidumbre es la

13 Delumeau, Jean (1984) *El miedo en occidente*. Madrid. Taurus.

14 Salome, Lou-Andreas (1984) *El narcisismo como doble dirección*. Barcelona. Tusquets.

15 Soler, Colett (2002) *Declinaciones de la angustia*. Collège Clinique de Paris.

does not bypass time, but condemns it to an extension that is purely imaginary. It replaces imminence with imminence. Spinoza's enjoyment of eternity in the moment (*carpe aeternitatem in momento*) is a means to comprehend the whole in a part. This can be achieved at a metaphorical level as a fuzzy logic, or in metonymy, as an overwhelming of logic. In the latter we meet the sacred method of philosophy, in the former, the profane method or art. The latter does not renounce the dissipation and the logic of imagination. The former renounces the perplexity of imagination in the framework of matter and inertia.

\*

Fear is a boundary elicited by its object.<sup>16</sup> Perplexity is a fear that removes the boundary from creation.

\*

Artists have continued to do what they have done always: to create wealth, to make eyes light up with desire, joy and puzzlement, to minimise the homogenous, to fill silences with richness, to render speechless. In its full awareness of the paradoxes of thermodynamics, art creates wealth without attempting to overcome poverty, paying the price of complexity, of experience.

\*

A perplexed eternity will never overrule a decision.

16 Scarry, Elaine: *The Body in Pain*. N.Y. Oxford University Press, 1985.

impotencia para moderar y reprimir los afectos, es la dependencia hacia aquello que los gobierna, sea la pulsión, la fortuna o la lógica.

La perplejidad es burocrática, y la burocracia no es más que la secreción orgánica de la perplejidad. Se trata, en efecto, de diferir, de postergar, de evitar toda decisión, toda acción; se trata del mantenimiento de un estado de cosas, sometiendo cada asunto (cada diferencial de consciencia), problema o acción que se trate, a las múltiples y contradictorias reglas cuyo objetivo es demostrar que la ausencia de una decisión personal es perfectamente factible, legalmente correcta, económicamente rentable y políticamente aceptable. Es el *impasse* del poder.

\*

La superstición es la perplejidad convertida en moda. No se trata ni mucho menos de una privación de razón, sino del abuso de una razón enredada en ideologías, demagogias, imposturas, picardías, venganzas, rebeldías, ambiciones, modas, esnobismos y otras supersticiones. Los ideólogos, los demagogos, los impostores, los pícaros, los vengativos, los rebeldes, los ambiciosos, los amantes de la moda y de la novedad, y otros supersticiosos alimentan la perplejidad, debilitándolo todo de acuerdo a la ley de la mediocridad: “que cada uno sea lo menos posible”...

\*

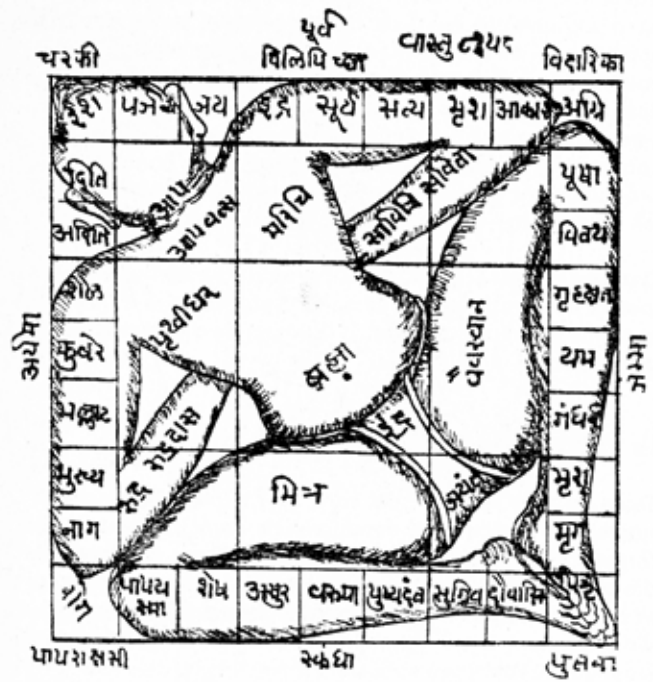
Existe la determinación del sabio, hecha de la conciencia del no-saber. Y existe la determinación del loco, hecha de la inconsciencia de una evidencia. Para el segundo, se trata de pulsión; para el primero, de juego.

\*

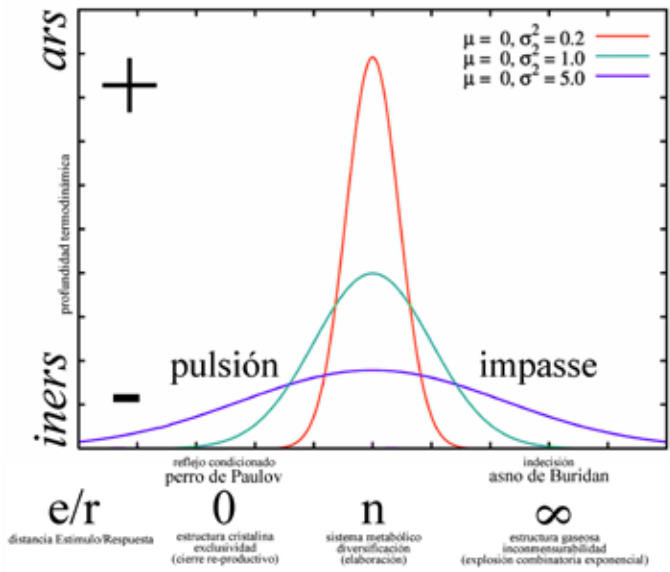
Aunque de forma desigual, todos los instantes son decisivos. Al otro lado del instante de una decisión, está la eternidad de la indecisión. La atemporalidad de la indecisión no evita el tiempo, sino que lo condena a una prolongación sólo imaginaria. Cambia la inminencia por inminencia. El spinoziano disfrute de la eternidad en el momento (*carpe aeternitatem in momento*) es un modo de incluir el todo en la parte, lo que se puede producir metafóricamente, como lógica borrosa; o bien metonímicamente, como desbordamiento lógico. En el segundo caso, estamos ante la fórmula sacra de la filosofía; en el primero, en la fórmula profana del arte. En el segundo caso, no se renuncia a la disipación y a la lógica de la imaginación. En el primero se renuncia a la perplejidad de la imaginación en el seno de la materia y sus resistencias.

\*

**Fig. 1.** Esquema del cuerpo de Vastu Purusha, mandala y laberinto, diagrama para la construcción del templo como organización surgida de la vacilación. Volwashen, A. (1968) *Inde*. Friburg. Office du Livre.



**Fig. 2.** Inercia y arte como límites (respectivamente mínimos y máximos) de profundidad termodinámica.



El miedo es un límite que crea su objeto<sup>16</sup>. La perplejidad es un miedo que elimina de la creación, el límite.

\*

Los artistas no han cesado de hacer lo que siempre han hecho: crear riqueza, hacer que unos ojos brillen de deseo, de alegría y de desconcierto, minimizar lo igual, hacer que los silencios estén llenos de lo valioso, enmudecer. Con plena conciencia de las paradojas termodinámicas, el arte crea riqueza sin intentar dejar de ser pobres, pagando el precio de la complejidad, el coste de la experiencia.

\*

Una eternidad perpleja jamás abolirá una decisión.



Fig. 3. “Laberinto espiritual”, de cuatro centros compuestos de citas en francés y en alemán. Biblia editada en 1758.

16 Scarry, Elaine (1985) *The Body in Pain*. N.Y. Oxford University Press.

# Isidoro Valcárcel Medina

INBRED ART

León, as a consequence of its long history, is marked by city boundaries that belong to different eras. By a happy chance it contains a section, or more accurately a path, known as calle Cercas. It is no more than the passage (it could be described as a street level wall-walk) generated by two parallel walls built in succession, both of which, as one would expect, were conceived as a defensive enclosure of the urban core. First, the inner one; centuries later, the outer one.

But it is too early here to brandish these spears in the debate of the possible versus the impossible, of the desired versus the non-desired, in the subject of the boundaries of motion (in theory a physical parameter, but one that I would like to approach as a spiritual one).

On the other hand, how fitting it would be to picture the “hostages” in this street, walled in as well as out. Or to word it more accurately: Do we know what is within and what without? Which weapons to use for defence and attack on each of these fronts?

To be sure, the “outer” boundary seems to offer a broader field, yet the “inner” one might be easier to manage. The former offers more breathing room, but the latter could be less polluted.

In light of the above, it would seem as if the plight of the outcasts of calle Providencia—the location of those besieged by the exterminating angel—was an easier one: wisely, in order to avoid an attack, the inner front opted to retreat in time. But what are the means by which a hypothetical group of figures of the art world could escape such passage, lacking an exit or a destination—lacking meaning?

In any case, the tangible “cloister” of Leon is much more complex and suggestive than the imaginary enclosure of the film; although anyone would be hard pressed to determine whether either afforded better chances of escaping.

When speaking of geopolitical barriers, one would say they are so many meters or kilometres long. Perhaps it would be possible to carry out similar measurements on psychosocial boundaries, but even if it were, they would mean little. We can choose to delve into measurable constructs, but such an exercise would fail to tackle the angle that concerns the besieged: the topological one, or, in practical terms, how to get the tables to turn.

Admittedly, calle Cercas bears little physical resemblance to calle Providencia of our outcasts, but this is precisely why we ought to resort to a topological description. It is not possible to obscure that both geographical or urban constructions manifest a growing centrifugal drive that seems to represent a

# Isidoro Valcárcel Medina

## EL ARTE ENDOGÁMICO

Cuenta la ciudad de León, como consecuencia de su larga historia, con perímetros de distintas épocas y cuenta, por feliz coincidencia, con un tramo, una vía concretamente, que es conocida como calle Cercas, ya que ella no es más que el pasadizo (podría decirse el adarve a nivel de calle) generado por dos sucesivas murallas paralelas; las dos, como es lógico, destinadas a cercar defensivamente el corazón urbano. Primero una, la interior...; siglos después otra, la exterior.

Pero es prematuro blandir las armas de esta pugna sobre lo posible o no posible, sobre lo deseado o no deseado en la materia de los límites del movimiento (físico, dice la teoría; pero anímico, quiero yo sugerir).

Por otro lado, qué oportuno sería imaginar a los “cercados” en esta calle, cercados por dentro y por fuera... O, para ser más riguroso: ¿Sabemos qué es lo de dentro y qué es lo de fuera? ¿Con qué armas defenderse y atacar en cada uno de los frentes?

Es cierto que la frontera “exterior” parece ofrecer más campo, pero a lo mejor la “interior” es más manejable, la primera disfruta de más “aire”, pero puede que la segunda esté menos contaminada.

Según lo dicho, cabría pensar que los naufragos de la calle Providencia – ugar de los sitiados por el ángel exterminador– lo tienen más fácil: Su frente interior, sabiamente, para no verse acometido, optó por la defección a tiempo. Pero unos hipotéticos protagonistas del arte, en esta ruta sin salida ni dirección (y sobre todo, sin sentido), ¿por dónde buscarán la libertad?

Sea como fuere, el “claustro” leonés y tangible es mucho más complejo y sugerente que el recinto cinematográfico e imaginario; aunque nadie podría asegurar si es que hay alguno de ellos dos que presente más facilidades para la fuga o el escape.

Como suele decirse cuando se habla de los muros geo-políticos: son de tantos metros o kilómetros. Es posible que una medición de este tipo pudiera hacerse para los muros psico-sociales; pero la verdad es que importa poco. Está en nuestra mano enzarzarnos en disquisiciones mensurables, pero haciendo eso ladearíamos la valoración que interesa a las angustias de los sitiados: la topológica..., o cómo darle la vuelta a la tortilla.

Hay que admitir que la calle Cercas no tiene demasiado parecido físico con la calle Providencia de nuestros naufragos, pero justamente por eso hay que recurrir a una plasmación topológica. No es posible omitir que en ambas componendas geográficas o urbanísticas se está viendo venir una querencia centrífuga que parece simbolizar el avatar tanto de uno como de otro ejemplo: En

shift in both instances: it is easy to envision a frantic revolving motion in calle Cercas that would be likely to break out upon reaching the necessary velocity. We also are primed to picture the dwellers of the mansion in calle Providencia in a crazed spinning turbulence between the four walls that would eventually reach the required tension to burst through.

And back to the hypothetical figures of the art world mentioned above, what would they do in each of these places, in each of these situations? A bivalent answer: whatever they did would not matter, because they would do the same in either instance. The challenge for art and artists is a simple one: they have to drill their way through the enclosure in one way or another, each in his own fashion. There is no creativity without constant and ongoing rupture. I will be countered immediately with the argument that a lack of rupture is requisite in topological analyses. Fine.

At this point we also need to differentiate or, if a peculiar juncture should so require, assimilate permeability and its contrary, vulnerability and its opposite. Violation and integrity. As to knowing what is being defended or promoted, this is best resolved individually by those in charge of the task; since any irrational block can elude the depths of the soul, even though it generally appears as the manifestation of a radical and profound conflict. The impossibilities rooted or caused by a specific or personal lack of ability do not deserve to be defined with such a broad term, as each instance should be studied to determine what is precluding, or at least hindering, the in-to-out passage or vice versa.

It may seem limiting and simplistic to reduce the impossibilities to those fitting this description: those affecting or interfering with passages that I have been referring to thus far as from seclusion to openness or the other way around. For there can be others. There is more than being unable to leave an unwanted place or enter a wanted one. One could examine a subtler issue, such as not being able to stay. This other inability is just as frustrating and unsettling, if not more.

Thus, why would being in the place and situation that one wanted yet unable to remain not be deemed as frightful as being unable to leave a place that has become hostile and undesirable? We ought to keep in mind that the latter might well be a position we had aspired to and sought, and perhaps one we had even fought for.

The art of our present (ours in the sense that it is located and developed in the Western world), so assiduously held at the forefront of our forums and even our streets, turns out to be incapable of sustaining itself in the aspect that defines its identity, which is to be creative, stimulating, inspiring... to hail emotion and, perhaps due to an inescapable inertia, offer itself as a referent for ethics and beauty. The great challenge of contemporary art is justifying the pedestal and



la calle Cercas no es fácil imaginar un recorrido circular y frenético que tendería a escapar, llegado el momento de velocidad suficiente. En el palacete de la calle Providencia estamos también a punto para representarnos a los ocupantes en un arrebatado girar entre sus cuatro papeles hasta que se alcanzara la tensión necesaria para el reventón definitivo.

Y regresando a los hipotéticos protagonistas del arte antes nombrados, ¿qué harían en uno y otro lugar, en una y otra coyuntura? Una respuesta bivalente: No importa lo que hicieran, porque en ambos casos harían lo mismo. El problema del arte y de los artistas es simple: han de perforar el recinto por un lado o por otro, cada quien a su manera. No hay creatividad sin ruptura perenne y sucesiva... E inmediatamente se me objetará que los análisis topológicos se basan precisamente en la no ruptura. Vale.

En este punto hay así mismo que distinguir o, si es preciso, asimilar, por alguna peculiar concomitancia, la permeabilidad con su contraria, lo vulnerable con su opuesto... La violación con la integridad. Y sobre el hecho de saber qué se defiende o qué se propugna, mejor será ir resolviéndolo en cada caso por parte de aquel a quien le toque...; porque todo bloqueo irracional elude la profundidad del alma, y ello a pesar de que, generalmente, se le presenta como prueba de un radical y hondo conflicto. Las imposibilidades fundadas o causadas por una incapacidad particular o personal no merecen el nombre de tales de una forma genérica, sino que habría que dilucidar en cada ocasión qué es lo que impide o, al menos, dificulta el tránsito interior-exterior o viceversa.

Tal vez pueda parecer limitativo y simplista reducir las imposibilidades a las de este género: las que afectan o interfieren tránsitos a los que vengo refiriéndome como de la clausura a la apertura o al revés... Porque puede haber otras. No todo es no poder salir de donde se quiere o no poder entrar adonde se desea. Cabría preguntarse por algo más sutil, como el no poder permanecer. Esta nueva incapacidad es tanto o más angustiosa y frustrante.

Así, estar en el sitio y la condición que se pretendía, pero no ser capaz de conservarla, ¿por qué no ha de ser equiparable en zozobra a no poder abandonar el lugar que se ha vuelto hostil e indeseable? No cabe descuidar el dato de que ese lugar puede muy bien ser el que habíamos pretendido y buscado y, a lo mejor, aquél por el que habíamos luchado.

El arte nuestro de hoy (nuestro en cuanto perteneciente y generado en el mundo occidental), con tanta insistencia sostenido en primera línea de los foros e incluso de las calles, resulta no ser válido, en cambio, para mantenerse en su más genuina identidad, la de ser creador, estimulante, instigador...; la de reivindicar la emoción y, tal vez por una inercia insoslayable, ofrecerse como referente de la ética y de la belleza. El gran problema del arte actual es justifi-

the ornate steps that have been devised to reach its heights. In becoming institutionalised, art has built its own cell walls.

I figure that I have been taking a direction that may appear as a simple detour, but is nevertheless a variation on the argument of enforced seclusion.

Those who are outside want to enter the enclosure that they envision as glorious, and, why not admit it, comfortable. Those who remain inside and are authentic want to escape the cage that suffocates them. But the majority is yet another, consisting of those who are inauthentic, those who intuit the dangers of being ejected by the aforementioned centrifugal force of the cultural sphere, so crazed and yet so stagnant.

Indeed, our pity should be for those who are in and want to remain, yet do so without awareness or commitment. And the same applies, certainly, to the anguish experienced by those who having failed to enter know not how to shape their outer environment—without—with similar constraints in the area of personal behaviour. That is: the fitting and soothing solution to professional ethics (allow me this ugly association, which is nevertheless more appealing than a deontological one).

My utmost concern, then, are those unhappy in remaining, be it inside or out. Those in denial of the crux of the question: that there is no privileged environment in art, and thus it may not be worth choosing one. The milieu where one is situated is unfailingly suitable, if not favourable. Still, there is no reason to neglect the possibility of vulnerable walls, those fitted with the right to transgression, or with a provoking allure, or with an attractive underground passage. It is the breachable castle, the weak fortress (from the outside in); the cell with broken bars, the open cloister (from the inside out). In short, transferable ideas.

Let us do away with claustrophobia and with agoraphobia: there are no Tyrians and no Trojans. Any horizon is restrictive, just as any jail is liberating. To complain by default traps us in a never-ending loop. Let art stay clean and simple in the enclosed space it belongs to, since they all are such spaces, and act upon it, unquestionably for the purpose of demonstrating that the world goes on outside. The expression is broader than the expressed. Or, in other words, art is more secluded than jail.

At best, the answer to why one cannot leave or enter would stem from an awareness of reality capable of overcoming the coercive power of the boundary, whether the latter is a concrete wall, a door with a handle, a line on the floor or not even that, but the invisible barrier that immobilises those who had gathered, at first, for the purpose of attending a concert. And it might be that what we just labelled awareness of reality is coupled to a sort of sense of re-

car el pedestal y las amplias escalinatas que se le han preparado para subir a él. El arte, al oficializarse, se ha fraguado su propia cárcel.

Pero es claro que aquí he ido dando un quiebro que, aunque parezca a primera vista un simple desliz, no deja de ser una manipulación del argumento de la clausura forzada.

Los que están fuera quieren penetrar en el recinto que intuyen glorioso y, por qué no decirlo, cómodo. Los que permanecen dentro y son auténticos quieren escapar de la urna que les asfixia. Pero luego quedan los más, los que están dentro y no son auténticos, los que prevén el peligro de salir disparados por la ya citada fuerza centrífuga del mundo de la cultura, tan alocado él..., a la par que tan estático.

La conmiseración, en efecto, ha de ir para los que están y quieren seguir estando, aunque, eso sí, sin cavilar y sin implicarse. Y lo mismo, qué duda cabe, idéntica desazón les acomete a los que, no habiendo entrado, no saben edificarse su ámbito exterior –en el exterior– con semejantes requisitos en lo que toca a comportamiento personal. Es decir: solución acertada y tranquilizadora a la ética profesional (permítaseme esta fea asociación, pero siempre menos grotesca que la deontológica).

Son estos insatisfechos por permanecer, sea dentro, sea fuera, mi primera preocupación. Aquellos que no aceptan el nudo de la cuestión: En el arte no hay ambientes preferibles y tal vez tampoco merezca la pena elegirlos. El terreno en el que se está es siempre, si no bueno, sí al menos, idóneo. No cabe, por lo demás, descuidar la posibilidad de las tapias vulnerables, que son las dotadas del derecho de transgresión, o de un reclamo provocador, o de un atractivo subterráneo. Es, en una palabra, el castillo expugnable, la fortaleza débil –de fuera adentro–; la celda desrejada, el claustro transitable –de dentro a fuera– ... En resumen: las ideas transferibles.

Ni claustrofobia, ni agorafobia; ni tirios, ni troyanos. Cualquier horizonte es restrictivo, de la misma manera que cualquier jaula es libertaria. Quejarse por sistema termina desencadenando el cuento de nunca acabar. Permanezca el arte escueto y limpio en el recinto cercado que le corresponda, puesto que todos lo son, y actúe en él, indudablemente para dejar ver que fuera el mundo sigue. La expresión es más amplia que lo expresado... O, dicho de otro modo, el arte es más recóndito que la cárcel.

La respuesta –en el mejor de los casos– a por qué no se sale o por qué no se entra vendría dada por una conciencia de la realidad superior al poder coercitivo de la frontera, fuera ésta un muro de hormigón, una puerta con manivela, una raya en el suelo o incluso ni siquiera eso, sino el invisible paramento que inmo-

sponsibility, even of duty. This duty corresponds to a presumed art of permanence, to a laudable knack for adaptation.

Lastly, we should also bear in mind that fighting in the rearguard takes the same valour as fighting in the vanguard, only the latter term happens to enjoy an enormous repute in the art world. And perhaps those of us who are entangled in this sphere should try to reach a compromise that would go along these lines: the vanguard of the rearguard. Fighting from the inside as superior to attacking from the outside. To be in each moment where one is with a clear consciousness and a rigorous understanding of the surrounding environment... that is, of circumstances. To keep screaming for an exit only leads to losing our voice, precluding speech that on being calm and clear is also concise and commanding. Instead of the highness of the voice, we should exercise the volume of the argument.

Yet, are creators (and Spanish ones in particular) capable of making such a distinction? They certainly are; this is one among the superior skills in their repertoire. It is found in the creator whose professionalisation has not obscured or silenced his inescapable commitment. This is an artist who in the past we would have labelled an amateur in an excess of expressiveness; though were we to introduce such a label here we might open the floodgates of the old and fruitless debate of whether art is a craft, a profession, a pastime or who knows what else. This is of little consequence to our discussion.

The prisoner that fights for his freedom (or appears to be doing so), yet knows not how to act once he finds himself outside, demonstrates that shackles can be internal as much as they are external. If the prisoner that struggles openly and wholeheartedly to express himself were to succeed, he would realise at once that he must continue waging the same battle past the walls he had just cleared, for he would perceive others from his new position. To put it bluntly: one can never find an exit, and it almost seems childish to raise in arms for that purpose alone; it is particularly laughable to try and break through in grandeur. And if this is so, then true art should be found in permanence, or, if you will, in staying put.

The physical or imaginary nature of boundaries is not a major factor in shaping the behaviour of those who are contained within them. In fact, it is often psychological or social barriers that exert the strongest influence. In particular, the art world that we know, which is supposed to enjoy the qualities of immateriality and daring, can find itself tightly constrained by the bounds of the market and fashion. Furthermore, this repression can be felt readily in our contemporary domestic scene, where it is hard to find instances of marginal

viliza a los reunidos con el inicial motivo de un concierto. Y esa conciencia de la realidad recién nombrada pudiera darse que fuera con una suerte de sentido de la obligación, por no decir del deber. Este deber se identifica con un presumible arte de la permanencia, con una encomiable astucia para la adaptación.

Conviene, por fin, tener en cuenta que el valor de la lucha de la retaguardia es tan notorio como el enfrentamiento en la vanguardia; lo que ocurre es que esta última palabra goza de un enorme predicamento en el mundo del arte. Y a lo mejor podríamos, los que andamos enfangados en él, establecer un apaño tal que así: la vanguardia de la retaguardia. El combate desde el interior mejor que el ataque desde el exterior. Estar en cada momento donde se está, con clara conciencia y estricto conocimiento del medio circundante...; o sea, de la circunstancia. Desgañitarse por salir solamente va a producir ronquera, la cual puede dificultar el habla clara y pausada, pero escueta y rotunda. Frente a la altura de la voz, el volumen del argumento.

Ahora bien, ¿son los autores (y más concretamente los españoles) capaces de esta matización? Desde luego que sí; se encuentra, ocupando un rango superior, en la gama de sus facultades. Se trata, claro, del autor en el que la profesionalización no haya solapado ni silenciado lo ineludible de su compromiso. Se trata de un artista al que, en un exceso de contundencia, acostumbraba otrora a llamar no profesionalizado; pero con esta denominación tal vez se abrirían las puertas al antiguo y estéril dilema de si el arte es un oficio, una profesión, un entretenimiento o quién sabe qué. Eso ahora no importa.

El prisionero que lucha por escapar (o parece que lo hace), pero que si se ve fuera no sabe cómo actuar, demuestra que tan preso se puede estar dentro como fuera. El prisionero que combate íntegra y diáfana por su expresión, si la logra en este trance, verá de inmediato que tiene que seguir en la misma lucha fuera de las murallas sobrepasadas..., porque allí se atisban otras. Para ser rotundo: nunca se sale y es casi pueril el enfrentamiento sólo para salir; y por supuesto que es ridículo querer hacerlo por la puerta grande. Si todo esto fuera así, el auténtico arte es el de permanecer; o si lo prefieren, el de quedarse.

La naturaleza, física o imaginaria, de los límites no determina de manera concluyente el comportamiento de los que se hallan en su interior. De hecho, son muchas veces las barreras psicológicas o las establecidas por las costumbres las que obligan de una manera más determinante. En concreto, el mundo del arte que conocemos, del que se supone que disfruta a la vez de inmaterialidad y de atrevimiento, puede llegar a sentirse enormemente constreñido por los contornos del mercado o la moda. Además, semejante restricción se detecta fácilmente en nuestra actualidad nacional, donde es difícil encontrar ejemplos

actions, that is, actions beyond the scope of what could be called the social duty of expression.

This taming of the creators is reflected inevitably in the adaptation of their products, which we can rarely place in fields of autonomy, characterised by freedom of movement. It is as if belonging in seclusion was not the product of restraining authors and works, but the expression of a healthy docility, a steered apathy and, why not, a soothing rebelliousness—by the latter I mean the proper degree of innovation that we all deem requisite in the act of creating. Imagination steered in the right direction, creativity dispensed in the right dosages, or, in a nutshell, the careful management of freedom are strong values in the ranks of contemporary culture, art, and thinking.

For all of those reasons, it is not surprising that in examining the behaviour or intent of cloistered creators we find them almost boasting their submissiveness, a boast which they aspire to sell as proof of their status, be it in the professional or the social spheres.

Such an endogamous creator feeds only on what exists in his isolated world, and in turn nourishes that world. Meanwhile, the autonomous creator finds in it the necessary nourishment to leave. The same substance interpreted and exploited in different ways!

One of the concepts that deserves attention in the subject of these claustrophobia-inducing enclosures is that the bounds of the cloister can only be broken from within. Although I know this sounds bizarre, I often say that the highest degree of freedom is achieved in imprisonment. Which is to say, it is where the limits of factual action are exacted that the field of imagination expands beyond measure. It is he who knows the substance of which boundaries are made that can contribute to their elimination. It may even be that he is the only one in possession of the tools needed for the task.

A while ago I suggested that being a good professional in the field of art is, within sealed enclosures, tantamount to being a bad artist. While this is true, the benefits it affords (in terms of social renown and financial reward, not to mention the critical reception) are quickly computed as positive data of great import within the prison. But on the other hand, twisting what we used to be told as the motto of 19th century Spanish Catholicism—there is no salvation outside the Church—we could coin this simple declaration: there is no salvation within the Institution. For what is “salvation” to a creator? Certainly, it is not so much the achievement of glory as it is the escape from Hell. Let each of us consider who is the exterminator: the one that whips the damned to remind them of their torment, or the one that blocks access to the doors of Paradise?

de actuaciones al margen, o sea, por fuera de los perfiles del que podría llamarse deber social de la expresión.

Esta domesticación de los actores se refleja, por fuerza, en la adecuación de sus productos, los cuales raramente merecen ser situados en los terrenos de la autonomía o, más claramente, de la libertad de movimientos. Diríase que la pertenencia a la clausura, antes que significar un encorsetamiento en autores y en obras, viene a mostrar una saludable docilidad, una abulia encarrilada y, por qué no, una tranquilizadora rebeldía; entiéndase esto último como la ración adecuada de innovación que todos creemos que debe conllevar el ejercicio de la creación. La imaginación bien orientada, la creatividad bien repartida o, en suma, la libertad bien administrada son valores muy cotizados para los escalafones de la cultura, del arte..., del pensamiento de hoy.

Por todo ello, no es de extrañar que cuando se profundiza en las maneras o las intenciones de los creadores enclaustrados, veamos en ellos casi un alarde de su sometimiento, el cual alarde aspiran a vender como prueba de su categoría, ya sea en lo profesional, ya sea en lo social.

Semejante creador endogámico se nutre sólo con lo que hay en su cerrado mundo, alimentando, a su vez, dicho mundo. Pero el artista autónomo, por su parte, encuentra ahí también el nutrimento para salir. La misma sustancia interpretada y aprovechada de formas diferentes!

Una de las cuestiones a considerar sobre este particular de los recintos claustrofóbicos es la que señala que sólo desde el claustro se pueden romper sus contornos. En una expresión que sé que resulta estrambótica, suelo decir que el grado sumo de libertad se alcanza en el encierro. Es decir, allí donde está tan claro el límite de la acción fáctica posible es donde el campo de la imaginación se agranda desmesuradamente. Es quien conoce la materia de la que están fabricados los límites quien puede contribuir a su eliminación. Puede incluso que sea el único que cuente con las herramientas adecuadas.

Insinuábamos hace un poco que ser un buen profesional en el terreno del arte es, dentro de los recintos herméticos, sinónimo de ser un mal artista. Eso es así, pero las ventajas (en apreciación comunitaria y en cotización económica, sin olvidar la catalogación crítica) que ello comporta rápidamente son computadas como datos positivos de gran predicamento en el interior de la prisión. Pero por el lado contrario, parodiando lo que oíamos como eslogan del catolicismo español decimonónico –fuera de la iglesia no hay salvación–, nos estaría permitido acuñar este sencillo reclamo: Dentro de la institución no hay salvación. Porque ¿qué es “salvarse” para un creador? Desde luego, no tanto alcanzar la gloria, como salir del infierno. Y si esto fuera así, que cada quien se pregunte cuál es el exterminador, ¿el que fustiga a los condenados

No stronghold can defend freedom efficiently, be the latter within or without the former. Whether freedom acts as the besieged or the besieger, its capacity for action and testimony has to prevail in its own terms. And it is obvious that this victory is often not noted as such by the simplistic judges of social reality. In this particular case, success would not reside in the act of tearing the wall down, but in the efforts to do so. One of the benefits of conscience, which cannot be silenced. In fact, in preserving it one can control its function and even its efficiency, although one can never control the fleetingness of its existence.

So the besieged—assuming this to be the situation of contemporary artists in regions like the one we inhabit—may be such in practical terms, but need not be so in spirit if that were their choice, and of their choice they are solely responsible. It may seem ridiculous or weak, not to mention sententious and moralistic, to preach about principles in an era of tangibilities. There are times when luxury is uncomfortable and hardly elegant, but those who enjoy it tend to overlook such details, and above all try to convince themselves that others are not aware of them.

Artists maintain their image, restricted by or focused on the execution of their arguments, arguments that are dictated to them by the norms pertaining to the exercise and development of their function in the environment. It would be fitting to call them institutionalised artists, who of course would not be allowed, nor feel an inclination, to push the boundaries of the official framework. As it is, their needs are being met within those confines, and it may be that they can even fulfil their aspirations, although it is also true that the latter could simply be appeased by the achievement of the former.

Arts thus managed, bureaucratic arts, fulfil their methodical role as a cultural outlet while performing a certain, if covert, function of control. (This should be clear by now: a function akin to the one carried out by the intangible boundaries of that institutional, social, programmatic, cultural wall ...)

It would suffice to become aware of what is at stake in the artist's awareness of the role to be played, a role that inevitably transcends the individual that holds it. A role that is almost negligible, but which is the only one with the ability to look beyond itself.

The hermit—at least in theory—has within his reach all the territory that his physical abilities permit (that is, he is not limited from the outside) yet he does not go beyond a few steps. The stylite, in fact, seems contemptuous of the vast stretches he dominates from his vantage point.



para que estén atentos a su tormento... o el que taponas las puertas de acceso al paraíso?

Ningún baluarte puede defender eficazmente la libertad, ya se encuentre ésta dentro o fuera del mismo. Tanto si la libertad actúa de sitiada como de sitiadora, su capacidad de actuación y de testimonio ha de salir vencedora por sí sola. Y es evidente que esa victoria muchas veces no se cataloga como tal por los juzgadores simplistas de la realidad social. El logro, no se daría en este concreto caso por el derribo de la cerca, sino por el esfuerzo para conseguirlo. Ventajas de la conciencia, la cual no puede ser acallada. Aunque, eso sí, detentándola es dable controlar su cometido y hasta su eficiencia, aunque nunca su escueta existencia.

De modo que los cercados –si esa fuera la situación de los artistas de hoy en regiones como la que habitamos– lo serán tal vez en la práctica, pero no en el ánimo..., si es que es su empeño..., y solamente de su empeño han de responder ellos. Resultará seguramente ridículo o raquítrico, por no decir sentencioso o moralista, sermonear con principios en una época de tangibilidades. La molicie a veces es incómoda y poco elegante, pero los que la disfrutan suelen pasar por alto tales detalles...; y, sobre todo, intentan convencerse de que los demás no los perciben.

Los artistas sostienen su imagen, reducidos o concentrados como están en la ejecución de sus argumentos, argumentos que son los mismos que les dictan las conveniencias pertinentes para el ejercicio y desarrollo de su función en el medio; lo que bien estaría llamar artistas funcionariales, a los cuales, naturalmente, no les está permitido, ni resultaría estimulante para ellos mismos, salirse del encuadre oficialista. Por lo demás, en el interior de ese ámbito quedan cubiertas sus necesidades e incluso puede ocurrir que se vean colmadas sus aspiraciones, aunque bien es cierto que estas últimas se apaciguarían con la consecución de las primeras, sencillamente.

Las artes así gestionadas, las artes burocráticas, cumplimentan su papel metódico de desahogo cultural y, al mismo tiempo, satisfacen una cierta, aunque solapada, función de control. (Entiéndase, porque queda claro: una función semejante a la llevada a cabo por el límite impalpable de esa frontera institucional, social, programática, cultural...)

Bastaría con percatarse de la fortuna que representa la consciencia del papel a desempeñar, papel individual que, inevitablemente, trasciende. Papel que es mínimo, pero que es el único capacitado para otear más allá de sí mismo.

El anacoreta –al menos idealmente– dispone de todo el terreno que sus capacidades físicas le permiten; o sea, no está limitado desde fuera; y sin embargo,

## EPILOGUE, SERVING AS PROLOGUE

The element worth noting in the film *The Exterminating Angel* (particularly to counterbalance the unidirectional analysis usually applied to its plot) is that those on the outside are also unable to get inside. It is true that the bourgeois individuals at dinner are trapped and do not understand how this came to be, but it is just as true that the eager audience, just as desirous of their liberation, cannot gain access to free the hostages, to aid them in their plight, or simply to satisfy their curiosity and see how they are doing within. We have to make do with pitying those held within the mansion, and in one way or another we take it for granted that the wall that keeps them inside works only on them; however, it so happens that the wall is also unbreachable for any who may seek to free them.

Having established this—for the benefit of those who tend to assume that it is the powers, the fears or the wrongdoings of the prisoners that give rise to that wall—we ought to acknowledge that the abilities of these elegantly clad, well-educated men and women—at least in principle—surpass what is expected of individuals possessed by, and in possession of, their social pride and status. In other words, the barriers that they have erected are neither merely mental nor so immaterial that other people, alien to them and in the opposite situation to theirs, should be able to clear those obstacles.

Perhaps there remains a lesson to be extracted by those who intuit a basis, if only parapsychological, in the behaviour of the hostages—held against their will but due to their clumsiness—which is that against all odds the lambs, in their mindlessness, are able to move in and out of these depths of anxiety like they are the masters of the place. Likewise, a child, in its innocence, manages to make some headway, and it is only the misguided insistence of the adults that leads to the retreat of the young one.

Yet in the end, what one may feel most compelled to do in the presence of these lunatics is to reproach them something they would find insulting: that their problem is not knowing how to “behave themselves”. And having reached this point, I dare ask precisely the opposite of this inbred and complacent art, self-absorbed in its calle Providencia—since one has to find a way to be original! That they learn to “behave.”

no se desplaza más allá de unos pasos. El estilista, de hecho, es como si despreciara el amplio panorama que domina desde su altura.

## EPÍLOGO, QUE ES PRÓLOGO

En la película *El ángel exterminador* lo que cabe destacar (sobre todo para contrarrestar la unidireccionalidad con la que comúnmente se juzga su argumento) es que tampoco los de afuera pueden entrar. Es cierto que los burgueses de la cena están apesados sin saber cómo, pero no es menos cierto que el público expectante y deseoso asimismo de la liberación, tampoco puede acceder para soltar a los retenidos, para ayudarles en su angustiosa situación... o, simplemente, para satisfacer su curiosidad y ver cómo les va dentro. Nos conformamos con compadecer a los enclaustrados en la mansión y, de una u otra forma, damos por sentado que el muro que los encierra es efectivo solamente para ellos; pero resulta que también es insalvable para los que podrían aspirar a liberarlos.

Y siendo esto así –y para aquellos que tienden a suponer que son los poderes, los miedos o las culpas de los prisioneros los que levantan la barrera–, habría que admitir que las facultades de estos hombres y mujeres bien trajeados y bien educados –en principio– superan las que cabría esperar de unas personas poseídas de y por su orgullo y su posición social. Es decir, las barreras que ellos han levantado no son tan mentales, tan inmateriales como para que otras personas, ajenas y en situación opuesta, pudieran salvar el obstáculo.

Queda, si acaso, un mensaje al que podrían agarrarse los que entrevieran razones incluso parapsicológicas en la actividad de los encerrados –en contra de su deseo, pero a causa de su torpeza– y es que, a pesar de los pesares, los corderos, con su irracionalidad, sí que logran entrar y salir por los diques de la angustia como Pedro por su casa. De igual manera, un niño, con su inocencia, también consigue recorrer parte del camino... y es tan sólo la equivocada insistencia de los adultos la que hace que el pequeño retroceda.

Pero, en resumen, tal vez lo que de verdad apetece frente a estos energúmenos es echarles en cara algo para ellos ofensivo: que lo suyo es un “no saber estar”. Y llegados a esta tesitura, me atrevo a pedir a ese arte endogámico y autocomplaciente ensimismado en su particular calle Providencia justamente lo contrario, –¡que en algo hay que distinguirse!–: “saber estar”.



Artists / Artistas

# Lara Almarcegui

Zaragoza, 1972

Lara Almarcegui's exploration of the use of public spaces revolves around three basic concepts underpinning contemporary city planning: the practice of demolition, the signage of open ground and the creation of inhabitable spaces. This focus on waste land comes in the wake of conceptual art and minimalism, where art stepped outside the locus of normalised venues for art such as museums and galleries. Her work has gradually uncovered significant layers of specific locations and places that, more than underscoring the actual art object in itself, seem to suggest that the public space of art largely depends on the involvement of an active spectator. Almarcegui's invitation to discover empty sites and vacant lots is grounded in the restoration of buildings on the point of demolition, with inspiration borrowed from Robert Smithson's tour of Passaic and Gordon Matta-Clark's actions in derelict buildings.

While Almarcegui's actions are located at the intersection of architecture, city planning and sociology, the preservation of these spaces leads to a conception of the memory that strives to reveal how the beholder becomes a citizen in his/her reflections on the ruin. Worth highlighting is the importance of her interventions in public places, conceiving tours of vacant lots or the restoration of old buildings like markets or train stations speaking to everyday public life. In other seminal projects, Almarcegui has combined the notion of concealment with the presentation of materials used in the construction of the actual places hosting her exhibitions, as she did with the cities of São Paulo, Dijon or Amsterdam. This readily universalisable search for neutral spaces creates a kind of tour, taking Lara Almarcegui's projects to different cities around the world.

## EXHIBITIONS

*Relocated Houses, Brittons Yard, One sculpture day*, Wellington, New Zealand, 2009.  
*Guía de Ruinas de Holanda*, Galería Pepe Cobo, Madrid, 2008.  
*Lara Almarcegui. Materiales de construcción de la sala de exposiciones Espacio 2*, CAC, Centro de Arte Contemporáneo, Málaga, 2007.

## BIBLIOGRAPHY

HUITOREL, Jean Marc, "Entropic promise: Lara Almarcegui", *Art Press*, Paris, France, February 2005.  
RAMADE, Bénédicte, "Lara Almarcegui, l'idéalisme en déconstruction", *L'oeil*, Paris, France, 2003.  
STEFANOV, Natalie, "Lara Almarcegui: le chantier de l'exposition", *Nieuws Letter Etablissement d'en Face*, Brussels, Belgium, April 2001.

# Lara Almarcegui

Zaragoza, 1972

El trabajo de Lara Almarcegui es una reflexión sobre el uso de los espacios públicos, articulada en torno a tres conceptos propios del urbanismo contemporáneo: la práctica de la demolición, la señalización del descampado y la creación de espacios habitables. Una atención que dedica a los lugares baldíos después del arte conceptual y el *minimal art*, donde la acción del arte no ocurre únicamente en los lugares normalizados como museos o galerías de arte. Para ello su trabajo ha ido descubriendo una significativa trama de espacios concretos que parecen dirigirse, más que a subrayar el estado propio del objeto artístico, a considerar que el espacio público del arte corresponde en buena medida a la importancia del espectador activo. Esa inicial invitación al paseo por el descampado, partió de la restauración de edificios cuya demolición era inminente, inspiración recogida de los paseos por Passaic de Robert Smithson y por las acciones en edificios en ruinas llevadas a cabo por Gordon Matta-Clark.

Si las acciones de Lara Almarcegui están en el cruce de la arquitectura, el urbanismo y la sociología, la preservación de estos espacios conduce a una concepción de la memoria que trata de mostrar cómo el espectador deviene ciudadano a través de la reflexión sobre la ruina. Cabe considerar la importancia de sus intervenciones en lugares públicos, proponiendo respectivas guías de descampados o la restauración de edificios como mercados o estaciones de tren que hablan de la vida pública y cotidiana. En otros proyectos importantes, Lara Almarcegui ha vinculado la idea de ocultamiento con la presentación de aquellos materiales utilizados en la construcción de las salas que acogen su exhibición, como mostró en las ciudades de São Paulo, Dijon o Ámsterdam. Este carácter fácilmente universalizable de la búsqueda de espacios neutros, conforman una suerte de periplo que han conducido a que los proyectos de Lara Almarcegui hayan podido mostrarse en diferentes ciudades de todo el mundo.

## EXPOSICIONES

*Relocated Houses, Brittons Yard, One sculpture day*, Wellington, Nueva Zelanda, 2009.

*Guía de Ruinas de Holanda*, Galería Pepe Cobo, Madrid, 2008.

*Lara Almarcegui. Materiales de construcción de la sala de exposiciones Espacio 2*, CAC, Centro de Arte Contemporáneo, Málaga, 2007.

## BIBLIOGRAFÍA

HUITOREL, Jean Marc, "Entropic promise: Lara Almarcegui", *Art Press*, París, Francia, febrero 2005.

RAMADE, Bénédicte, "Lara Almarcegui, l'idéalisme en déconstruction", *L'oeil*, París, Francia, 2003.

STEFANOV, Natalie, "Lara Almarcegui: le chantier de l'exposition", *Nieuws Letter Etablissement d'en Face*, Bruselas, Bélgica, abril 2001.



**Removing the outside wall of a ruined house, Taipei, 2008**

Photograph on foam. Ed. 4/5 / Fotografía montada sobre cartón pluma. Ed. 4/5  
46 x 70 cm

Courtesy / Cortesía de Pepe Cobo y Cía, Madrid





# José Ramón Amondarain

San Sebastian Guipuzcoa, 1964

The process of duplication underlying Amondarain's painting is rooted in an interest in the issues problematising representation, particularly concerned with those practices endeavouring to resolve the differences between the chosen model and the ensuing copy. While his career belies the suggestion that his concerns are simply photographic, insofar as the copies in his works are inevitably different from the "original", the fact is that one ought to underline the importance of his focus on key problems in the history of art in general and painting in particular. Amondarain has conceived whole exhibitions around the painter's palette, he has made use of avant-gardist practices like collage or has juxtaposed sculpture and painting, but he has also been influenced by classical movements. He often begins his works by copying from photos. Afterwards he makes a hyperrealist painting of the copy which he then paints anew, albeit this time blurred, unfocused and always different.

The fact of copying something that is already a copy inevitably leads us to ask ourselves whether there is actually anything original. The satirical attention he has given to Cindy Sherman's work brings to the fore the process by which painterly problems are resolved in a fraught repetition looking for an end that is freed from the model. In point of truth, his painting largely revolves around the brand of conceptual questions which Jeff Wall addresses in his essays on aesthetics, though adopting a more ironic stance. Furthermore, Amondarain's endless copying uncovers that absence promised by the photographic image that can only be realised by means of a conscious appropriationism of a figuration that has already become fiction and pretence. Through his conceptual, formal and literalist practice of duplication, Amondarain has created a painting that dialogues with photography, while remaining keenly aware of the impossibility of ever achieving a fixed image of the real.

## EXHIBITIONS

*The Complete Untitled Film Stills*, Galería Estiarte, Madrid, 2009.

*How much from whom*, Galería Gabriel Rolt, Amsterdam, Netherlands, 2008.

*Sin fin, islaren isla*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2007.

## BIBLIOGRAPHY

CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Pictures (again)", *The Complete Untitled Film Stills*, Galería Estiarte, Madrid, 2009.

DE DIEGO, Estrella, "Sin aliento", *Sin fin, islaren isla*, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 2007.

SAN MARTÍN, Francisco Javier, "Tavole e Tabolozze", *Sípidos*, Sala Amárica, Vitoria-Gasteiz, 2001.

# José Ramón Amondarain

San Sebastián, Guipúzcoa, 1964

La duplicación de la pintura de Amondarain parte del interés por los problemas que acucian a la representación, en particular teniendo en cuenta aquellas prácticas que tratan de resolver las diferencias existentes entre el modelo escogido y la copia resultante. Si bien su trayectoria muestra que no es simplemente una cuestión fotográfica, cuanto una revelación puesto que sus copias son inevitablemente diferentes, el hecho es que hay que subrayar la importancia de esa atención a problemas importantes de la propia historia del arte y de la pintura en particular. Amondarain ha organizado exposiciones en torno a la paleta del pintor y se ha servido de prácticas vanguardistas como el collage o la yuxtaposición de escultura y pintura, pero también se ha dejado llevar por una corriente tradicionalmente clásica. Así, inicia sus trabajos copiando por medio de una fotografía. Posteriormente, copia con una pintura hiperrealista que va a ser después pintada de nuevo, esta vez de una manera borrosa, descentrada y siempre distinta.

El hecho de copiar algo que en sí mismo ya es copia nos conduce a considerar si existe lo que se dice algo original. La atención satírica que ha dedicado al trabajo de Cindy Sherman muestra que los problemas pictóricos se resuelven mediante una repetición incómoda para el que pretenda encontrar un fin que no dependa del modelo. En realidad, su pintura está organizada en torno a cuestiones conceptuales similares a las que Jeff Wall ha tratado desde la estética en sus escritos, pero desde una posición más irónica. Además, en el copiado infinito de Amondarain se hace presente aquella ausencia prometida de la imagen fotográfica que sólo puede concretarse por medio de un apropiacionismo consciente de una figuración que ha devenido ya ficción y fingimiento. Así ha configurado, a través de la práctica conceptual, formal y literalista de la duplicación, una pintura que dialoga con la fotografía, siendo consciente de la imposibilidad de una imagen fijada de lo real.

## EXPOSICIONES

*The Complete Untitled Film Stills*, Galería Estiarte, Madrid, 2009.

*How much from whom*, Galería Gabriel Rolt, Ámsterdam, Países Bajos, 2008.

*Sin fin, islaren isla*, Koldo Mitxelena Kulturunea, San Sebastián, 2007.

## BIBLIOGRAFÍA

CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Pictures (again)", *The Complete Untitled Film Stills*, Galería Estiarte, Madrid, 2009.

DE DIEGO, Estrella, "Sin aliento", *Sin fin, islaren isla*, Koldo Mitxelena, San Sebastián, 2007.

SAN MARTÍN, Francisco Javier, "Tavole e Tabolozze", *Sípidos*, Sala América, Vitoria-Gasteiz, 2001.



**Leroy Snyder Coal Co., Donaldson, Schykill Country, 2008**

Photograph / Fotografía

40 x 30 cm

Courtesy / Cortesía de Galería Estiarte, Madrid



**Leroy Snyder Coal Co., Donaldson, Schykill Country, 2008**

Oil on canvas / Óleo sobre lienzo

300 x 240 cm

Courtesy / Cortesía de Galería Estiarte, Madrid

# Xavier Arenós

Villarreal, Castellón, 1968

Arenós's installations examine the practical utility of art, creating a habitable space for the spectator. Among the issues he addresses are precisely man's relationship with his surrounding environment or, perhaps better put, the ecosystem. That said, his artistic interests are focused on the use of various formal media with the intention of creating dwellings. Looking at what he has ironically called *madrigueras*, or burrows, Arenós actually starts out to reconstruct places providing shelter, based on narrative techniques influenced by an interpretation that begins by constructing a place where we can enclose ourselves, both to separate ourselves from the outside as well as to create spaces of solitude and creation. One could say that his intentions are to reconstruct spaces to symbolically provide refuge to the homeless, refugees, deportees or exiles.

Based on key concepts of the present moment such as the division of territory or problems associated with housing, his installations seem to be the end result of practical solutions to specific economic and political problems. Arenós creates experimental architectural prototypes combining the domestic with ideas of refuge, metaphorical common places underscoring contemporary man's provisionality. In addition, his work also centres on places of knowledge like libraries and museums, and he has also concerned himself with the problem of resolving issues associated with a proper use of the urban layout (Plaza de Catalunya-zona picnic, 2004). In his architectural musings Arenós enters into a fruitful dialogue with literature (Kafka or Beckett) and with the history of art (Marcel Duchamp, Le Corbusier). Among his core interests are the idea of rethinking the transitory and provisional nature of utopia. Xavier Arenós is a member of Centro de Creación y Pensamiento Contemporáneo (Barcelona) and co-editor of the art projects magazine *Roulotte*.

## EXHIBITIONS

*Awaiting*, Galería Valle Ortí, Valencia, 2008.

*Plaça de Catalunya-zona picnic*, Corner, Espacio Cultural Caja Madrid, Barcelona, 2004.

*La respiración exacta*, Casal Solleric, Palma, 2003.

*Bricolage*, Interart, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2002.

*Underground*, Centro Municipal de Cultura, Castellón, 2000.

## BIBLIOGRAPHY

CASARES, Nilo, "Unidad mínima de habitación", Espai d'Art "La Llotgeta", Valencia, 2004.

DEMOS, T.J., *Europe of Camps (Manifesta 7)*, Silvana Editoriale, Italy, 2008.

NOGUERA, Lluís, *Xavier Arenós, Lugares insomnes*, Cruce, Madrid, 1997.

PERAN, Martí, "Madrigueras bajo tierra y pabellones al sol", ACM, Mataró, Barcelona, 2007.

# Xavier Arenós

Villarreal, Castellón, 1968

Las instalaciones de Arenós son una apuesta por considerar la utilidad práctica del arte, creando un espacio habitable para el espectador. Si entre sus temas se encuentran precisamente las relaciones del hombre con su entorno en lo que podemos definir como ecosistema, sus intereses artísticos están encaminados al uso de diversos medios formales con la intención de crear habitáculos. En relación con sus denominadas irónicamente *madrigueras*, Arenós en un principio reconstruye lugares donde guarecerse, aportando técnicas narrativas influidas por un sistema de lectura que comienza por construir un lugar donde podemos encerrarnos, tanto para separarnos de lo exterior, como para propiciar espacios de soledad y creación. Así, puede señalarse que entre sus intenciones está el dirigirse a la reconstrucción de espacios donde pueda acogerse simbólicamente al refugiado, al desterrado, al expulsado o al exiliado. Conceptos importantes de la actualidad social como la división del territorio o los problemas relacionados con la vivienda, llevan a sus instalaciones a ser el resultado de soluciones prácticas a problemas económicos y políticos concretos. Así Arenós realiza prototipos arquitectónicos de carácter experimental que aúnan lo doméstico con nociones como el refugio, metafóricos lugares comunes que muestran la provisionalidad del hombre contemporáneo. Además, en su trabajo puede considerarse su atención a espacios del conocimiento como bibliotecas y museos, pero también se ha acercado a resolver de una manera concreta problemas vinculados con el aprovechamiento del entramado urbano (*Plaza de Catalunya-zona picnic*, 2004). Una aportación arquitectónica donde Arenós entabla un fructífero diálogo con la lectura (Kafka o Beckett) y con la propia tradición del arte (Marcel Duchamp, Le Corbusier). Entre sus intereses principales sobresale la idea de reflexionar sobre el estado transitorio y provisional de la utopía. Xavier Arenós es miembro del Centro de Creación y Pensamiento Contemporáneo (Barcelona) y coeditor de la revista de proyectos artísticos *Roulotte*.

## EXPOSICIONES

*Awaiting*, Galería Valle Ortí, Valencia, 2008.

*Plaça de Catalunya-zona picnic*, Corner, Espacio Cultural Caja Madrid, Barcelona, 2004.

*La respiración exacta*, Casal Solleric, Palma, 2003.

*Bricolage*, Interart, Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana, Valencia, 2002.

*Underground*, Centro Municipal de Cultura, Castellón, 2000.

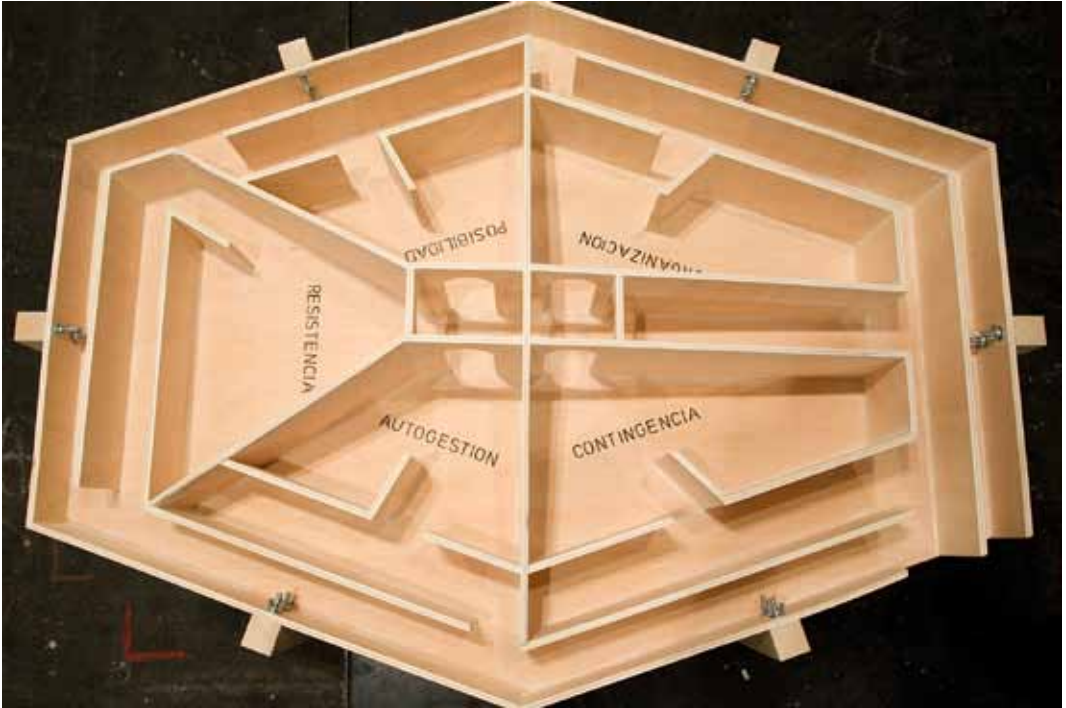
## BIBLIOGRAFÍA

CASARES, Nilo, "Unidad mínima de habitación", Espai d'Art "La Llotgeta", Valencia, 2004.

DEMOS, T.J., *Europe of Camps (Manifesta 7)*, Silvana Editoriale, Italia, 2008.

NOGUERA, Lluís, *Xavier Arenós, Lugares insomnes*, Cruce, Madrid, 1997.

PERAN, Martí, "Madrigueras bajo tierra y pabellones al sol", ACM, Mataró, Barcelona, 2007.







**Madriguera #5. Plan de evasión, 2005-09**

Wood Model / Maqueta de madera

102 x 106 x 140 cm

7 photographs on Lambda print / 7 fotografías sobre papel Lambda

60 x 50 cm

Courtesy / Cortesía de Consejería de Cultura y Turismo.

Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

# Txomin Badiola

Bilbao, Vizcaya, 1957

As a seminal name in Basque sculpture, and indeed in Spanish art today, Badiola inhabits a diversity of spaces at the intersection of sculpture, installation, film and photography. Badiola combines pedagogical interests and artistic creation, and has in fact also curated major exhibitions, most notably a retrospective on Jorge Oteiza at the Guggenheim Museum in Bilbao. A significant part of his work has been focused on writing about art. Particularly noteworthy is his capacity to fuse formal and theoretical interests, together with a reflection on the influence of television, urban culture and the deconstruction of the mainstays of modern advanced societies, a situation that also led him to question and to reveal the contradictions and paradoxes of capital from a detached melancholic stance, significantly dependent on the principles of constructivist formalism. While his early works were more sculpturally biased, his installations are imbued with signs of a certain leaning towards the filmic and very especially the influence of Jean-Luc Godard. In this direction, his discourse is predicated on the antithesis between the utopian and the real, rooted in a study of representation undertaken from a theoretically analytical and structural perspective.

Txomin Badiola himself is the first to admit that, to a large extent, his work consists in a gathering signs, images, sounds, attitudes and words. From a consideration that art is actually what both structures and destroys the unity of reality, he recognises the weight of the tragic side in creation and its recomposition from fragments. In his installations, Badiola harnesses the complexity of the world to create a kind of dwelling place—a closed personal space—out of a dismantling of the signs of the present, yet understanding the installation as a matter of fragmentation. Ultimately, he hands over the work to reflection and communication with the beholder, understood as a dialogue between the artist's self and the spectator visiting his installations.

## EXHIBITIONS

*La Forme Qui Pense*, Musée d'Art Moderne Saint-Étienne Métropole, Saint-Étienne, France, 2007.

*Rêve sans fin*. CAB, Burgos, 2007.

*Malas Formas 1990-2002*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002.

## BIBLIOGRAPHY

AGUIRRE, Peio, "Hablando de malas maneras", *Malas Formas 1990-2002*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002.

CLOT, Manel, "Vivir su vida", MACBA, Barcelona, 2002.

HEGYI, Lóránd, "El lugar de los hechos. Notas sobre las narrativas en la obra de Txomin Badiola", MACBA, Barcelona, 2002.

# Txomin Badiola

**Bilbao, Vizcaya, 1957**

Como uno de los representantes más importantes de la escultura vasca y del arte español actual, Badiola ha transitado distintos espacios vinculados a la intersección de la escultura, la instalación, el cine y la fotografía. En él confluyen los intereses pedagógicos con la creación artística y ha sido comisario de exposiciones importantes como la dedicada a Jorge Oteiza en el Museo Guggenheim de Bilbao. También ha dedicado una parte importante de su obra a la escritura sobre arte. Se ha señalado su capacidad para aunar los intereses formales y teóricos junto a la reflexión acerca de la influencia de la televisión, la cultura urbana y la deconstrucción de los pilares de las sociedades avanzadas actuales; situación que le ha llevado también a la duda y a mostrar las contradicciones y paradojas del capital de una manera melancólica, notablemente dependiente de los presupuestos del formalismo constructivista. Si sus proyectos iniciales estaban en sus inicios fuertemente marcados por la escultura, en sus instalaciones puede observarse una cierta tendencia a lo cinematográfico, sobre todo por la influencia de Jean-Luc Godard. En esa dirección, su discurso se encuentra en la antítesis entre lo utópico y lo real, partiendo de un estudio de la representación desde una perspectiva teóricamente analítica y estructural. Ha sido el propio Txomin Badiola el primero en reconocer que su trabajo consiste en buen grado en la reunión de signos, imágenes, sonidos, actitudes y palabras. Considerando que el arte es realmente lo que estructura y destruye la unidad de la realidad, reconoce la importancia de la parte trágica de la creación y su recomposición a partir de fragmentos. En relación a sus instalaciones, Badiola recoge la complejidad del mundo para crear habitáculos, espacios cerrados y personales, partiendo de un desmontaje de los signos de la actualidad, pero comprendiendo que la instalación es una cuestión de fragmentación. En última instancia, cediendo paso a la reflexión y comunicación con el espectador, comprendido como un diálogo entre el yo del artista y el espectador que recorre sus instalaciones.

## **EXPOSICIONES**

*La Forme Qui Pense*, Musée d'Art Moderne Saint-Étienne Métropole, Saint-Étienne, Francia, 2007.

*Rêve sans fin*. CAB, Burgos, 2007.

*Malas Formas 1990-2002*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002.

## **BIBLIOGRAFÍA**

AGUIRRE, Peio, "Hablando de malas maneras", *Malas Formas 1990-2002*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2002.

CLOT, Manel, "Vivir su vida", MACBA, Barcelona, 2002.

HEGYI, Lóránd, "EL lugar de los hechos. Notas sobre las narrativas en la obra de Txomin Badiola", MACBA, Barcelona, 2002.

**Rêve sans fin, 2005**

Wood, metal, plastic, photographs, paint and printed material

Madera, metal, plástico, fotos, pintura y material impreso

264 x 143 x 220 cm

Courtesy / Cortesía de Galería Soledad Lorenzo, Madrid



# Bestué - Vives

David Bestué (Barcelona, 1980) / Marc Vives (Barcelona, 1978)

Influenced by the performances of Viennese Actionism artists, the strategies of conceptual art and convinced of the need to deconsecrate the art object, Bestué & Vives started working together as a collective with a number of actions inspired by Situationism, creating an aesthetic camouflage with a markedly experimental nature that went unnoticed as an artwork. For instance, in the series of interventions they carried out in public (Mataró, 2002) and domestic spaces (*Los 29 enchufes*, 2006), the artists evolved towards the creations of passages where, from an ironic viewpoint, they presented a brief space-time history of the formation and destruction of the universe. Taking some distance from these initial postulates, Bestué - Vives are now posing a number of questions connected with the materiality of the artwork and its ephemeral nature, as seen in the video installation *La Confirmación* (CA2M, 2009).

At present, Bestué - Vives propose a fictive and documentary rethinking of a good portion of culture, critiquing the current situation from a scepticism towards the goals pursued by modernism. The connections one might make with Roland Barthes' oeuvre, particularly in the references to the death of the author and to the historiographic problems of the arts, are particularly telling, showing how these installations not only contain an influence of philosophy or of culture as a whole, but are also an invitation to action, as may be inferred from their notions about the limits of arts and their relationships with reality. In that regard, it is worth recalling that, notwithstanding the underlying irony and humour, their eclectic postulates are closer to a defence of a critical art confronted with homogeneous discourses. Their interventions reveal a hybridisation of the ephemeral and the eternal, of the material and the objectual, by means of a sort of visitation of installations that provide a glimpse of the true mechanisms of our cultural industry.

## EXHIBITIONS

*Cisnes y ratas*, CA2M, Madrid, 2009.

*Accions a l'univers*, Espai ZERO 1, Olot, Aktionen im Universum, Maribel López Gallery, Berlin, Germany, 2008.

*Acciones en Mataró*, Visions de futur, Mataró, 2002.

## BIBLIOGRAPHY

BLUMSTEIN, Ellen, "Entrevista", *Cisnes y ratas*, CA2M, Madrid, 2009.

DE DIEGO, Estrella, "Recorridos", *Cisnes y ratas*, CA2M, Madrid, 2009.

ESPEJO, Bea, interview, *El Cultural*, *El Mundo*, October 23rd 2008.

# Bestué - Vives

David Bestué (Barcelona, 1980) / Marc Vives (Barcelona, 1978)

Influídos por el *performance* del accionismo vienés, las estrategias del arte conceptual y apostando por la desacralización del objeto artístico, Bestué y Vives iniciaron su actividad como colectivo con una serie de acciones inspiradas en los situacionistas, creando un camuflaje estético que pasaba desapercibido como obra de arte y que tenía un premeditado carácter experimental. Por ejemplo, en la serie de intervenciones llevadas a cabo en espacios públicos (Mataró, 2002) y domésticos (Los 29 enchufes, 2006), derivaron hacia la creación de pasajes desde donde por medio de una perspectiva irónica, presentaban una breve historia espacio-temporal de la formación y destrucción del universo. Distanciándose de estos presupuestos iniciales, Bestué y Vives han ido planteando una serie de cuestiones vinculadas a la materialidad de la obra de arte y a su carácter efímero, como han mostrado en la instalación videográfica titulada *La Confirmación* (CA2M, 2009).

Actualmente, Bestué y Vives plantean de una manera ficticia y documental, un recorrido por buena parte de la cultura, realizando una crítica de la actualidad identificable con un escepticismo ante los logros perseguidos desde la modernidad. Las relaciones que pueden establecerse con la obra de Roland Barthes, sobre todo en sus referencias a la muerte del autor y a los problemas historiográficos de las artes, son fecundas para mostrar que en sus instalaciones pueden dar cabida, no sólo a la influencia de la filosofía o la cultura en general, sino a una invitación a la acción, como se deriva de sus ideas acerca de los límites de las artes y sus relaciones con la realidad. En esa dirección, conviene señalar que a pesar de la ironía y el uso del humor, sus eclécticos planteamientos están cerca de la defensa de un arte crítico que se enfrenta a los planteamientos discursivos homogéneos. Sus intervenciones muestran la hibridación de lo efímero y lo constante, lo material y lo objetual, mediante una suerte de recorrido propiciado por la visita a unas instalaciones que dejan entrever los mecanismos verdaderos de la industria cultural.

## EXPOSICIONES

*Cisnes y ratas*, CA2M, Madrid, 2009.

*Accions a l'univers*, Espai ZERO 1, Olot, Aktionen im Universum, Maribel López Gallery, Berlín, Alemania, 2008.

*Acciones en Mataró*, Visions de futur, Mataró, 2002.

## BIBLIOGRAFÍA

BLUMSTEIN, Ellen, "Entrevista", *Cisnes y ratas*, CA2M, Madrid, 2009.

DE DIEGO, Estrella, "Recorridos", *Cisnes y ratas*, CA2M, Madrid, 2009.

ESPEJO, Bea, entrevista, *El Cultural*, *El Mundo*, 23 octubre 2008.



47. tubería follándose la pared



48. recontextualización escala 1:1  
de foto familiar



5. transformar silla cocina  
en silla Barcelona



54. oscuridad de olivas negras

**Acciones en casa, 2005**

Video. Colour, sound. 33' Ed. 10 / Video. Color, sonido. 33' Ed. 10

Courtesy / Cortesía de Galería Estrany-de la Mota, Barcelona





# Paco Cao

Tudela Veguín, Asturias, 1965

Central to Paco Cao's work is his interest in art action. Primarily concerned with creating a relationship with the spectator, the core mission of all his works, most of Paco Cao's actions are driven by communication and surprise and based on the use of mass media. His documentation of processes of bureaucratic red tape and the construction of identity also play a major role in his work. Between his early poster announcing *Paco Cao ha muerto* (Paco Cao is dead) in 1989, and his latest forages into dance which have led to a feature-length film, he moved to New York, where he developed a seminal project he had begun in Spain, in which he literally hires out his body (*Rent a Body*, 1993-1996), or *Border* (1995-ongoing), where he expands the limits and meaning of the body as an artwork.

One of Cao's most significant interventions is related with the work on display in this exhibition. After an exhaustive study of some artworks, Cao decided to look for people physically resembling the characters in a number of famous paintings. He wanted the people responding to his actions to shed their cloak of anonymity and to become something artistic. To achieve this end, he announced a competition and, with the support of an advertising campaign and media attention from newspapers and magazines, he created a parody of our society. While what the art world values most is the consideration of the artwork as something material and apolitical, Paco Cao's work ironically inverts those premises with the aid of documentation which, in his case, is essential in carrying out long-term projects bringing to the fore the constitution of the self in a culture constantly exposed to the spectacle.

## EXHIBITIONS

*El veneno del baile*, Casa de América, Madrid, 2009.

*Don't touch the White Woman*, Claire Oliver Fine Arts, New York, USA, 2006.

*Ignoto, sono il frutto della tua fantasia*, Museo d'Arte Provincia di Nuoro, Italy, 2002.

## BIBLIOGRAPHY

CAO, Paco, *Félix Bermeu. Vida soterrada*, Tarrasa, 2004.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Tierra de nadie, post-ready-made, bricolaje y antife-tichismo. Sobre la actividad de frontera de Paco Cao", *Ignoto, sono il frutto della tua fantasia*, Museo d'Arte Provincia di Nuoro, Italy, 2002.

# Paco Cao

**Tudela Veguín, Asturias, 1965**

En la trayectoria de Paco Cao puede señalarse como eje central de su trabajo el interés por la acción artística. Atendiendo principalmente a establecer relación con el espectador que tiene una parte esencial en sus trabajos, la mayor parte de acciones de Paco Cao están dirigidas por la comunicación y la sorpresa, partiendo del uso de los medios de comunicación de masas. También la documentación burocrática y la construcción de la identidad son elementos centrales en su trabajo. Desde su inicial cartel donde podía leerse *Paco Cao ha muerto* (1989) hasta sus últimas incursiones en el baile que han dado lugar a un largometraje, cabe señalar que desde hace tiempo se ubicó en Nueva York, donde desarrolló uno de sus más importantes proyectos donde literalmente alquilaba su cuerpo (*Rent a body*, 1993-1996) comenzado en España, o *Border* (1995- ) donde amplía el sentido de cuerpo como obra de arte.

Una de las intervenciones más importantes de Paco Cao está en relación con la obra que aquí presentamos. Realizando un estudio pormenorizado de algunas obras de arte, decide buscar a alguien que se parezca físicamente a los personajes de algún cuadro importante. Así, trata que las personas que se presentan a sus acciones salgan de su anonimato y puedan convertirse a su vez en algo artístico, después de haber permanecido desconocidos. Para ello crea un concurso que ayudado por una campaña publicitaria y la atención de los periódicos y revistas, consigue establecer una parodia de la sociedad. Si lo que más se valora en el mundo del arte es la consideración de la obra como algo material y apolítico, el trabajo de Paco Cao devuelve con ironía esos presupuestos, ayudado por una documentación que en su caso es fundamental para realizar largos proyectos donde se hace presente esa constitución del yo propia de una cultura expuesta al espectáculo.

## EXPOSICIONES

*El veneno del baile*, Casa de América, Madrid, 2009.

*Don't touch the White Woman*, Claire Oliver Fine Arts, Nueva York, Estados Unidos, 2006.

*Ignoto, sono il frutto della tua fantasia*, Museo d'Arte Provincia di Nuoro, Italia, 2002.

## BIBLIOGRAFÍA

CAO, Paco, *Félix Bermeu. Vida soterrada*, Tarrasa, 2004.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, *"Tierra de nadie, post-ready-made, bricolaje y antife-tichismo. Sobre la actividad de frontera de Paco Cao"*, *Ignoto, sono il frutto della tua fantasia*, Museo d'Arte Provincia di Nuoro, Italia, 2002.



*[Handwritten signature]*



**El veneno del baile, 2008 (fotogramas)**

Video / Vídeo

Courtesy / Cortesía de Paco Cao

**Retrato de Luis Buñuel, 1939-40**

Published in the magazine "Victoria", no. 24, Buenos Aires. A piece by Hugo Escudero

Publicado en la revista *Victoria*, N° 24, Buenos Aires. Obra de Hugo Escudero

# Jacobo Castellano

Jaén, 1976

Since graduating in Fine Arts from the University of Granada, Jacobo Castellano has occupied a space between a nihilist poetics searching for the pillars supporting our culture, and the techniques found in Arte Povera, showing that the contact with nothingness and its ghostly apparitions are related to the very experience of disappearance. A certain baroque inspiration and an encounter with the uncanny converge in his work, in a sort of neutral zone which could well be identified with the presence of death and with the absence proper to destruction. A baroque approach to poverty is coupled with a natural dependency on family experience. It is no coincidence that in his first exhibition, titled *Album*, the artist used remains from his grandparent's home to create an installation that included ironic and personal references to his conception of art. His work was later featured in the Seville Biennial, curated by Okwui Enwezor, as an example of the unreceptive in art

Jacobo Castellano's constructions lean towards installation, although maintaining an interest in the hidden history of materials. An intertwining of images and deconstruction that gives rise to a sculpture capable of creating a tension both destabilising and threatening the beholder. Using a kind of domestic assemblage, his main ideas focus on the recovery of personal memory, delving into the uncanny in our culture, trying to provide an explanation about the home we belong to. To this end, he juxtaposes a mixture of materials including rope, tar and wood, doors and windows, with domestic images that suggest a kind of end-of-party feeling. A melancholy made evident in forced solitude, a fight in a symbolic ring like the one shown in his latest interventions.

## EXHIBITIONS

*Sin Público*, Galería Fúcares, Madrid, 2009.

*Às Apalpadelas*, Galeria Pedro Oliveira, Porto, Portugal, 2008.

*Puzzling question!*, Sala Hospedería, Fonseca, Salamanca, 2008.

*Podium*, Galería Fúcares, Almagro, 2007.

*Álbum*, Galería Fúcares, Madrid, 2006.

## BIBLIOGRAPHY

ALONSO MOLINA, Óscar, "El Arte del Magnetizador", *ABC, ABCD Las Artes y Las Letras*, no. 787, March 2007.

ALONSO MOLINA, Óscar, "Suspensión del Sentido", *Álbum*, Jacobo Castellano, Galería Fúcares, 2005.

# Jacobo Castellano

Jaén, 1976

Licenciado en Bellas Artes por la Universidad de Granada, Jacobo Castellano oscila entre una poética nihilista que busca los pilares que sostienen nuestra cultura y las técnicas encontradas en el arte *povera*, mostrando que el trato con la nada y sus apariciones fantasmales están relacionadas con la vivencia de la propia desaparición. En su trabajo confluye una cierta inspiración barroca y el encuentro de lo siniestro en una suerte de zona neutra identificable con la presencia de la muerte y la ausencia propia de la destrucción. Un barroquismo de la pobreza al que se alía una natural dependencia con la experiencia familiar. No en vano, en su primera exposición titulada *Álbum*, se servía de restos de la casa de sus abuelos para crear una instalación donde había referencias irónicas y personales a su concepción del arte. Posteriormente su obra sería incluida en la Bienal de Sevilla comisariada por Okwui Enwezor como ejemplo de lo desacogedor en el arte.

Las construcciones de Jacobo Castellano se han dirigido hacia la instalación, pero manteniendo su interés por la historia oculta de los materiales. Un entrecruzamiento de imágenes y deconstrucción que da lugar a una escultura capaz de provocar una tensión desestabilizadora y amenazante para el espectador. Utilizando una especie de *assamblage* doméstico, sus ideas principales están dirigidas a la recuperación de la memoria personal, correspondiendo al lado siniestro de nuestra cultura, tratando de explicar cuál es el hogar al que pertenecemos. Para ello, yuxtapone la mezcla de materiales como cuerdas, alquitrán y madera, puertas y ventanas, junto a imágenes domésticas donde se intuye el fin de fiesta. Una melancolía que se hace patente en la soledad impuesta, una lucha en un ring simbólico como el que ha mostrado en sus últimas intervenciones.

## EXPOSICIONES

*Sin Público*, Galería Fúcares, Madrid, 2009.

*Às Apalpadelas*, Galería Pedro Oliveira, Oporto, Portugal, 2008.

*Puzzling question!*, Sala Hospedería, Fonseca, Salamanca, 2008.

*Podium*, Galería Fúcares, Almagro, 2007.

*Álbum*, Galería Fúcares, Madrid, 2006.

## BIBLIOGRAFÍA

ALONSO MOLINA, Óscar, "El Arte del Magnetizador", *ABC, ABCD Las Artes y Las Letras*, nº 787, marzo 2007.

ALONSO MOLINA, Óscar, "Suspensión del Sentido", *Álbum*, Jacobo Castellano, Galería Fúcares, 2005.



**Sin Público, 2009**

Wood and dust / Madera y polvo fijado

51 x 92,5 x 8 cm

Courtesy / Cortesía de Jacobo Castellano y Galería Fúcares, Madrid



**Sin título, 2009 (detalles)**

Wood, metal, textile, drawing and photograph

Madera, metal, textil, dibujo y fotografía

300 x 100 x 380 cm

Courtesy / Cortesía de Jacobo Castellano y Galería Fúcares, Madrid





**Serie Corrales, 2004**

8 photographs. Ed. 3+1 AP / 8 fotografías. Edición de 3+1 PA  
55 x 75 cm

Courtesy / Cortesía de Galería Fúcares, Madrid

# Nacho Criado

Mengíbar, Jaén, 1943

Forging an exemplary professional trajectory over the years, Nacho Criado can boast one of the most noteworthy careers in Spanish contemporary art from the 1960s to date. This statement is borne out by the fact that he is the latest recipient of the Spain's National Award to the Arts, in 2009. Whereas, as he himself admits, at the beginning of his career he was mostly interested in the formal reductionism of conceptual art, both Arte Povera and Minimal Art would soon move to centre stage in his production. Since 1970, the experience of time, identity and the hybrid condition of art praxis are instrumental in fully understanding his exploration of the void, his reflections around the immateriality of art in relation to the artist's presence, and his incursions into aesthetic and practical radicalism. In a singular fusion of sculpture, process-based art and performance borrowing from a literature of abandonment and rootlessness, Nacho Criado has also rendered his ideas with the use of the classic materials of sculpture, tying in with the symbolic and alchemical conception that characterises mystical meditation.

The transparency of glass in contrast with the darkness of the cave, and the vision of the desert coupled with the space of concept, speak to notions of absence, vanishing and collapse in nihilism that have become patent in our culture. Nacho Criado believes that the re-enactment of memory brings with it the notion of ruin, affirming itself in that crossing of the desert conceived as a fertile ground for thought. A dislodged place that connects with the importance of art when it comes to providing a poetic response from a negativist position. Nacho Criado has proven himself capable of creating a personal space that, little by little, has moved towards the silence proper to ruins which, as has been said, confront us with a bitter and sceptical allegory of memory.

## EXHIBITIONS

*[No existe]*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.

*Nacho Criado*, Galería Álvaro Alcázar, Madrid, 2008.

*Tras la ruina*, IVAM, Valencia, 2000.

*Piezas de agua y cristal*, MNCARS, Madrid, 1991.

## BIBLIOGRAPHY

CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Rumores (páginas en espiral para Nacho Criado)", *Tras la ruina*, IVAM, Valencia, 2000.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, Nacho Criado. *La voz que clama en el desierto*, Fundación Argentaria, Madrid, 1998.

COPÓN, Miguel, "Como entonces no había entonces, tampoco lo hay ahora", an interview with Nacho Criado, *Tras la ruina*, IVAM, Valencia, 2000.

DUQUE, Félix, "Blanca cripta del Alma" in *Nacho Criado*, Galería Metta, Madrid, 2003.

MARCHÁN FIZ, Simón, "Piezas de agua y cristal: entre las transparencias y la metáfora", MNCARS, Madrid, 1991.

# Nacho Criado

Mengíbar, Jaén, 1943

Con una carrera ejemplar a lo largo de los años, Nacho Criado ha configurado una de las trayectorias más importantes del arte español contemporáneo desde los años sesenta hasta hoy. Así se ha mostrado al ser galardonado en 2009 con el Premio Nacional de las Artes. Si como reconoce en sus inicios los intereses estaban centrados en un reduccionismo formal característico del arte conceptual, pronto desempeñaron en su trabajo un papel relevante el arte *poverta* y el minimalismo. Desde 1970 la experiencia del tiempo, la identidad y la condición híbrida de la práctica artística han sido claves para comprender su exploración del vacío, sus consideraciones acerca de la inmaterialidad de la obra de arte en relación a la presencia del autor y sus incursiones en un radicalismo estético y práctico. En la reunión peculiar de escultura, arte procesual y performance, cuya intención parte de una literatura del abandono y el desarraigo, Nacho Criado ha sabido también concretar sus ideas mediante el uso de materiales clásicos de la escultura ligados a una concepción simbólica y alquímica propia de una meditación mística.

La transparencia del cristal en contraste con la oscuridad propia de la caverna y la visión del desierto y el espacio del concepto, hablan en su caso de la ausencia, la desaparición y el hundimiento del nihilismo patente en nuestra cultura. Nacho Criado ha considerado que la recreación de la memoria lleva asociada la idea de ruina, afirmándose en esa travesía del desierto considerado como un lugar propicio para el pensamiento. Este lugar dislocado está relacionado con la importancia del arte a la hora de dar respuestas poéticas desde una posición negativista. Nacho Criado ha sido capaz de crear un espacio personal que poco a poco ha ido deslizándose hacia un silencio propio de las ruinas que, como se ha dicho, nos sitúan ante una amarga y escéptica alegoría de la memoria.

## EXPOSICIONES

*[No existe]*, Círculo de Bellas Artes, Madrid, 2008.  
*Nacho Criado*, Galería Álvaro Alcázar, Madrid, 2008.  
*Tras la ruina*, IVAM, Valencia, 2000.  
*Piezas de agua y cristal*, MNCARS, Madrid, 1991.

## BIBLIOGRAFÍA

CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Rumores (páginas en espiral para Nacho Criado)", *Tras la ruina*, IVAM, Valencia, 2000.  
CASTRO FLÓREZ, Fernando, Nacho Criado. *La voz que clama en el desierto*, Fundación Argentaria, Madrid, 1998.  
COPÓN, Miguel, "Como entonces no había entonces, tampoco lo hay ahora", entrevista a Nacho Criado, *Tras la ruina*, IVAM, Valencia, 2000.  
DUQUE, Félix, "Blanca cripta del Alma" en *Nacho Criado*, Galería Metta, Madrid, 2003.  
MARCHÁN FIZ, Simón, "Piezas de agua y cristal: entre las transparencias y la metáfora", MNCARS, Madrid, 1991.

**Paisajes endémicos, 1992**  
Photo-collage / Foto-collage  
43 x 53,5 x 4,5 cm  
Courtesy / Cortesía de Nacho Criado



# Pep Durán

Vilanova i la Geltrú, Barcelona, 1955

Pep Durán's eclectic body of work could be summed up in a set of interests closely bound to the stage, the theatre and artistic representation. His work is a shrewd juxtaposition of spaces culled from architecture, theatre or video installations. Durán's extensive career as a set designer has been recognised with countless awards such as *Premio de Cinematografía de la Generalitat de Catalunya*. His work is in many major contemporary art collections, including MACBA, Fundación "la Caixa" and the Rafael Tous collection, among others. Particularly worth underscoring in his career is the importance he lends to the recovery of memory, associated with a search for new meanings in the art object, a legacy that Pep Durán has found in the idea of Eisensteinian montage, the Dada and Surreal object, building up a layering of faults and strata deliberately looking, as the art critic Manel Clot pointed out, to erase identifiable limits with a new interpretation of the image and language.

Starting out from a premeditated paucity of symbols since his early conceptual incursions in the 1970s, Pep Durán has built up a major body of work in film and theatre. He created the set design and costumes for *La Infanticida* and *Germana Pau*, by Víctor Catalá at Teatro romea (Barcelona) and also for August Strindberg's *Pariah*, staged at Espai Brossa in Barcelona. In the field of sculpture, his concerns are focused on the public space, with a good example being the *Jardí d'escultures* he created at Fundación Miró in Barcelona. Among his most outstanding video installations are *Mudo*, (Centre d'Art Santa Mònica, Teatre Lliure, 2003/04) in which Durán insistently highlighted the representational potential of art, proffering new readings to problems associated with the image, from a perspective questioning the *mise en scène*.

## EXHIBITIONS

*Sin Escenario*, touring to: MAC Museo de Arte Contemporáneo, Panama City; MADC Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica; Museo de Arte de El Salvador - MARTE, San Salvador, 2009.

*Endurance*, Galería Alejandro Sales, Barcelona, 2006.

*Pep Duran*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2004.

## BIBLIOGRAPHY

MURRIÀ, Alicia, "Pep Durán: escenificar la intemperie" in *Artecontexto*, no 22, 2009.

CLOT, Manuel, "Pep Durán, arquitecto. Notas últimas sobre algunas de sus genealogías constitutivas" in catalogue for *Sin Escenario*, 2009.

# Pep Durán

**Vilanova i la Geltrú, Barcelona, 1955**

La ecléctica obra de Pep Durán puede resumirse en una suma de intereses ligados a la escenografía y a la representación artística. Para ello su obra es una inteligente yuxtaposición de espacios provenientes de la arquitectura, el teatro o la instalación videográfica. Detrás de su extensa carrera como escenógrafo, Pep Durán ha sido galardonado con prestigiosos premios cinematográficos como el otorgado por la Generalitat de Catalunya. Su obra forma parte de prestigiosas colecciones de arte contemporáneo, como los fondos del MACBA, la Fundación “la Caixa” o la colección Rafael Tous, entre otras. En su trayectoria puede señalarse la importancia de la recuperación de la memoria, asociada a la búsqueda de nuevos significados del objeto artístico. Pep Durán ha encontrado esta herencia en la idea del montaje cinematográfico einsteiniano, el objeto dadaísta y surrealista, hasta configurar por sedimentación una suerte de fallas y estratos que buscan deliberadamente, como ha señalado el crítico de arte Manel Clot, llegar a un borrado de los límites identificable con el ofrecimiento de una lectura nueva de la imagen y el lenguaje.

Partiendo de una premeditada pobreza de símbolos desde sus incursiones conceptuales en los años setenta, Pep Durán ha desempeñado una importante labor dentro del ámbito cinematográfico. Así, ha realizado la escenografía y vestuario para *La Infanticida* y *Germana Pau*, de Víctor Catalá en el Teatro Romea (Barcelona) y también en la obra de August Strindberg, *Paria*, que tuvo lugar en el Espai Brossa de Barcelona. En el ámbito de la escultura, sus intereses se han dirigido a su espacio público, como mostró en el *Jardí d'escultures* que realizó en la Fundación Miró de Barcelona. Entre sus videoinstalaciones más importantes conviene señalar *Mudo* (Centre d'Art Santa Mònica, Teatre Lliure, 2003/04), donde Pep Durán señala con insistencia las posibilidades representativas de la escena del arte, aportando nuevas lecturas a aquellos problemas vinculados con la imagen, desde una perspectiva que se interroga acerca de lo que sea la puesta en escena.

## EXPOSICIONES

*Sin escenario*, Pep Durán, MAC, Museo de Arte Contemporáneo, Panamá, 2009.

*Sin escenario*, Pep Durán, MADC, Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica, 2009.

*Sin escenario*, Pep Durán, MARTE, Museo de Arte de El Salvador, San Salvador, 2009.

*Endurance*, Galería Alejandro Sales, Barcelona, 2006.

*Pep Durán*, Centre d'Art Santa Mònica, Barcelona, 2004.

## BIBLIOGRAFÍA

MURRÍA, Alicia, “Pep Durán: escenificar la intemperie”, *Artecontexto*, nº 22, 2009.

CLOT, Manuel, “Pep Durán, arquitecto. Notas últimas sobre algunas de sus genealogías constitutivas”, en VV. AA., *Sin escenario*, 2009.

**Flou (prólogo), 2003**  
Photograph on Dibond  
Fotografía montada sobre Dibond  
125 x 125 x 5 cm  
Courtesy of / Cortesía de Pep Durán





# Esther Ferrer

San Sebastián, Guipuzcoa, 1937

A recent winner of Spain's National Visual Arts Award (2008), Esther Ferrer is one of the seminal names in action art in Spain and represented Spain at the Venice Biennale in 1999. Since the early stages of her career, around 1967, Ferrer has been actively involved in the avant-garde incursions of the Zaj group, together with José Luis Castillejo, Juan Hidalgo and Walter Marchetti. Esther Ferrer has created performances in which she brought attention to bear on unnoticed and poetic qualities using objects including paper, dice, writing or the alphabet. Since then she has evolved towards subject matters tied in with issues of identity, the incomprehensible, or the invention of a new language (Acción Madrid, Matadero, 2009) requiring the involvement of the audience. With traces back to the practices of the Dadaist and Surrealist movements, Ferrer's body of work equally acknowledges the legacy of minimal and conceptual art. Particularly worth underscoring in her trajectory are her facets as a photographer and an essayist. In her own words, "performance is an open type of work. The performer never knows how things will turn out, despite thoroughly structuring the performance beforehand. It is the dialectics with the public that ultimately shape the work. This has to do with the tension created, no matter whether it is positive or negative, it is yet equally valid. The performance is not a question of *must be*, but just of *being*".

Ferrer has exhibited her visual works at MNCARS (Madrid); Galerie Donguy, Galerie Lara Vinci and Galerie Satélite (Paris); Galería Trayecto (Vitoria-Gasteiz); Statsgalerie (Stuttgart, Germany); Koldo Mitxelena Kulturunea (San Sebastián); Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Seville), Museet for Samtidskunst, Roskilde (Denmark); and Círculo de Bellas Artes (Madrid). Throughout her long career as an action artist, she has taken part in many festivals in Spain and abroad (Germany, Italy, Switzerland, Belgium, France, Denmark, Norway, UK, Holland, Poland, Slovakia, Czech Republic, Hungary, USA, Canada, Mexico, Cuba, Thailand, Japan), where her work has met with widespread recognition.

## EXHIBITIONS

*Dans le cadre de l'art no. 3*, Galerie Lara Vinci, Paris, France, 2009.

*Al ritmo del tiempo*, Galería Àngels Barcelona, Barcelona, 2009.

*Esther Ferrer, España en la XLVIII Bienal de Venecia*, Spanish Ministry for Foreign Affairs, 1999.

## BIBLIOGRAPHY

PÉREZ, David, "En el marco del tiempo... (mientras los objetos pasan en silencio y el té hierve)", *Esther Ferrer, España en la XLVIII Bienal de Venecia*, Spanish Ministry for Foreign Affairs, 1999.

FERRER, Esther, *La performance expandida*, Fundación Provincial Artes Plásticas Fundación Botí - University of Cordoba, 2009.

# Esther Ferrer

**San Sebastián, Guipúzcoa, 1937**

Recientemente galardonada con el Premio Nacional de Artes Plásticas (2008), Esther Ferrer es una de las figuras más importantes del arte de acción en España. En sus inicios participó activamente en las incursiones vanguardistas del grupo Zaj desde 1967, junto a José Luis Castillejo, Juan Hidalgo o Walter Marchetti. Esther Ferrer ha realizado *performances* que pretendían hablar de lo inadvertido y de las propiedades poéticas de acciones relacionadas con el uso de objetos como papeles, dados, la escritura y el alfabeto que han ido desplazándose a problemas asociados con la identidad, lo incomprendible o la invención de un lenguaje nuevo (Acción Madrid, Matadero, 2009), pero contando con la participación del espectador. Adscribiéndose a aquellas prácticas iniciadas por los dadaístas y surrealistas, su trabajo ha sabido recoger la herencia del minimalismo y del arte conceptual. Además, también ha realizado una notable trayectoria como fotógrafa y como articulista de arte, así como representando al Pabellón español de la Bienal de Venecia (1999). Como Esther Ferrer ha escrito, “La *performance* es una obra abierta. El *performer* no sabe nunca como las cosas van a desarrollarse, aun cuando haya estructurado cuidadosamente su *performance*. Será la dialéctica con el público lo que en última instancia le dará la forma. Es la tensión establecida positiva o negativa incluso, pero igualmente válida. La *performance* no está en el deber ser, está simplemente en el ser”.

Ferrer ha expuesto su trabajo plástico en el MNCARS (Madrid), Galerie Donguy, Galerie Lara Vinci y Galerie Satélite (París, Francia), Galería Trayecto (Vitoria-Gasteiz), Statsgalerie (Stuttgart, Alemania), Koldo Mitxelena Kulturunea (San Sebastián), Centro Andaluz de Arte Contemporáneo (Sevilla), Museo de Arte Contemporáneo de Roskilde - Musee for Samtidskunst (Dinamarca) y en el Círculo de Bellas Artes (Madrid). En su larga carrera como artista de acción ha participado en numerosos festivales tanto en España como en el extranjero (Alemania, Italia, Suiza, Bélgica, Francia, Dinamarca, Noruega, Inglaterra, Holanda, Polonia, Eslovaquia, República Checa, Hungría, Estados Unidos, Canadá, México, Cuba, Tailandia, Japón), donde ha sido reconocido su trabajo internacionalmente.

## EXPOSICIONES

*Dans le cadre de l'art n° 3*, Galerie Lara Vinci, París, Francia, 2009.

*Al ritmo del tiempo*, Galería Angels Barcelona, Barcelona, 2009.

*Esther Ferrer, España en la XLVIII Bienal de Venecia*, Ministerio Asuntos Exteriores, 1999.

## BIBLIOGRAFÍA

PÉREZ, David, “En el marco del tiempo... (mientras los objetos pasan en silencio y el té hierve)”, *Esther Ferrer, España en la XLVIII Bienal de Venecia*, Ministerio Asuntos Exteriores, 1999.

FERRER, Esther, *La performance expandida*, Fundación Provincial Artes Plásticas Fundación Botí - Universidad de Córdoba, 2009.



**Dar tiempo al tiempo, 2000**

Galería Arsenal - Installation Géométrique - Bialystok - (Polonia) 2000  
Foto: Courtesy / Cortesía de la Galería Arsenal de Bialystok (Polonia)

**Las Cosas**

Palais de l'Unesco, París (Francia), 1988  
Courtesy of / Cortesía de Esther Ferrer



# Dora García

Valladolid, 1965

Since her early steps as an artist, Dora García's development has been marked by the creation of a fictional narrative through a reading of art and literature. Somewhere between action, video, music and documentary record, and shored up by a conceptual and austere inspiration, Dora García has skilfully negotiated a balance between the work and the exhibition venue. A form of communication associated with the insertion of the spectator into actions which García delimits with a singular sense of writing and a personal conception of art, posing pertinent questions concerning the need for art to be perceived as such. Whereas in her beginnings, Dora García used mirrors, intervened books or video to record her actions, her work has shifted towards intervention in public and private spaces. Her projects are countless, particularly in Europe, and almost always ephemeral, going apparently unnoticed for the visitor to her exhibitions.

In point of fact, Dora García steers visitors so that they interact with her works and take an active part in her actions. In her early practice, García used sounds and images to reveal alterations on a perceptual level. However, a Minimalist drive pushed her towards colder and more intellectual spaces, deriving in relational practices. Questioning authority and control is one of her primary interests, as is her concern for the fictionalising of reality, as revealed by her project *Todas las historias* (2001) and also in her latest intervention for the CGAC (2009). Particularly worth underscoring in her work is her increasing focus on the creation of Internet and film projects and theatrical representation.

## EXHIBITIONS

*¿Dónde van los personajes cuando la novela se acaba?*, CGAC, Santiago de Compostela, 2009.

Dora García, *The first image is an unconditional close up of an eyelid*, Wilkinson Gallery, London, UK, 2008.

*Zimmer, Gespräche/Chambers, Conversations*, Galerie Michel Rein, Paris, France, 2007.

*Code inconnu*, SMAK, Ghent, Belgium, 2006.

*El futuro debe ser peligroso* (1991-2005), MUSAC, León, 2005.

## BIBLIOGRAPHY

AIZPURU, Margarita, "Epílogo. La fragilidad del límite. Notas para un breve epílogo inestable y efímero", *La Pared de Cristal*, Dora García, Sala La Gallera, Valencia, 2002.

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Dora García: 'Lo que busco es romper expectativas'", *ABCD Las Artes y Las Letras*, ABC, December 2002.

DOOVE, Edith, "Te zien of niet te zien". *Standaard*, Brussels, Belgium, April 1998.

LENS, Xosé Manuel: "La Idea de artista es insoportable", *Babelia, El País*, October 3rd 2009.

RUBIRA, Sergio, "Entrevista con Dora García. Skulpture Projekte Münster", *Exit Express*, Madrid, summer 2007.

# Dora García

Valladolid, 1965

La creación de una narrativa ficticia a través del contacto con la lectura del arte y la literatura, marcaron el desarrollo de los diversos proyectos que Dora García presentó desde sus inicios. A mitad de camino de la acción, el vídeo, la música o el registro documental, bajo una inspiración conceptual y austera, Dora García ha sabido mantener un equilibrio entre las obras y los propios lugares de exposición. Una suerte de comunicación ligada a la inserción del espectador en sus acciones que delimita con un peculiar sentido de la escritura y de su concepción del arte, planteando cuestiones importantes acerca de aquellas necesidades del arte para ser percibido como tal. Si en un principio Dora García utilizaba espejos, libros intervenidos o el registro videográfico de acciones, su trabajo ha ido desplazándose hacia la intervención en espacios públicos y privados. Sus proyectos son incontables, especialmente en Europa, casi siempre asociados a lo efímero, pasando aparentemente desapercibidos para el que acude a sus exposiciones.

En realidad, Dora García dirige a los visitantes para que interactúen con sus obras, participando abiertamente en sus acciones. Si en un principio utilizaba sonidos e imágenes para mostrar modificaciones a nivel perceptivo, el minimalismo le condujo también hacia espacios más fríos e intelectuales, derivando hacia prácticas relacionales. Se ha señalado entre sus intereses el cuestionamiento de la autoridad y el control, pero también la ficción de la realidad, como muestra en su proyecto *Todas las historias* (2001) y en su última intervención en el CGAC (2009). Debe señalarse que su trabajo también se ha orientado hacia la creación de proyectos en internet, el cine y la representación en el teatro.

## EXPOSICIONES

*¿Dónde van los personajes cuando la novela se acaba?*, CGAC, Santiago de Compostela, 2009.

Dora García, *The first image is an unconditional close up of an eyelid*, Wilkinson Gallery, Londres, Reino Unido, 2008.

Zimmer, *Gespräche/Chambers*, Conversations, Galerie Michel Rein, París, Francia, 2007.

*Code inconnu*, SMAK, Gante, Bélgica, 2006.

*El futuro debe ser peligroso* (1991-2005), MUSAC, León, 2005.

## BIBLIOGRAFÍA

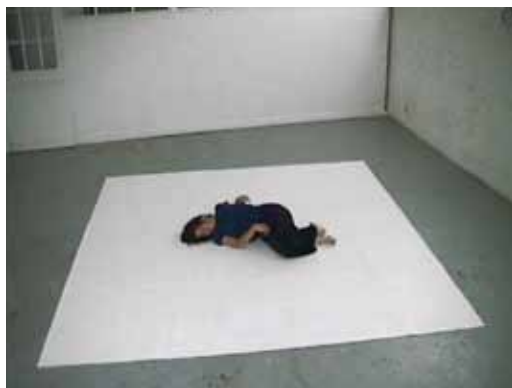
AIZPURU, Margarita, "Epílogo. La fragilidad del límite. Notas para un breve epílogo inestable y efímero", *La Pared de Cristal*, Dora García, Sala La Gallera, Valencia, 2002.

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, "Dora García: 'Lo que busco es romper expectativas'", *ABCD Las Artes y Las Letras*, ABC, diciembre 2002.

DOOVE, Edith, "Te zien of niet te zien". *Standaart*, Bruselas, Bélgica, abril 1998.

LENS, Xosé Manuel: "La Idea de artista es insoportable", *Babelia, El País*, 3 octubre 2009.

RUBIRA, Sergio, "Entrevista con Dora García. Skulpture Projekte Münster", *Exit Express*, Madrid, verano 2007.



**Coreografía de un sueño, 1999**

Video / Vídeo 5' 30"

Courtesy / Cortesía de Dora García y Galería Juana de Aizpuru, Madrid





# Rodrigo García

Buenos Aires, 1964

When talking about the unorthodox playwright Rodrigo García, one often hears of his ability to staunch opposition to institutional theatre discourse. Coming from the legacy of the literature of cruelty, the theatre of the absurd and the nihilist introspection in Samuel Beckett, García is building, mostly in France, one of the most important contributions to European theatre. Going beyond the text, his works declare war on convention, starting with the place designated to the spectator. Critical with the spectacularisation of theatre festivals and the champion of a kind of theatre where there is no hesitation in critically representing the remains of capital, Rodrigo García has adopted a radical stance vis-à-vis the potential of theatre. His works comment on the abject and the monstrous and, as García says himself, “I look for what it is that theatre has (among everything I call the without-me) that is so important that I recognise it as a ford. It is man, I conclude. Then the ford comes upon me as flesh, fantasy, chemistry, tension, veins, feeling, miseries, language, aphasia. From the tension between what I call the inner-me and convention is where always-uncomfortable bloodied forms, always more or less mutilated, will emerge.”

Though Spain has not yet recognised his contribution, a fact demonstrated by the difficulty in finding his scripts in our country, Rodrigo García set up his own theatre company called La Carnicería, a name [Butcher’s] clearly stating his intentions. Through the juxtaposition of fragments, and his poetic texts and varied actions, García attempts to recover a memory revealing the loss of values materialised in a pessimistic and destructive way of thinking. An iconoclasm that advocates the destruction and nihilism of a contemporary world that tries to disrupt the normal and everyday order of the real. If contemporary man is defined by his lack of values and the loss of a centre, the excessive, the chaotic and the paradoxes of capitalism also appear in works that try to bring rebellion into the very reality of theatre.

## RECENT WORKS

*Esto es así y a mí no me jodáis*, Pont-à-Mousson, France, 2009.

*Versus*, Autumn Festival, Paris, France, 2009.

*Muerte y reencarnación de un cowboy*, Brittany National Theatre, Rennes, France, 2009.

*Aproximación a la idea de la desconfianza*, Dansen Hus, Stockholm, Sweden, 2008.

## BIBLIOGRAPHY

ARBIZU, Susana / BELIN, Henri, “Rodrigo García o la guerra contra el espectáculo”, [www.rebellion.org](http://www.rebellion.org), 2006.

SÁNCHEZ, José Antonio, “Rodrigo García y La Carnicería Teatro”, [www.artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=18](http://www.artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=18), 2006.

# Rodrigo García

Buenos Aires, 1964

Se ha señalado al hablar del heterodoxo dramaturgo Rodrigo García de su capacidad para mantener una posición enfrentada al discurso teatral más institucional. Partiendo de la herencia de la literatura de la crueldad, el teatro de lo absurdo y la interioridad nihilista de Samuel Beckett, está realizando especialmente en Francia, una de las más importantes aportaciones al teatro europeo. Sin ceñirse al texto, sus obras tratan de enfrentarse con los convencionalismos, comenzando por el lugar dedicado al espectador. Crítico con la espectacularización de los festivales teatrales y defensor de un teatro donde no se duda en acudir a la presentación crítica de los desechos del capital, Rodrigo García ha subrayado la importancia de un planteamiento radical con el estamento teatral. En sus obras se presencia lo abyecto y lo monstruoso, como el mismo autor ha declarado: “Busco entonces qué hay en el teatro (entre todo eso que llamo el sin-mí) tan importante para reconocerlo como vado. / Es el hombre, concluyo. / El vado entonces se me impone como carne, fantasía, química, tensión, venas, sentimiento, miserias, lenguaje, afasia. / De la tensión entre lo que llamo mi-adentro y la convención es de donde surgirán, sangrantes, formas nunca-adequadas, siempre más o menos mutiladas”.

A pesar de que en España aún no se ha reconocido su aportación, como revela la dificultad para encontrar sus textos, Rodrigo García formó su propia compañía llamada La Carnicería, cuyo título anuncia sus intenciones con claridad. A través de la yuxtaposición de fragmentos, el dramaturgo trata de recuperar mediante sus textos poéticos y acciones diversas, una memoria donde se muestra la pérdida de valores encarnados en una concepción pesimista y destructiva. Una iconoclastia identificable con la destrucción y el nihilismo propio del mundo contemporáneo que trata de perturbar el orden normal y cotidiano de lo real. Si la ausencia de valores y la pérdida de un centro caracterizan al hombre contemporáneo, el exceso, lo caótico y las paradojas del capitalismo comparecen también en unas obras que tratan de llevar la rebelión hasta la realidad del teatro.

## OBRAS RECIENTES

*Esto es así y a mí no me jodáis*, Pont-à-Mousson, Francia, 2009.

*Versus*, Festival de Otoño, París, Francia, 2009.

*Muerte y reencarnación de un cowboy*, Teatro Nacional de Bretaña, Rennes, Francia, 2009.

*Aproximación a la idea de la desconfianza*, Dansen Hus, Estocolmo, Suecia, 2008.

## BIBLIOGRAFÍA

ARBIZU, Susana / BELIN, Henri, “Rodrigo García o la guerra contra el espectáculo”, [www.rebellion.org](http://www.rebellion.org), 2006.

SÁNCHEZ, José Antonio, “Rodrigo García y La Carnicería Teatro”, [www.artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=18](http://www.artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=18), 2006.



**Muerte y reencarnación en un cowboy, 2009**  
Photograph / Foto: Christian Berthelot



**Versus, 2008**

Photograph / Foto: Christian Berthelot

# Dionisio González

Gijón, Asturias, 1965

Dionisio González teaches in the School of Fine Arts at the University of Seville. It has been frequently claimed that the architectures appearing in his works are grounded in Post-Structuralist deconstruction and the recreation of inhabitable spaces. This is coupled with an interest for photography and video construction inherited from those who, like Antonioni, tried to freeze the time of domestic spaces. In his most seminal body of work, a photographic reconstruction of *favelas* in Brazil, González found in architectural camouflage the contradictions inherent to present-day society. Using modules and dwelling units he inserts into his images, the artist also criticises the State and its responsibility towards these growing and derelict territories. And even though it is true to say that his work eschews any relationship with the purely documentary, it is also worth underscoring the importance of light in his photographs, trying not just to detail it on a practical, physical level but also speaking to a moratorium in urban development.

In spite of the architectural dimension of images that propose specific solutions to problems rooted in poverty, Dionisio González metaphorically practices a detention in the course of the history and memory of places. However, there are other issues that are connected with his conception of the accident in art, including subjectivity, the connection of man with the environment or, better put, interruption. Using infographics and photography as his starting point, Dionisio González has frozen movement by means of a momentary pause. An elegiac tone phantasmagorically represents the paucity of values, somehow creating utopian interventions notwithstanding the apparent realism of his photographs, capable of providing alternatives to correct—from memory and oblivion—the problems inherent in a catastrophe totally fulfilled.

## EXHIBITIONS

*Postopías*, Fiedler Taubert Contemporary, Berlin, Germany, 2009.

*Interdictory Spaces*, Galerie Xippas, Paris, France, 2007.

*An Assembled City*, Galerie Ulrich Fiedler, Cologne, Germany, 2006.

*Asentamiento y excremento: una pesadilla excogitable*, Da2, Salamanca, 2006.

## BIBLIOGRAPHY

BARRO, David, "Dionisio González y la luz del fragmento", *Dionisio González. La invisibilidad del resto*, Cajasol, Seville, 2007.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Striptease theory. Consideraciones [deconstrucciones] en torno a la obra de Dionisio González", *Del espacio amurado a la transparencia*, *Dionisio González*, Casal Solleric (Palma, 2005), Caja San Fernando (Seville, 2006).

CORTÉS, Neus, "Dionisio González: de la transitoriedad del espacio a problemas metaespaciales", *ibid.*

SALA, Avelino, "Re-modelando la luz", *Sublime arte+cultura contemporánea*, May 20th 2002.

# Dionisio González

Gijón, Asturias, 1965

Dionisio González es profesor en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Sevilla. Se ha señalado con insistencia la relación que mantienen sus arquitecturas con la deconstrucción postestructuralista y la recreación de espacios habitables. A lo que hay que añadir su interés por la construcción fotográfica y videográfica, heredada de aquellos que, como Antonioni, trataron de congelar el tiempo de los espacios domésticos. En su trabajo más relevante, dedicado a la reconstrucción fotográfica de las favelas de Brasil, ha encontrado en el camuflaje arquitectónico las contradicciones propias de la sociedad actual. Mediante módulos y habitáculos que va insertando en sus imágenes, Dionisio González realiza una crítica también de la responsabilidad de los estados ante estos espacios crecientes y ruinosos. Si bien hay que considerar que su obra prescinde de cualquier relación con lo puramente documental, conviene subrayar la importancia que cobra la luz en sus fotografías. Se trata de provocar una detención en el desarrollo urbanístico, pero también a nivel práctico.

A pesar de ser imágenes que tienen una extensión arquitectónica, planteando soluciones concretas a los problemas derivados de la pobreza, Dionisio González practica metafóricamente una detención del curso de la historia y la memoria de los lugares. Sin embargo, hay otras cuestiones relacionadas a su concepción del accidente en el arte, como la subjetividad, la relación del hombre con el entorno o más propiamente, la interrupción. Partiendo de tratamientos infográficos y cinematográficos, Dionisio González ha practicado una detención del movimiento por medio de una pausa instantánea. Un tono elegíaco destinado a presentar de una manera fantasmagórica la pobreza de los valores, creando de alguna manera intervenciones utópicas, pese al realismo aparente de sus fotografías, capaces de ofrecer alternativas que corrijan –desde la memoria y el olvido– los problemas propios de una catástrofe plenamente cumplida.

## EXPOSICIONES

*Postopías*, Fiedler Taubert Contemporary, Berlín, Alemania, 2009.

*Interdictory Spaces*, Galerie Xippas, París, Francia, 2007.

*An Assembled City*, Galerie Ulrich Fiedler, Colonia, Alemania, 2006.

*Asentamiento y excremento: una pesadilla excogitable*, Da2, Salamanca, 2006.

## BIBLIOGRAFÍA

BARRO, David, "Dionisio González y la luz del fragmento", *Dionisio González. La invisibilidad del resto*, Cajasol, Sevilla, 2007.

CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Strep-tease theory. Consideraciones [deconstrucciones] en torno a la obra de Dionisio González", *Del espacio amurado a la transparencia*, Dionisio González, Casal Solleric (Palma, 2005), Caja San Fernando (Sevilla, 2006).

CORTÉS, Neus, "Dionisio González: de la transitoriedad del espacio a problemas metaespaciales", *ibidem*.

SALA, Avelino, "Re-modelando la luz", *Sublime arte+cultura contemporánea*, 20 mayo 2002.

**Ipiranga III, 2006**

Photograph on perspex

Fotografía siliconada sobre metacrilato

125 x 312 x 10 cm

Courtesy / Cortesía de Galería Max Estrella, Madrid





**Cartografias para a  
Remoção, 2005**  
Vídeo  
Courtesy / Cortesía de  
Galería Max Estrella,  
Madrid



# Abraham Lacalle

Almería, 1962

As one of the most important painters from his generation, and after creating interior spaces through the proliferation of objects culled from genres in the History of Art, Abraham Lacalle's practice has articulated Duchampian and Picassian postulates, while adding a strong expressionist and conceptual leaning. An allegoric reconstruction of objects destined to be part of a transversal system of meanings that are the by-product of a fascination for the image. Lacalle's paintings contain a mixed bag of everyday objects, insects, snakes, abstract forms, splashes of colour, decorative motifs, etc., making up a space concerned with developing a representation of images. In an attempt to connect what seems to be separate, Abraham Lacalle's discourse employs a number of paradoxes and polarities capable of reconciling high and low, exterior and interior, life and death, and everything within a space delimited by a defence of painting. Seen by the artist as a poetic possibility capable of reconciling the painted with the real, he submits forms and colours to a condensation of multiple elements, provoking a dislocation through a superimposition of volumes that builds a pictorial practice blending the strange and uncanny nature of domestic objects with a momentous defence of beauty.

A tension instilled by irony comes to the surface in his parody of the genres of painting. In that presence of the limit brought into play by the union of interior and exterior spaces that strive to proportion a narrative and imaginary image, Abraham Lacalle declares that his interest in the architectural or in construction is predicated on what he calls a *resonance chamber*. It is worthwhile underlining that his work presents a cartography of the personal space, with his paintings containing a reading of present-day society, albeit nuanced by aestheticist elements, by an experience of pleasure and pain, beauty and death, violence and tenderness, oriented towards the tension that defines desire and the surprising quality of humour, as well as towards an urgency capable of satisfying a poetic exchange with reality.

## EXHIBITIONS

*Ruidos*, Galería Marlborough, Madrid, 2009.

*Abraham Lacalle, Maldito Iceberg*, Galería Marlborough, Madrid, 2005.

*Un lugar donde nunca sucede nada*, MNCARS, Madrid, 2005.

## BIBLIOGRAPHY

ESCOBAR, Ticio, "La condena del témpano", *Maldito Iceberg*, Galería Marlborough, Madrid, 2005.

NAVARRO, Mariano, "Abraham Lacalle más pintor que nunca", *El Cultural, El Mundo*, October 17th 2002.

POWER, Kevin, "Conversación con Abraham Lacalle", *Un lugar donde nunca sucede nada*, MNCARS, Madrid, 2005.

SOLANA, Guillermo, "El fresco de Abraham Lacalle", *El Cultural, El Mundo*, April 7th 2005.

# Abraham Lacalle

Almería, 1962

Como uno de los pintores más importantes de su generación y después de la creación de espacios interiores mediante la proliferación de objetos ligados a los géneros de la historia del arte, la pintura de Abraham Lacalle ha sido capaz de articular postulados duchampianos y picassianos, a lo que habría que añadir una fuerte impronta expresionista y conceptual. Una reconstrucción alegórica de los objetos destinados a formar parte de un sistema transversal de significaciones que son producto de la fascinación por la imagen. En sus pinturas aparecen entremezclados objetos comunes, insectos, serpientes, formas abstractas, chorros de color, motivos decorativos, etc., construyendo un espacio preocupado por el desarrollo de la representación de imágenes. Tratando de aunar aquello que parece distante, Abraham Lacalle ha sabido plantear en su discurso una serie de paradojas y polaridades capaces de conciliar lo alto y lo bajo, el exterior y el interior, la vida y la muerte, en un espacio delimitado por la defensa de la pintura. Considerada por el artista como una posibilidad poética capaz de reconciliar lo pintado con lo real, Lacalle somete mediante una condensación de elementos múltiples a las formas y a los colores, provocando una dislocación por medio de la superposición de volúmenes que van a conducir a que estemos ante una práctica pictórica que concita el carácter extraño y siniestro de los objetos hogareños con una importante reivindicación de la belleza.

Una parodia de los géneros pictóricos donde aparece la tensión propia de la alegoría. En esa presencia del límite provocada por la unión de espacios interiores y exteriores que pretenden dar una imagen narrativa e imaginaria, Abraham Lacalle ha subrayado que su interés por lo arquitectónico o por la construcción está en lo que ha denominado *cámara de resonancia*. Cabe subrayar que su trabajo presenta una cartografía del espacio personal. En sus pinturas se esconde una lectura de la sociedad actual, pero tamizada por componentes esteticistas, una experiencia del placer y del dolor, la belleza y la muerte, la violencia y la dulzura, orientados a la tensión propia del deseo y a la sorpresa propia de un humor y de una urgencia capaz de satisfacer el intercambio poético con la realidad.

## EXPOSICIONES

*Ruidos*, Galería Marlborough, Madrid, 2009.

*Abraham Lacalle, Maldito Iceberg*, Galería Marlborough, Madrid, 2005.

*Un lugar donde nunca sucede nada*, MNCARS, Madrid, 2005.

## BIBLIOGRAFÍA

ESCOBAR, Ticio, "La condena del témpano", *Maldito Iceberg*, Galería Marlborough, Madrid, 2005.

NAVARRO, Mariano, "Abraham Lacalle más pintor que nunca", *El Cultural, El Mundo*, 17 octubre 2002.

POWER, Kevin, "Conversación con Abraham Lacalle", *Un lugar donde nunca sucede nada*, MNCARS, Madrid, 2005.

SOLANA, Guillermo, "El fresco de Abraham Lacalle", *El Cultural, El Mundo*, 7 abril 2005.

**Por debajo, 1996**

Oil on canvas

Óleo sobre lienzo

200 x 200 cm

Courtesy / Cortesía de Abraham Lacalle



# Enrique Marty

Salamanca, 1969

Contrary to those who see a descent into the uncanny and death in Enrique Marty's work, the artist himself believes that, on the contrary, it is a celebration of life and optimism. For instance, when seeing one of his superb installations, we could be taken aback by an over exposure of family painting, or the stage designs he has created for theatre. The truth of the matter is that Marty's incursion into painting, sculpture, video or installation leave us in a ghostly limbo. His characters, visibly wounded and victims of violence, seem to be weighed down by a daily anxiety resulting from a state of insanity. In spite of his debt to realism, Marty is not, in fact, a provocateur. His trajectory shows him to be more interested in the use of conventional technical processes even though his works trigger in the beholder an odd mixture of distancing and horror. It is in this regard that the artist claims that his constructions create a mental space. Therefore, his paintings ought not to be viewed in a canonical fashion, for their intention is to use the monstrous and the baroque to trigger a cathartic reading of art history.

Marty claims that he represents precisely what he does not like. And, even if we might look for a narrative of what is taking place in his projects, we are actually seeing a double and abnormal space as corresponds to a society that has discovered that underneath security lies violence and abjection. In his depiction of the notion of unfolding carried out inside his own family or in interventions in public spaces, Marty has depicted persons that may be identified with the madman, the prisoner or a restrained individual in order to create a true clinic of the terrible, taking his starting point in a piercing baroque imaginary devoid of any sign of salvation. That inhospitable nature on view in his shows is what defines the most sordid and Dionysian side of present-day society.

## EXHIBITIONS

*Dank and Dismal*, Deweer Art Gallery, Otegem, Belgium, 2008.

*Watercolours*, GEM, Museum of Contemporary Art, The Hague, Netherlands, 2008.

*Just one Bad Idea After Another*, K4 Gallery, Munich, Germany, 2008.

*Apocalipstick*, Galería Espacio Mínimo, Madrid, 2006.

*Flaschengeist. La caseta del alemán*, MUSAC, León, 2005.

## BIBLIOGRAPHY

CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Imágenes inhóspitas. Sobre la estrategia plástica de Enrique Marty", VI Bienal Martínez Guerricabeitia, Valencia, 2001.

PANERA, Javier, "Una conversación con Enrique Marty", University of Salamanca, 2003.

TEJEDA, Isabel, *an interview with Enrique Marty*, Sala Verónicas, Murcia, 2006.

# Enrique Marty

Salamanca, 1969

Contrariamente a aquellos que ven en la obra de Enrique Marty un descenso a lo siniestro y a la muerte, el propio artista considera que en realidad es una celebración de la vida y el optimismo. Puede sorprender por ejemplo si estamos ante una de sus magníficas instalaciones, una exposición de pintura familiar o en las escenografías que ha desarrollado para el teatro. El caso es que la incursión en la pintura, la escultura, el vídeo o la instalación de Marty nos deja en una zona fantasmal. Sus personajes, visiblemente violentados y dañados, parecen vivir en una cotidiana angustia producto de un estado de locura. A pesar de ser fielmente realista, Marty no es en realidad un provocador. Su trayectoria muestra que está más interesado en utilizar procedimientos técnicos convencionales, a pesar de que sus obras produzcan una extraña mezcla de distanciamiento y horror. En esa dirección, el artista afirma que sus construcciones configuran un espacio mental. No se trata por tanto de atender a su pintura cuando se expone de una manera canónica, sino que su pretensión está en enseñar a partir de lo monstruoso y lo barroco una lectura de la historia del arte propiamente catártica.

Marty ha señalado que precisamente representa aquello que no le gusta. Y, a pesar de que podamos buscar una narración de lo que ocurre en sus proyectos, estamos realmente en un espacio doble y anormal como corresponde a una sociedad que ha descubierto que bajo la seguridad habita la violencia y la abyección. En una representación de la idea del desdoblamiento llevada a cabo en el seno de su propia familia o en intervenciones en espacios públicos, Marty ha situado personajes identificables con el loco, el encerrado o el inmovilizado, creando, a partir de una imaginería barroca y lacerante, despojada de cualquier signo de salvación, una verdadera clínica de lo terrible. Precisamente, este carácter inhóspito mostrado en sus exposiciones caracteriza el lado más sórdido y dionisiaco de la sociedad actual.

## EXPOSICIONES

*Dank and Dismal*, Deweer Art Gallery, Otegem, Bélgica, 2008.  
*Watercolours*, GEM, Museum of Contemporary Art, La Haya, Países Bajos, 2008.  
*Just one Bad Idea After Another*, K4 Gallery, Múnich, Alemania, 2008.  
*Apocalipstick*, Galería Espacio Mínimo, Madrid, 2006.  
*Flaschengeist. La caseta del alemán*, MUSAC, León, 2005.

## BIBLIOGRAFÍA

CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Imágenes inhóspitas. Sobre la estrategia plástica de Enrique Marty", VI Bienal Martínez Guerricabeitia, Valencia, 2001.  
PANERA, Javier, "Una conversación con Enrique Marty", Universidad de Salamanca, 2003.  
TEJEDA, Isabel, entrevista a Enrique Marty, Sala Verónicas, Murcia, 2006.



**Dog, 2007**

Mixed media

Técnica mixta

125 cm

Courtesy / Cortesía de Enrique Marty y Galería Espacio Mínimo, Madrid





**Lazar, 2007**

Mixed media

Técnica mixta

125 cm

Courtesy / Cortesía de Enrique Marty y Galería Espacio Mínimo, Madrid

# Mateo Maté

Madrid, 1964

Underpinning Mateo Maté's well-articulated trajectory is an ironic fusion of humour and surprise that comes in turn from an ongoing reflection on painterly and sculptural representation in art. At the early stage of his career, Maté worked from a domestic concept, in the sense of an exploration of a geography of the inhabitable through the use of mundane homely objects including tables, chairs, beds, couches, rugs, etc. However, his discourse is now mostly focused on the subtle display of those spaces of camouflage that correspond to the artist's political stance and social status. If there is something that surprises us in Mateo Maté's installations, it is his potential to put together a conceptual reflection without falling into rigid and cold formalism. On the contrary, the sense of humour that has always run through his work is further proof that surveillance and security are the two central axes of a trajectory striving to uncover the importance of the natural and the artificial in the political order. To this end, the artist employs books with which he creates artefacts where it is still possible to recover a symbolic and metaphoric sense of camouflage that sometimes succeeds in making the artistic element go unnoticed.

In a surprising way, Maté has blended a radicalism growing from the seeds he sowed in the pages of a book, through the roots orderly sprouting from the legs of a chair, a bed or a wardrobe. A Duchampian legacy that, in his case, gives him the opportunity to equate the history of art with the history of civilisation. As the artist himself has claimed, in that symbolic perforation we may directly look at a fragmentary history, lending greater significance to belligerence and to the growing militarization resulting from those situations of uncertainty where the artist locates his work. With his latest interventions, Mateo Maté reaffirms his liking for action, even selling his own bones through a contract with the person wishing to become the proprietor of his work. This act, closely tied in with the conceptual and satirical practices of his early work, shows how it is possible to create a cartography of daily randomness through surveillance, control and security.

## EXHIBITIONS

*Reliquias de artista*, Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2008.  
*Thanksgiving Turkey*, Galerie Grita Insam, Vienna, Austria, 2008.  
*Nacionalismo doméstico*, Museo Barjola, Gijón, 2008.  
*Paisajes uniformados*, CAB, Burgos, 2007.

## BIBLIOGRAPHY

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, an interview with Mateo Maté, *ABCD Las Artes y Las Letras*, ABC, January 22nd 2005.  
FUENTES FEO, Javier, "Anhelos políticos para resistir el fragmento", *Viajo para conocer mi geografía*, Fundació Sa Nostra, Palma, 2002.  
SICHEL, Berta, "El hogar", *Cartografías personales*, Sala CAI Luzán, Zaragoza, 2006.

# Mateo Maté

Madrid, 1964

En la lúcida trayectoria de Mateo Maté encontramos una irónica amalgama de humor y sorpresa fruto de su reflexión acerca de la representación pictórica y escultórica en el arte. Si en un principio estuvo dedicado a una concepción doméstica, en el sentido de explorar una geografía de lo habitable, utilizando objetos cotidianos de una casa como mesas, sillas, camas, sofás, alfombras, etc., en la actualidad podemos encontrar que su discurso se ha dirigido principalmente a mostrar de una manera sutil aquellos espacios de camuflaje correspondientes tanto a la situación política del artista, como a su estatus social. Si algo hay de sorprendente en las instalaciones de Mateo Maté, es el haber sido capaz de aunar una reflexión conceptual sin caer por ello en un formalismo rígido y frío. Al contrario, el sentido del humor que se ha asociado a su labor es una prueba de que la vigilancia y seguridad son los ejes centrales de una trayectoria que ha tratado de mostrar la importancia de lo natural y lo artificial en el orden político. Para ello ha utilizado libros para crear artefactos donde aún se puede recuperar un sentido simbólico y metafórico del camuflaje que logra que lo artístico pase a veces inadvertido.

De una manera sorprendente, Maté ha conciliado una radicalidad propia de las semillas que logró hacer brotar entre las páginas de un libro, a través de las raíces que brotaban ordenadas de las patas de una silla, una cama o un armario. Una herencia duchampiana que en su caso le da la oportunidad de identificar la historia del arte con la historia de la civilización. En esa simbólica perforación –como el mismo artista ha declarado–, podemos atender directamente a una historia fragmentaria donde se da más importancia a lo belicoso y a la creciente militarización producida por aquellas situaciones de incertidumbre donde se sitúa el trabajo del artista. Mateo Maté ha afirmado con sus últimas intervenciones una apuesta por la acción, llegando a vender sus propios huesos a través de un contrato con aquel que quiera poseer su obra. Este hecho, que en nada se separa de aquellas prácticas conceptuales y satíricas de sus inicios, muestra cómo a través de la vigilancia, el control y la seguridad puede ejercerse el derecho a crear una cartografía del azar cotidiano.

## EXPOSICIONES

*Reliquias de artista*, Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2008.

*Thanksgiving Turkey*, Galerie Grita Insam, Viena, Austria, 2008.

*Nacionalismo doméstico*, Museo Barjola, Gijón, 2008.

*Paisajes uniformados*, CAB, Burgos, 2007.

## BIBLIOGRAFÍA

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier, entrevista a Mateo Maté, *ABCD Las Artes y Las Letras*, ABC, 22 enero 2005.

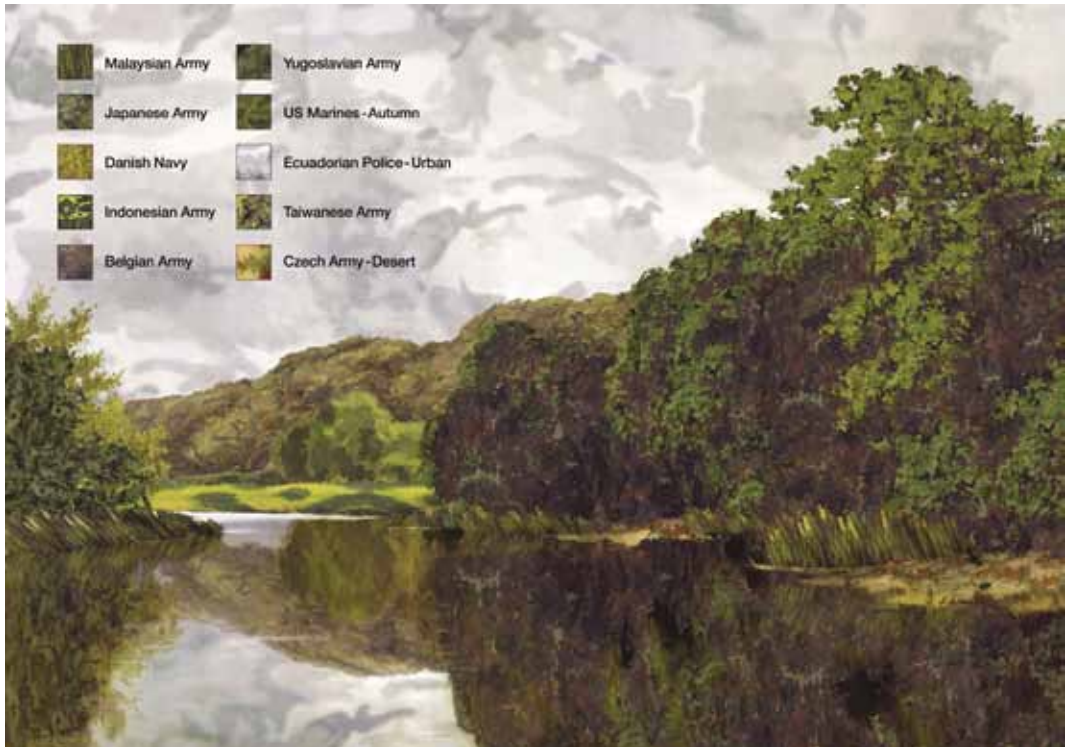
FUENTES FEO, Javier, "Anhelos políticos para resistir el fragmento", *Viajo para conocer mi geografía*, Fundació Sa Nostra, Palma, 2002.

SICHEL, Berta, "El hogar", *Cartografías personales*, Sala CAI Luzán, Zaragoza, 2006.



**Thanksgiving Turkey, 2007**  
Installation with video. Ed. 1/8  
Instalación con vídeo. Ed. 1/8  
Dimensions variable  
Dimensiones variables  
Colección Caja de Burgos





**Paisaje uniformado 14 (Henry H. Parker: Nature's Mirror on the Banks of the Thames), 2008**

Print on canvas

Impresión en tela

114 x 162 x 5 cm

Courtesy / Cortesía de Mateo Maté

# Olga Mesa

Avilés, Asturias, 1962

Mesa studied dance, music and theatre in Spain, France and USA. Between 1980 and 1982 she studied at the Rosella Hightower International Dance Centre (Cannes, France). She won second prize at the Madrid Choreographic Competition and a scholarship from the Merce Cunningham School of New York, a city where she spent three years from 1989 to 1991. Mesa is a co-founder, with Blanca Calvo and La Ribot, of the Bocanada dance company. In 1992 she set up her own company in Madrid. Since then, she has created eleven co-productions often with residences spent in various institutions and festivals, including: “Lugares Intermedios”, 1992, “Des/apariçoes”, 1994, or “Solos”, 1995. From 1996 to 1999, she was involved in the creation of the trilogy “Res, non verba” [Things, not words], in collaboration with the visual artist Daniel Miracle. In 1999 she presented the solo piece “Daisy Planet”, commissioned for La Alternativa Festival in Madrid. In Autumn 2001 she began a new project, “Más público, más privado”, consisting of an indefinite number of movements.

Olga Mesa has performed in theatres and festivals in Austria, Belgium, France, Germany, Great Britain, Italy, Portugal, Spain, Switzerland and USA. She has also made video-works, has contributed to art and theatre journals, and was actively involved in La Inesperada, an association promoting contemporary dance in Madrid. This collective project was created together with the choreographers Mónica Valenciano, Ana Buitrago, Blanca Calvo and La Ribot. Recently, she has collaborated in the video piece by La Ribot, “Travellings”, and in “Scan [more business-more money management]” by Michel Schweizer/Cie La Coma. Mesa runs creative and research workshops in Spain, France and Switzerland. Since 1996, the Olga Mesa company has been supported by Spain’s Ministry for Education and Culture.

In 2005, she created the company “Hors Champ/Fuera de Campo”. From January 2005 to the summer of 2006, she was an artist-in-residence at Théâtre Pôle Sud in Strasbourg (France), where she undertook the creation of cultural actions for local audiences, professional and amateur workshops, she had carte blanche at the “Nouvelles Strasbourg Danse” Festival and for the season, and in May 2006, she created the first part of the fifth movement of her project “Más público, más privado”, whose provisional title is “La danse et son double” Dance and its Double. She has recently presented LabOratorio-LabOfilm at Off Limits (Madrid, 2009) and *Solo a ciegas (con lágrimas azules)* at the Mercado de las Flores in Barcelona (2009).

## BIBLIOGRAPHY

SÁNCHEZ, José Antonio, *Cuerpos sobre blanco*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003.

# Olga Mesa

**Avilés, Asturias, 1962**

Estudió danza, música y teatro en España, Francia y Estados Unidos. Entre 1980 y 1982 realizó estudios de danza en el Centro Internacional de la Danza Rosella Hightower (Cannes, Francia). Obtiene el segundo premio en el Concurso Coreográfico de Madrid y obtiene una beca en la Merce Cunningham School de Nueva York, ciudad donde residirá finalmente tres años (1989-1991). Funda junto a Blanca Calvo y La Ribot la compañía Bocanada danza. En 1992 crea su propia compañía en Madrid. Desde entonces ha realizado once creaciones en coproducciones a menudo asociadas a residencias con diferentes instituciones y festivales como: “Lugares Intermedios”, 1992, “Des/apariçoes”, 1994, o “Solos”, 1995. Entre 1996 y 1999 crea la trilogía “Res, non verba” (Cosas, no palabras) en colaboración con el artista visual Daniel Miracle. En 1999 presenta el solo “Daisy Planet”, creado por encargo del Festival “La Alternativa” de Madrid. Durante el otoño de 2001, comienza un nuevo proyecto de creación constituido por movimientos de número indefinido “Más público, más privado”.

Los espectáculos de Olga Mesa han sido representados en diferentes teatros y festivales en Alemania, Austria, Bélgica, España, Estados Unidos, Francia, Gran Bretaña, Italia, Portugal y Suiza. Además ha realizado vídeo-creaciones, ha colaborado con revistas de arte y teatro y ha participado en la creación de La Inesperada, asociación que tiene el objetivo de promover la danza contemporánea en Madrid. Esta creación se ha realizado en colaboración con las coreógrafas Mónica Valenciano, Ana Buitrago, Blanca Calvo y La Ribot. Recientemente ha colaborado en el vídeo de La Ribot, “Travellings” y en “Scan [more business-more money management]” de Michel Schweizer/Cie La Coma. Olga propone talleres de creación e investigación en España, Francia y Suiza. Desde 1996, la compañía Olga Mesa cuenta con el apoyo del Ministerio de Educación y Cultura de España.

En 2005 crea la compañía “Hors Champ/Fuera de Campo”. Fue artista residente en el Théâtre Pôle Sud de Estrasburgo (Francia) desde enero de 2005 hasta el verano de 2006, con la creación de acciones culturales organizadas para el público local, talleres para profesionales y aficionados, carta blanca en el marco del Festival “Nouvelles Strasbourg Danse” y en el curso de la temporada, así como la creación, en mayo de 2006, de la primera parte del quinto movimiento del proyecto “Más público, más privado”, cuyo título provisorio es “La danse et son double” (La danza y su doble). En la actualidad ha presentado LabOratorio-*LabOfilm* en Off Limits (Madrid, 2009) y *Solo a ciegas (con lágrimas azules)* en el Mercado de las Flores de Barcelona (2009).

## **BIBLIOGRAFÍA**

SÁNCHEZ, José Antonio, *Cuerpos sobre blanco*, Universidad de Castilla-La Mancha, Cuenca, 2003.



**Suite au dernier mot: au fond tout est en surface**  
Performance  
Photograph / Foto: David Ruano





**Suite au dernier mot: au fond tout est en surface**

Performance

Photograph / Foto: Rémi Villagi

# Juan Luis Moraza

Vitoria-Gasteiz, 1960

Following a long-standing career in sculpture, and widely considered one of the key figures in its renewal in Spain, Juan Luis Moraza has faultlessly connected practise and theory. He is a lecturer in Fine Arts, with plenty of experience as a teacher at several European universities, and has also published widely as a writer. But apart from his work as a lecturer and essayist, we would underscore *Ornamento y Ley* (CENDEAC, 2007), a project whose core concept is to disentangle the aspects legitimising the artwork and the artist in the contemporary world. Moraza's trajectory as an art practitioner is impeccable, representing Spain in a variety of exhibitions, including the Seville Expo (1992), the Sao Paulo Biennale (1994), the International Ljubljana Biennale (1995) or the Venice Biennale (2001). In turn, he curated the exhibition *Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi* at the Guggenheim Museum, Bilbao in 2007.

It has often been claimed that Moraza's work is predicated on an intellectualisation demanding the direct participation of the beholder. The artist himself recognises that his art possesses a dark and enigmatic poetics. By means of a juxtaposition of various elements recurring in Post-Modernism, such as love and capitalism, Moraza has deployed an extensive system of references covering everything from literature and philosophy to aesthetics and sculpture, in an ironical and cryptic gathering of artefacts held together by the fetishism characteristic of art and sexuality (*Seis sexos de la diferencia*, Arteleku, 1990) connected with the reception of the image and the consideration of art as an extension of philosophy. With an appearance reminiscent of games of chance, Moraza combines sentences, words and prepositions/propositions with which he attempts to reveal the predicaments of modernism. His striking installations demand the active involvement of the spectator, offering, from the odd conjunction of culture and civilisation, the possibility of a participative creation outside the performative.

## EXHIBITIONS

*Juan Luis Moraza*, Galería Elba Benítez, Madrid, 2004.

*Anestésica (Algologos)*, CAAC, Seville, 1998.

*Éxtasis, Status, Estatua*, Museo Pablo Gargallo, Zaragoza, 1995.

*Ornamento y ley*, Sala Amárica, Vitoria-Gasteiz, 1994.

## BIBLIOGRAPHY

CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Excesos", *Ornamento y ley*, Sala Amárica, Vitoria-Gasteiz, 1994.

DE DIEGO, Estrella, "Paisaje con barco", *Anestésica (Algologos)*, CAAC, Seville, 1998.

RAMÍREZ, Juan Antonio, "Ludosofía mecanártica", *ibid.*

# Juan Luis Moraza

Vitoria-Gasteiz, 1960

Después de una larga trayectoria como escultor y considerado en ese campo como uno de los más importantes renovadores del arte español, Juan Luis Moraza ha sabido vincular la acción artística con la reflexión teórica. En ese sentido, es profesor de Bellas Artes con una larga trayectoria como pedagogo en diferentes universidades europeas y ha desarrollado una importante labor como escritor. Además de su obra como conferenciante y articulista, entre otros libros y textos para diferentes proyectos, cabe señalar *Ornamento y Ley* (CENDEAC, 2007) cuya idea central trata de desentrañar aquellos aspectos que legitiman la obra de arte y al artista en el mundo contemporáneo. Su trayectoria como artista ha sido impecable, representando a España en diferentes exposiciones como la Expo 92 de Sevilla, la Bienal de São Paulo (1994), la Bienal Internacional de Liubliana (1995) o la Bienal de Venecia (2001). A su vez ha comisariado en el Museo Guggenheim de Bilbao *Incógnitas. Cartografías del arte contemporáneo en Euskadi* (2007).

Se ha señalado insistentemente que su trabajo es una intelectualización que requiere de la acción del espectador y el propio Moraza ha reconocido que su arte posee una poética oscura y enigmática. El caso es que a través de la yuxtaposición de distintos elementos propios de la posmodernidad como el amor y el capitalismo, Moraza ha realizado un extenso sistema de referencias que abarcan desde la literatura y la filosofía hasta la estética y la escultura, en una irónica y crítica reunión de artefactos asociados al fetichismo propio de la obra de arte y a la sexualidad (*Seis sexos de la diferencia*, Arteleku, 1990) en relación con la recepción de la imagen y la consideración del arte como una extensión de la filosofía. Con una apariencia de juego de azar, Moraza reúne en sus maquinaciones frases, palabras y pre/proposiciones donde se trata de mostrar las dificultades de la modernidad. En sus extrañas instalaciones requiere de la activa participación del espectador, enseñando desde la extraña conjunción de cultura y civilización, la posibilidad de un arte participativo fuera de lo performativo.

## EXPOSICIONES

*Juan Luis Moraza*, Galería Elba Benítez, Madrid, 2004.

*Anestésica (Algologos)*, CAAC, Sevilla, 1998.

*Éxtasis, Status, Estatua*, Museo Pablo Gargallo, Zaragoza, 1995.

*Ornamento y Ley*, Sala América, Vitoria-Gasteiz, 1994.

## BIBLIOGRAFÍA

CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Excesos", *Ornamento y Ley*, Sala América, Vitoria-Gasteiz, 1994.

DE DIEGO, Estrella, "Paisaje con barco", *Anestésica (Algologos)*, CAAC, Sevilla, 1998.

RAMÍREZ, Juan Antonio, "Ludosofía mecanártica", *ibidem*.

**Mimo, 1999**

Sound installation

Instalación sonora

Dimensions variable

Medidas variables

Photograph / Foto: César San Millán

Courtesy / Cortesía de Trayecto Galería, Vitoria-Gasteiz



# Concha Pérez

Valladolid, 1969

After graduating in Fine Arts from Universidad Complutense in Madrid, Pérez has been shortlisted for most major Spanish contemporary art competitions. Concha Pérez's photographic work has largely focused on the importance of neglected spaces within the urban environment. And whereas in her early works she practiced a domestic simulation, introducing objects bearing a relation with the sedentary, as illustrated by her insertion of chairs or armchairs in vacant lots, at a later stage her scope expanded towards the restoration of those spaces which, after the demolition of buildings, contain the original gaping void of the place. Concha Pérez recognises that her critical proposal must be ascribed to a photographic interest related with the presence of the transitory in contemporary cities. This is how we should understand the introduction of the domestic in the streets, in an image portraying disappearance or waiting.

This quest for the architectural identity of the city has led to a body of work consisting of photographs stripped of any human form, evidencing the abandonment of spaces as a consequence of the demolition and reconstruction of neighbourhoods. An urban growth revealing the loss of a certain memory of places like gardens, vacant lots or museums when their construction reveals nothing but ruin and debris. In the case of Concha Pérez, the sense of restoration is mediated by technical manipulation. Thus, in her images, she has attempted to come up with practical solutions like, for instance, roads built with grass, grouping a number of caravans in a kind of mine (*Nómadas*) or proposing a viewpoint over the sea. In her work, Pérez recognises an aesthetic of absence: "The aesthetics of appearance is followed by one of disappearance, with forms and images emerging from their substrata. It would seem that, for a city to be renewed, it must first be destroyed. The voids left by knocked-down buildings must give way to new 'modern' constructions. However, between those two stages, between those two moments, there is a lapse of time in which we can, in an imaginary way, rebuild the past or anticipate some form of future."

## EXHIBITIONS

*Lo que nos queda*, ADN Galería, Barcelona, 2009.

*Explotaciones*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid, 2008.

*Abandonos*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia, 2008.

*Refugios/ Ausencias/ Abandonos*, ADN Galería, Barcelona, 2007.

## BIBLIOGRAPHY

*Cazadores de Sombras*, Madrid, 2008.

*La escena de un crimen*, Madrid, 2008.

SAURA, Silvio, "Concha Pérez", *Refugios/Ausencias/Abandonos*, ADN Galería, Barcelona, 2007.

# Concha Pérez

Valladolid, 1969

Es licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid y ha sido seleccionada en la mayor parte de los premios españoles dedicados al arte contemporáneo. La labor como fotógrafa de Concha Pérez se ha dirigido a considerar la importancia de los espacios abandonados en el espacio urbano. Si en un principio practicó una simulación doméstica, introduciendo en la calle objetos relacionados con lo sedentario, como ejemplifican sus inserciones de sillas o sillones en solares, posteriormente su trabajo se ha ido ampliando hacia una restauración de aquellos espacios que, tras la demolición de edificios, muestran el vacío original del enclavamiento. Como reconoce Concha Pérez, su crítica propuesta se enmarca dentro de un interés fotográfico vinculado a la presencia de lo transitorio en el seno de las ciudades contemporáneas. Así, puede entenderse la introducción de lo doméstico en las calles por medio de una imagen de la desaparición o de la espera.

Esa búsqueda de la identidad arquitectónica de la ciudad ha conducido a que en sus fotografías, despojadas de cualquier forma humana, se patentice el abandono de los espacios producido por el derribo y reconstrucción de los barrios. Un crecimiento urbano que revela la pérdida de una cierta memoria de lugares como jardines, solares o museos, cuando su construcción no muestra más que la ruina y el escombros. Este sentido restaurador en el caso de Concha Pérez aparece mediatizado por la manipulación técnica. Así ha tratado de dar soluciones prácticas en sus imágenes creando, por ejemplo, carreteras construidas con hierba, agrupando en una especie de mina una serie de caravanas (*Nómadas*) o bien proponiendo un mirador hacia el mar. La artista ha reconocido el valor de la estética de la ausencia en su trabajo: "A la estética de la aparición sucede la de la desaparición. Las formas, las imágenes surgen de sus sustratos. Parece que para que una ciudad se renueve ha de ser destruida primero. Los huecos que van dejando los viejos edificios derribados han de dejar paso a nuevas construcciones 'modernas'. Pero entre un paso y otro, entre un momento y otro queda un espacio de tiempo en el que imaginariamente podemos reconstruir el pasado o anticipar algún futuro".

## EXPOSICIONES

*Lo que nos queda*, ADN Galería, Barcelona, 2009.

*Explotaciones*, Galería My Name's Lolita Art, Madrid, 2008.

*Abandonos*, Galería My Name's Lolita Art, Valencia, 2008.

*Refugios/ Ausencias/ Abandonos*, ADN Galería, Barcelona, 2007.

## BIBLIOGRAFÍA

*Cazadores de Sombras*, Madrid, 2008.

*La escena de un crimen*, Madrid, 2008.

SAURA, Silvio, "Concha Pérez", *Refugios/Ausencias/Abandonos*, ADN Galería, Barcelona, 2007.



**Serie Arquitecturas, 2007**

4 photographs on RC glossy photo paper

4 fotografías sobre papel RC brillo / foam

50 x 65 cm c/u

Courtesy / Cortesía de Galería My Name's Lolita Art, Madrid





# Javier Pérez

Bilbao, Vizcaya, 1968

In 2001, an installation by Javier Pérez was chosen to represent Spain at the Venice Biennale. Almost as if a conflation of his interests, Pérez built a large sphere made of tear-shaped glass pieces, where he expressed his interest to somehow render the connection between natural forms, regardless of whether they are animal, vegetal or mineral. Javier Pérez's work has been defined as a type of multidisciplinary creation, whose early stages have more to do with video, action and installation, but always maintaining a common thread with the identity of the body and also with space by exploring the conflicts arising from the relationships of human beings with their own social and cultural nature. If we were to reveal another of the axes around which his work revolves, we would highlight his search for a space that can be shared by the spiritual and by the carnal, with a libidinal drive associated with the hidden and appearance.

To this end, Pérez has developed a particular type of mutation, identifiable with metamorphosis and the result of input through symbolic elements, such as blood and glass, which are apparently distant yet contribute to the mixture of elements from nature including insects or larvae or trees, with materials that have sometimes been regarded as inappropriate for sculpture, such as porcelain, fabric or glass. Stemming from that conjunction of metamorphoses and mutation, Javier Pérez's installations place us in an art space in which we are capable of attaining a knowledge of materiality through transparent and fragile materials.

## EXHIBITIONS

*Lamentaciones*, Siglo XXI: Arte en la Catedral de Burgos, Cloister of Burgos Cathedral, 2009.

*Rituales de tránsito*, Mimmo Scognamiglio Arte Contemporanea, Milan, Italy, 2009.

*Objetos del deseo*, Espai Quatre, Casal Solleric, Palma, 2008.

*Aria da Capo*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2008.

*Passages*, Mario Mauroner Contemporary Art Vienna, Vienna, Austria, 2007.

## BIBLIOGRAPHY

BLANCH, Teresa, "Rojo", an interview with Javier Pérez, *Mutaciones*, MNCARS, Madrid, 2004.

DE DIEGO, Estrella, "Viaje a Venecia", Spanish Pavilion, 49th Venice Biennale, 2001.

LOISY, Jean de, "Un paisaje, Javier Pérez", MNCARS, Madrid, 2005.

# Javier Pérez

**Bilbao, Vizcaya, 1968**

En el año 2001 una instalación de Javier Pérez fue elegida para representar a España en la Bienal de Venecia. Como suma de sus intereses, construyó una gran esfera compuesta de vidrios con forma de lágrimas donde ponía de manifiesto su interés por materializar de alguna manera la conexión entre las formas naturales, fueran de tipo animal, vegetal o mineral. Se ha señalado el carácter multidisciplinar de su trabajo, cuyos inicios estaban más relacionados con el vídeo, la acción y la instalación, pero manteniendo siempre un hilo conductor relacionado con la identidad del cuerpo y el espacio a través de los conflictos propiciados por las relaciones del hombre con su propia naturaleza social y cultural. Si pudiéramos descubrir otro de los ejes que vertebran su labor como artista, debemos señalar la búsqueda de un espacio común a lo espiritual y lo carnal, descubriendo en el trabajo de Javier Pérez una pulsión sexual ligada a lo oculto y a la apariencia.

Para ello, el artista ha desarrollado un tipo particular de mutación, identificable con una metamorfosis que ha sido consecuencia de su aportación a través de elementos simbólicos aparentemente distanciados como la sangre y el vidrio, pero que contribuyen a mezclar elementos propios de la naturaleza como insectos o larvas o árboles, junto a materiales considerados a veces impropios de la escultura como porcelana, tejido o cristal. A partir de esta conjunción de metamorfosis y mutación, las instalaciones de Javier Pérez nos sitúan en un espacio artístico donde podemos alcanzar un conocimiento de la materialidad del arte a través de materiales transparentes y frágiles.

## **EXPOSICIONES**

*Lamentaciones*, Siglo XXI: Arte en la Catedral de Burgos, Claustro de la Catedral de Burgos, 2009.

*Rituales de tránsito*, Mimmo Scognamiglio Arte Contemporanea, Milán, Italia, 2009.

*Objetos del deseo*, Espai Quatre, Casal Solleric, Palma, 2008.

*Aria da Capo*, Galería Salvador Díaz, Madrid, 2008.

*Passages*, Mario Mauroner Contemporary Art Vienna, Viena, Austria, 2007.

## **BIBLIOGRAFÍA**

BLANCH, Teresa, "Rojo", entrevista a Javier Pérez, *Mutaciones*, MNCARS, Madrid, 2004.

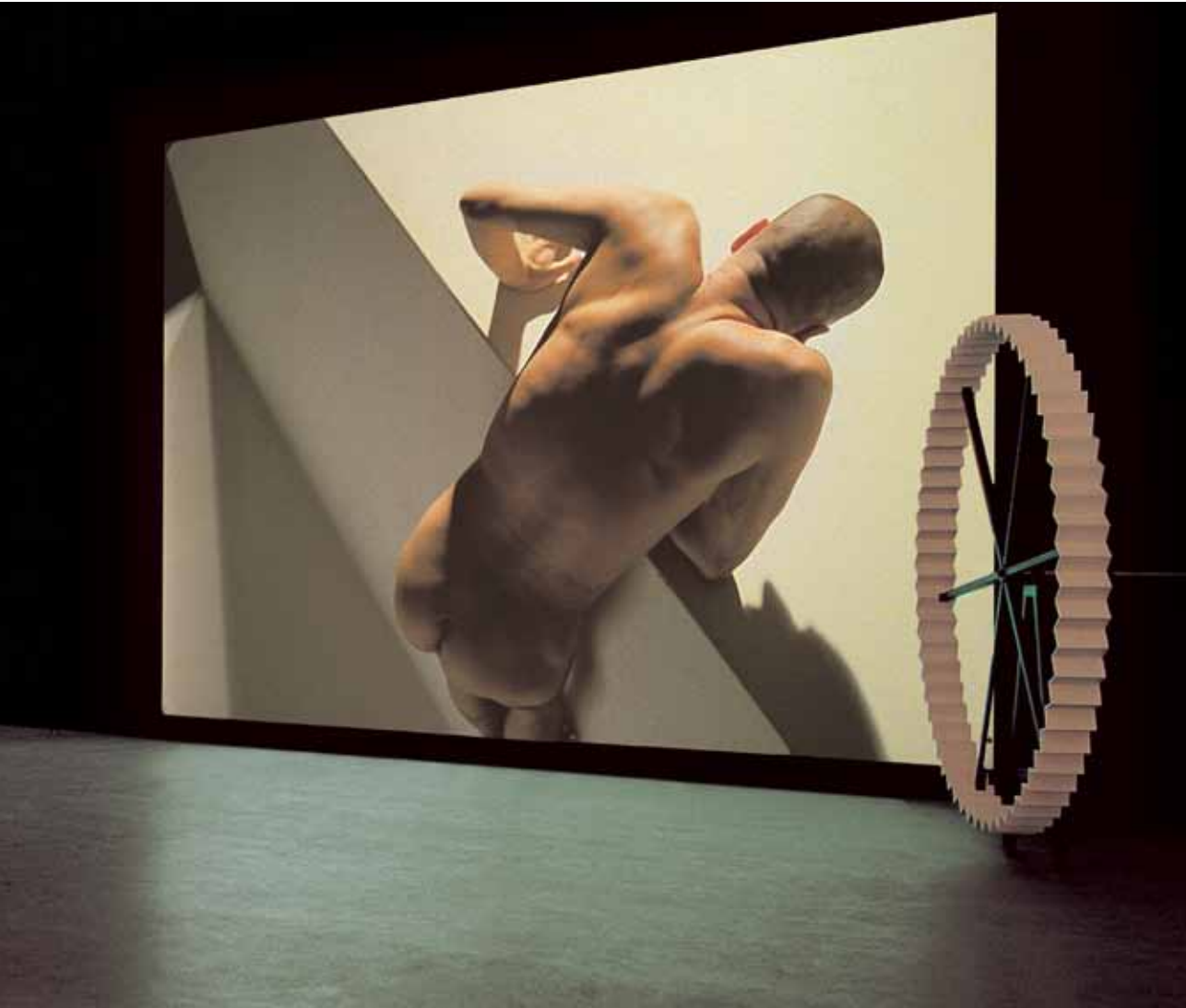
DE DIEGO, Estrella, "Viaje a Venecia", Pabellón de España, IL Bienal de Venecia, 2001.

LOISY, Jean de, "Un paisaje, Javier Pérez", MNCARS, Madrid, 2005.

**60 escalones (Perpetuum Mobile), 2000**

Video projection. Ed. 3/3. Wood and iron Wheel with engine  
Videoproyección. Edición 3/3. Rueda de hierro y madera con motor  
200 x 189 x 125 cm

Courtesy / Cortesía de Javier Pérez y Galería Salvador Díaz, Madrid



# Jaume Plench

Barcelona, 1963

Jaume Plench's atypical production is regularly on view in influential exhibitions of Spanish contemporary art. In one of his best known video pieces, the artist literally sweeps a studio floor to the point that he raises so much dust that the whole space is covered in a dense fog. In other interventions Plench has employed ironic humour, somewhere between Marcel Duchamp's readymades and Joan Brossa's magical objects, distancing himself from postulates explicitly devised to produce an art object. On the contrary, his work eschews any fetishistic bond with materials. Apart from that, his practice is defined by a surprising paradox by which objects take on new uses. Jaume Plench has supported shelves with books, has built unfeasible chairs and tables, impossible to be used by anyone in a normal way, and has attempted to bring to the fore the contradictions inherent in surface appearance, as in the literal case of his foil paper ball which is actually made of silver. The truth of the matter is that Jaume Plench is an artist who has used a breadth of media, embracing sculpture, architecture, drawing, photography, action and video, to uncover some of the mechanisms connected to memory, reminiscence and pyknolepsy.

The result of mental absence, pyknolepsy has created, particularly from the aesthetic of Paul Virilio, a state from which to witness disappearance, being aware of the flaws inherent in the processes of thought. A fact that Jaume Plench has perhaps taken to its logical conclusion by associating the notion of the artwork to that hazardously controlled condition. Thus, in its latest exhibitions, he presented his works as if they were the labels accompanying artworks on exhibit. He has also created interventions for public spaces, like the insertion of a typical school notebook with his name on the spine, which he has introduced in the collections of several museums worldwide. Underlying his work is the notion of the impossible nature of art, as in his ironic recreation of a matryoshka marked by the signs of poisonous pollution.

## EXHIBITIONS

Galería Fúcares, Madrid, 2008.

Galería Dels Àngels, Barcelona, 2007.

Spencer Brownstone Gallery, New York, USA, 2006.

ARCO'06, "Dust to dust", Galería Dels Àngels "16 proyectos de arte español", Madrid, 2006.

*Domestic Actions*, Mjellby Konstmuseum, Halmstad, Sweden, 2005.

## BIBLIOGRAPHY

CUESTA, Mery, "Ejercicios espirituales", *La Vanguardia*, October 13th 2004.

# Jaume Plench

**Barcelona, 1963**

La extraña obra de Jaume Plench sigue formando parte de prestigiosas exposiciones de artistas contemporáneos españoles. En uno de sus vídeos más conocidos aparecía el artista barriendo literalmente un estudio hasta el punto de levantar tanto polvo que el espacio quedaba tapado por una espesa niebla. En otras intervenciones ha utilizado un irónico humor, a medio camino del ready-made de Marcel Duchamp y los objetos mágicos de Joan Brossa, alejándose de aquellas consideraciones que explícitamente están encaminadas a ofrecer un objeto artístico. Por el contrario, su trabajo ha sabido eludir esa vinculación fetichista con los materiales. Además, su trabajo se caracteriza por una insólita paradoja donde los objetos toman nuevos usos. Jaume Plench ha sostenido una estantería con libros, ha construido sillas y mesas imposibles porque uno no puede utilizarlas normalmente y ha tratado de mostrar aquellas contradicciones propias de la apariencia, como en el caso literal de su pelota de papel de aluminio que no era sino de plata. El caso es que Jaume Plench es un artista que ha utilizado técnicas diversas como la escultura, la arquitectura, el dibujo, la fotografía, la acción o el vídeo para mostrar algunos de los mecanismos relacionados con la memoria, el recuerdo y lo picnoléptico.

La picnolepsia es consecuencia de una ausencia mental y ha generado, sobre todo desde la estética de Paul Virilio, un estado donde presenciamos la desaparición, siendo conscientes de las fallas inherentes a los procesos del pensamiento. Jaume Plench ha llevado hasta sus quizá últimas consecuencias este hecho, vinculando la idea de obra de arte a esa disposición azarosamente controlada. Así, en sus últimas exposiciones presentaba unos cuadros contruidos como si fueran las fichas comunes que acompañan a las obras de arte en las exposiciones. También ha realizado intervenciones en espacios públicos, como la inserción de un cuaderno típico escolar con su nombre en el lomo que ha introducido entre los fondos de diferentes museos de todo el mundo. En su trabajo se impone la idea del carácter imposible del arte, como en esa recreación irónica de una matruska que muestra las huellas de la contaminación intoxicadora.

## **EXPOSICIONES**

Galería Fúcares, Madrid, 2008.

Galería Dels Àngels, Barcelona, 2007.

Spencer Brownstone Gallery, Nueva York, Estados Unidos, 2006.

ARCO'06, "Dust to dust", Galería Dels Àngels "16 proyectos de arte español", Madrid, 2006.

*Domestic Actions*, Mjellby Konstmuseum, Halmstad, Suecia, 2005.

## **BIBLIOGRAFÍA**

CUESTA, Mery, "Ejercicios espirituales", *La Vanguardia*, 13 octubre 2004.



**Entropía de Jackson; la Rendición de Breda, 2008**

Modified jigsaw puzzle

Puzle modificado

60 x 90 x 2 cm

Courtesy / Cortesía de Galería Àngels Barcelona





**La Rendición de Breda, 2007**

Stripped jigsaw puzzle

Puzle pelado

166 x 220 cm

Courtesy / Cortesía de Consejería de Cultura y Turismo  
Comunidad Autónoma de la Región de Murcia

# Gonzalo Puch

Seville, 1950

It was Gonzalo Puch himself who defined his particular crossbreed of art and science as a kind of poetics of image. Attempting to depict the physics of the world through a calculus devoid of any mathematical or intuitive intention, Puch is obsessed with developing an empirical system of artistic use that shifts from photography to installation or sculpture, from a starting point consisting of a kind of botany of space. His images features classrooms where someone seems to have just behind left a bicycle next to a reproduction of a painting by Brueghel. They contain individuals climbing up a wall hidden behind maps, or blackboards where equations, formulas and logarithms have been developed, building an image with a premeditated narrative drive.

The importance of painting in Gonzalo Puch's work has often been underscored, to which we might add the fictional documentary, as in Jeff Wall's brand of photography, plus the insertion of the natural and the biological in an architectural space that could well be identified as exhibition venues. The delimitation of the exterior and the interior is easily identifiable with the experience of the studio or the artist's own home. And although in his images one ought to prioritise the execution and manipulation by the artist, creating the imaginary space characteristic of collage, Gonzalo Puch has found in installation another of the drives that lead to an experience with the boundaries separating the natural and the artificial, the real and the imaginary, where the processes of representation lead to a metaphorical constructive system of coexistence of poetic intuition with the specific knowledge that defines empirical sciences.

## EXHIBITIONS

*Introducción a la Meteorología*, Galería Helga de Alvear (Madrid), Fundación José García Jiménez, Murcia, 2009.

*Gonzalo Puch, Palacios de Cartón*, Obra Social Caja Sol, Casa Pemán, Cadiz, 2008.

*Buscando en la zona (Incidentes, apariciones)*, Galería Pepe Cobo, Madrid, 2007.

*Gonzalo Puch*, PhotoEspaña'06, Jardín Botánico, Madrid, 2006.

## BIBLIOGRAPHY

DEL RÍO, Francisco, "El aula ideal según Gonzalo Puch", Fundación Antonio Pérez, Cuenca, 2002.

GARCÍA-ROMEU, Emilia, "Ventanas, Laboratorios, Mapas", *Incidentes*, CAAC, Seville, 2004.

VILLAESPESA, Mar, "Incidentes", *ibid.*

# Gonzalo Puch

Sevilla, 1950

Ha sido el propio Gonzalo Puch quien ha establecido su vinculación de arte y ciencia en una suerte de poética de la imagen. Tratando de representar la fisicidad del mundo, a través de un cálculo sin pretensiones tanto matemáticas como intuitivas, ha ido desarrollando una especie de sistema empírico de uso artístico que le ha conducido desde la fotografía hasta la instalación o la escultura, partiendo de una cierta botánica del espacio. En sus imágenes aparecen aulas donde alguien parece que acaba de abandonar una bicicleta al lado de una reproducción de Brueghel. Se muestran personas que trepan por una pared camuflada por mapas, pizarras en donde se han escrito desarrollos de ecuaciones, fórmulas y logaritmos, construyendo una imagen con una premeditada vocación narrativa.

Se ha señalado la importancia de la pintura en el trabajo de Gonzalo Puch, pero también del documental de ficción, de la obra fotográfica de Jeff Wall y de la inserción de lo natural y lo biológico en un espacio arquitectónico identificable con los lugares de exposición del arte. Esta marcación entre lo exterior y lo interior puede ser fácilmente asimilable con la vivencia del estudio o el hogar del propio artista. Si en sus imágenes se debe dar prioridad a la ejecución y manipulación del artista, creando ese espacio imaginario propio del collage, Gonzalo Puch ha encontrado en la instalación otro de los impulsos que le conducen a esa experiencia de los límites entre lo natural y lo artificial, lo real o lo imaginario, donde los procesos de representación devienen en un metafórico sistema constructivo de convivencia de la intuición poética y el conocimiento concreto propio de las ciencias empíricas.

## EXPOSICIONES

*Introducción a la Meteorología*, Galería Helga de Alvear (Madrid), Fundación José García Jiménez, Murcia, 2009.

*Gonzalo Puch, Palacios de Cartón*, Obra Social Cajasol, Casa Pemán, Cádiz, 2008.

*Buscando en la zona (Incidentes, apariciones)*, Galería Pepe Cobo, Madrid, 2007.

*Gonzalo Puch, PhotoEspaña'06*, Jardín Botánico, Madrid, 2006.

## BIBLIOGRAFÍA

DEL RÍO, Francisco, "El aula ideal según Gonzalo Puch", Fundación Antonio Pérez, Cuenca, 2002.

GARCÍA-ROMEU, Emilia, "Ventanas, Laboratorios, Mapas", *Incidentes*, CAAC, Sevilla, 2004.

VILLAESPESA, Mar, "Incidentes", *ibídem*.



**Sin título, 2009**

From series "Introducción a la meteorología"

De la serie "Introducción a la meteorología"

67 x 162 cm

Courtesy / Cortesía de Galería Helga de Alvear, Madrid



**Sin título, 2009**

From series "Introducción a la meteorología"

De la serie "Introducción a la meteorología"

96,50 x 162 cm

Courtesy / Cortesía de Galería Helga de Alvear, Madrid

# La Ribot

Madrid, 1962

Trained as a dancer, María Ribot is one of the key choreographers in the development of new dance in Spain since the mid-1980s. In 1991 she started working under her nickname La Ribot, and shifted her practise to the realm of the visual arts and performance, creating works which also impinge on the field of video art. Her open and heterodox body of work, in which she questions the art market as well as the relationships governing the economy of spectacle, coupled with a focus on the political reality, is always underpinned by humour and irony. In this regard, in her work, La Ribot starts out from the experience of the body in relation with the image and movement. She was nominated for the Paul Hamlyn Foundation Award for Visual Arts in 1998, and won the National Dance Award from the Spanish Ministry for Culture in 2000. In 2003 she presented *Panoramix* at Tate Modern, London.

La Ribot's pieces are divided according to their duration. From the short format works (ranging from 30 seconds to 7 minutes) in her *Distinguished Pieces* series to long duration pieces (from 4 to 8 hours) like *Laughing Hole*. Her works are known for her use of play through the creation of apparently unconnected associations and absurd humour. In point of fact, La Ribot deploys an open system of references which articulates the conceptual through the choice of words, object, bodies, using a sober *mise en scène* (*40 espontáneos*).

In 2004 the artist moved to Geneva, where she combined art creation with teaching at HEAD (Haute École d'Art et de Design). After achieving international recognition, La Ribot decided to research and experiment with other techniques and languages of contemporary visual art. This is what we see in *Gustavia*, created in 2008 in collaboration with the French choreographer Mathilde Monnier, or in a video work made with the dancer Cristina Hoyos for *In\_ter\_va\_lo*, an ongoing contemporary art and flamenco project. Her pieces have been presented mainly in Europe, where she is currently showing *Llámame Mariachi*, a new work in progress, picking up on previous video works like *Despliegue* (2001), *Travelling* (2003) or *Cuarto de Oro* (2008).

## BIBLIOGRAPHY

RUBIRA, Sergio, "Cuarto de oro", *La Ribot —In-ter-va-lo, Ciclo de arte contemporáneo y flamenco*, exhibition cat., Obra Social Cajazol, Seville, 2008.

LEPECKI, Andre, "Exhausting Dance: performance and the politics of movement", Routledge, UK, 2005.

NOISETTE, Philippe, "Le corps et la danse", Editions de La Martinière, Paris, France, 2005.

Various, *La Ribot*, ed. Merz & Centre National de la Danse & Soledad Lorenzo, vol. 2, Paris, France, 2004.

# La Ribot

Madrid, 1962

Con formación de bailarina, María Ribot es una de las más importantes coreógrafas que han contribuido al desarrollo de la nueva danza en España, desde mediados de los años ochenta. En 1991 decide transformar su nombre con el apodo de La Ribot, integrando su trabajo dentro del espacio de las artes plásticas y el performance, creando obras enmarcables dentro de la videoacción. Cabe señalar que el uso del humor y la ironía vertebran un trabajo abierto y heterodoxo, cuestionando el mercado del arte y las relaciones que rigen la economía del espectáculo, atendiendo siempre a la realidad política. En ese sentido, La Ribot parte de la experiencia del cuerpo en relación con la imagen y el movimiento. Entre sus premios sobresale una nominación al Premio Paul Hamlyn Foundation Award para las artes plásticas y en 1998 fue galardonada con el Premio Nacional de Danza del Ministerio de Cultura de España (2000) Presentó *Panoramix* en la Tate Modern de Londres en el año 2003.

Sus obras se dividen según su duración. En primer lugar, obras que conforman las tituladas como *Series Distinguidas* de formato breve, de 30 segundos a 7 minutos, o las de formato largo, de 4 a 8 horas como la titulada *Laughing Hole*. Estas obras se caracterizan por hacer uso del juego a través de la creación de asociaciones incongruentes identificables con el humor absurdo. En realidad, La Ribot despliega un sistema de referencias abierto donde se articula lo conceptual a través de la elección de palabras, objetos, cuerpos, utilizando una gran sobriedad escénica (*40 espontáneos*).

La Ribot esidió en Ginebra desde 2004, donde combinó la creación con la enseñanza (Escuela Superior de Arte y Diseño de Ginebra). Tras haber conseguido una proyección internacional, La Ribot decide investigar, experimentando con otras técnicas y disciplinas propias del arte plástico contemporáneo. Así lo mostró en *Gustavia*, creado en 2008 en colaboración con la coreógrafa francesa Mathilde Monnier o en un vídeo realizado con la bailarina Cristina Hoyos para *In\_ter\_va\_Jo*, *Ciclo de arte contemporáneo y flamenco*. Sus obras se representan principalmente en Europa, donde en la actualidad muestra *Lláمامe mariachi*, un nuevo proyecto en creación que se inserta en la continuación de otros trabajos en vídeo como *Despliegue* (2001), *Travelling* (2003) o *Cuarto de Oro* (2008).

## BIBLIOGRAFÍA

RUBIRA, Sergio, "Cuarto de oro", *La Ribot - In-ter-va-lo, Ciclo de arte contemporáneo y flamenco*, cat. expo., Obra Social Cajasol, Sevilla, 2008.

LEPECKI, Andre, "Exhausting Dance: performance and the politics of movement", Ed. Routledge, Reino Unido, 2005.

NOISETTE, Philippe, "Le corps et la danse", Editions de La Martinière, París, Francia, 2005.

VV.AA., *La Ribot*, ed. Merz & Centre National de la Danse & Soledad Lorenzo, vol. 2, París, Francia, 2004.



**Laughing Hole, 2006**

Performance

Photographs / Fotos: Anouk Furst, Lucy Cash, Anne Maniglier





# Bernardí Roig

Palma, Islas Baleares, 1965

Over the last twelve months, Bernardí Roig has been constructing a personal and obsessive space which he has already shown on several occasions in Italy, Austria, USA and Spain. As some critics have often insisted, his work must be inscribed within a reflection on death normally associated with Baroque allegory. One can identify two main subject matters in Roig's work: first of all, the specifically artistic space where, through a reflection on painting, the artist engages in a meditation of death using traditional techniques like sculpture, engraving, drawing or painting, and which lately has evolved towards installation or video; secondly, we would underline that the nihilism contaminating politics and history also has a place in the arts. More than pornographically, it is the eroticism of his figures that reveals the extent of the insertion of the linguistic in the space of visual arts.

A darkness lit by the starkness of a cold instantaneous nudity, where the artist's obsessions come to the fore, from reading to literature or the writing of the disaster. In his negative affirmations, Bernardí Roig articulates the confirmation of the closure, isolation or estrangement, stemming from the mythological and from a fluorescent light that brings to mind the negation of the image. In the whiteness of the canvas Roig recognises the reality of the world in such a way that the narrativity he presents in his installations is the by-product of a solitary narrativity, eventually defending the value of the fragmented man through the ghostly re-enactment of an eminently poetic realism.

## EXHIBITIONS

*Shadows Must Dance*, Galleria Internazionale d'arte moderna, Venice, Italy, 2009.

*Eyes Twice Shut*, Galerie Caprice Horn, Berlin, Germany, 2009.

*Shadows Must Dance*, IVAM, Valencia, 2009.

...*Daruber muss man Schengen*, Mario Mauroner Contemporary Art, Vienna, Austria, 2008.

*Prácticas para la construcción de una imagen*, Instituto Cervantes, Milan, Italy, 2008.

*Diana y Acteón*, Project Room Vienna Fair, Mario Mauroner Contemporary Art, Vienna, Austria, 2008.

## BIBLIOGRAPHY

CASTRO FLÓREZ, Fernando, *Bernardí Roig. Darkness never lies*, Porto, Portugal, 2005.

GUIDIERI, Remo, "Réal, vitre embuée", *Bernardí Roig. The light-exercises series*, PMMK (Ostend, Belgium), Kampa Museum (Prague, Czech Republic), 2007.

PAPARONI, Demetrio, "Bernardí Roig o el arte de la resistencia", *España 1957-2007*, Skyra, Milan, Italy, 2009.

# Bernardí Roig

Palma, Islas Baleares, 1965

En el último año Bernardí Roig ha ido configurando un espacio propio y obsesivo que ha tenido la suerte de ser expuesto en sucesivas ocasiones en Italia, Austria, Estados Unidos y España. Su trabajo cabe enmarcarlo, como han señalado insistentemente algunos críticos, en una reflexión sobre la muerte, tradicionalmente ligado a la alegoría barroca. Entre los temas de Bernardí Roig se destacan dos ejes principales. En primer lugar, aquel espacio propiamente artístico donde a través del pensamiento de la pintura se acerca a reflexionar sobre la muerte desde técnicas tradicionales como la escultura, el grabado, el dibujo o la pintura, cuyo desenvolvimiento se ha dirigido últimamente hacia la instalación o el vídeo. En segundo lugar, cabe señalar que el nihilismo que contamina la política o la historia, también tiene su espacio en las artes. Más que de una manera pornográfica, el erotismo de sus figuras muestra la importante inserción de lo lingüístico en el espacio de las artes plásticas.

Una oscuridad iluminada por el despojamiento de una desnudez fría e instantánea donde se muestran las obsesiones del artista, partiendo de la lectura, la literatura o la escritura del desastre. Bernardí Roig articula en sus negativas afirmaciones la constatación del encerramiento, la incomunicación o el extrañamiento, partiendo de lo mitológico y de una luz fluorescente similar a una negación de la imagen. Roig ha reconocido en la blancura de la tela la realidad del mundo, de manera que la narratividad que presenta en sus instalaciones son producto de una narratividad solitaria, declarándose finalmente el valor propio del hombre fragmentado a través de la recreación fantasmal de un realismo eminentemente poético.

## EXPOSICIONES

*Shadows Must Dance*, Galleria Internazionale d'arte moderna, Venecia, Italia, 2009.

*Eyes Twice Shut*, Galerie Caprice Horn, Berlín, Alemania, 2009.

*Shadows Must Dance*, IVAM, Valencia, 2009.

*...Daruber muss man Schengen*, Mario Mauroner Contemporary Art, Viena, Austria, 2008.

*Prácticas para la construcción de una imagen*, Instituto Cervantes, Milán, Italia, 2008.

*Diana y Acteón*, Project Room Vienna Fair, Mario Mauroner Contemporary Art, Viena, Austria, 2008.

## BIBLIOGRAFÍA

CASTRO FLÓREZ, Fernando, *Bernardí Roig. Darkness never lies*, Oporto, Portugal, 2005.

GUIDIERI, Remo, "Réel, vitre embuée", *Bernardí Roig. The light-exercises series*, PMMK (Ostende, Bélgica), Kampa Museum (Praga, República Checa), 2007.

PAPARONI, Demetrio, "Bernardí Roig o el arte de la resistencia", *España 1957-2007*, Skyra, Milán, Italia, 2009.



**Wittgenstein House (the Drawings), 2007**

Charcoal and ink jet on paper

Dibujos a carboncillo y tinta sobre papel

122 x 80 cm

Colección privada, Mallorca

Courtesy / Cortesía de Mario Mauroner Contemporary Art, Viena



**Wittgenstein House, 2007**

Installation with video / Instalación con vídeo

180 x 100 x 102 cm

Colección privada, Mallorca

Courtesy / Cortesía de Mario Mauroner Contemporary Art, Viena

# Domingo Sánchez Blanco

Salamanca, 1955

Domingo Sánchez Blanco's work is a compendium of experiences, journeys, visits, afternoon snacks and journeys predicated on actions exploring genres in art, more particularly in relation to sculpture. He once travelled to London with the gift of a ring for Nick Cave. He has organised exhibitions, journeys and lectures while travelling by car in search of the ashes of the philosopher Pierre Klossowski. He invented the Morille Museum, a mausoleum of artworks dedicated to burial, for which he relied on the collaboration of artists including Valcárcel Medina or Javier Utray. In point of fact, Sánchez Blanco has known how to enable an encounter between lucidity and provocation, in a strange fusion somewhere between surrealism and irrationality. His fascination for cars combined with low culture, the relationship between eroticism and the violence of bodies, gave rise to a body of work of conversations with odd characters. To this very end, some years ago he moved a corpse to the college of philosophy at Universidad Autónoma in Madrid.

It is that conversion of the body in text that led to the publication of books with a high documentary value, including one bearing the poetic title of *Gasolina, saliva, cenizas, cosas del combustible*. Domingo Sánchez Blanco's irony hides a struggle of symbolic and poetic intentions, a true action art. That is the reason why he decided to fight in a boxing ring against a Puerto Rican boxer or, with the help of the actor Nacho Vidal, to create a metaphor about the act of painting. As we see, in his art we find an alliance of passion for popular culture, a performative display—recall the 24 hours devoted to make 500 actions—and an incursion into a world of darkness connected to violence and sexual taboo. But we must also underscore the value given to the celebration of friendship and hospitality, as exemplified by the visits and the feasts offered to artists including Jorge Oteiza, Fernando Arrabal and Pierre Restany.

## EXHIBITIONS

*El intruso no tiene libertad porque no conoce los lugares*, Espacio de Arte Contemporáneo El Gallo, Salamanca, 2007.

*Tan funesto deseo. Gasolina, saliva, cenizas, cosas del combustible. El coche, el cuerpo, la conversación*, Museo de Historia de la Automoción, Salamanca, 2006.

*Road movie text mix*, Galería Adriana Schmidt, Stuttgart, 2000.

## BIBLIOGRAPHY

CASTRO FLÓREZ, Fernando, *Domingo Sánchez Blanco*, *Metoikesis*, Junta de Castilla y León, 2005.

SÁNCHEZ BLANCO, Domingo, *La columna aún a su pesar*, Espacio de Arte Contemporáneo El Gallo, Salamanca, 2008.

SÁNCHEZ BLANCO, Domingo / CASTRO FLÓREZ, Fernando, *Matarile*, Diputación de Salamanca, Junta de Castilla y León, 2006.

SÁNCHEZ BLANCO, Domingo, *A destajo, 500 Performances en un día*, CENDEAC, Murcia, 2005.

# Domingo Sánchez Blanco

Salamanca, 1955

La obra de Domingo Sánchez Blanco es un compendio de experiencias, visitas, meriendas y viajes basado en la acción sobre los géneros del arte, en particular en relación a la escultura. Viajó un día a Londres para regalar un anillo a Nick Cave. Ha organizado exposiciones, viajes y conferencias mientras su coche se desplazaba en busca de las cenizas del filósofo Pierre Klossowski. Ha sido capaz de inventarse el Museo de Morille, un mausoleo de obras de arte dedicado al enterramiento donde han colaborado artistas como Valcárcel Medina o Javier Utray. Sánchez Blanco en realidad ha sabido propiciar el encuentro de lo bizarro y lo provocador en una extraña amalgama a mitad de camino del surrealismo y lo irracional. Su fascinación por los automóviles mezclada con la baja cultura, la relación del erotismo y la violencia de los cuerpos dan lugar a una obra de conversación con extraños personajes. Con este motivo trasladó hace ya algunos años un cadáver a la facultad de Filosofía de la Universidad Autónoma de Madrid.

Es esta conversión del cuerpo en texto lo que ha propiciado que publique libros de un gran valor documental, como el titulado poéticamente *Gasolina, saliva, cenizas, cosas del combustible*. Detrás de la ironía de Domingo Sánchez Blanco podemos encontrar un combate de intenciones simbólicas y poéticas, un verdadero arte de acción. Para ello, decidió enfrentarse en un *ring* de boxeo a un púgil puertorriqueño o, ayudado por el actor Nacho Vidal, metaforizó sobre el acto de pintar. Como vemos, en su imaginario se alían la pasión por la cultura popular, el alarde performativo—recordamos ahora las 24 horas dedicadas a la realización de 500 acciones— y la incursión en un mundo de oscuridad vinculado a la violencia y al tabú sexual. Pero también cabe destacar el valor concedido a la celebración de la amistad y la hospitalidad, como ejemplifican sus visitas y los banquetes ofrecidos a artistas como Jorge Oteiza, Fernando Arrabal o Pierre Restany.

## EXPOSICIONES

*El intruso no tiene libertad porque no conoce los lugares*, Espacio de Arte Contemporáneo El Gallo, Salamanca, 2007.

*Tan funesto deseo. Gasolina, saliva, cenizas, cosas del combustible. El coche, el cuerpo, la conversación*, Museo de Historia de la Automoción, Salamanca, 2006.

*Road movie text mix*, Galería Adriana Schmidt, Stuttgart, Alemania, 2000.

## BIBLIOGRAFÍA

CASTRO FLÓREZ, Fernando, *Domingo Sánchez Blanco*, Metoikesis, Junta de Castilla y León, 2005.

SÁNCHEZ BLANCO, Domingo, *La columna aún a su pesar*, Espacio de Arte Contemporáneo El Gallo, Salamanca, 2008.

SÁNCHEZ BLANCO, Domingo / CASTRO FLÓREZ, Fernando, *Matarile*, Diputación de Salamanca, Junta de Castilla y León, 2006.

SÁNCHEZ BLANCO, Domingo, *A destajo, 500 Performances en un día*, CENDEAC, Murcia, 2005.



**Entre banderas, 2002**

From project "Una versión real sobre el ángel exterminador"  
Pertenece al proyecto "Una versión real sobre el ángel exterminador"

Photograph / Fotografía

160 x 216 cm

Courtesy / Cortesía de Domingo Sánchez Blanco

**Instalación, zona Gran Vía, 2002**

From project "Una versión real sobre el ángel exterminador"  
Pertenece al proyecto "Una versión real sobre el ángel exterminador"

Photograph / Fotografía

160 x 216 cm

Courtesy / Cortesía de Domingo Sánchez Blanco





**La casa machihembrada apuntalada con una bombona de gas y con hongos, 2002-2008**

Jointed pinewood, gas cylinder, wooden mushrooms and video

Madera machihembrada de pino, bombona de gas, hongos de madera y vídeo

295 x 480 x 310 cm

Courtesy / Cortesía de IVAM, Institut Valencià d'Art Modern, Valencia

# Fernando Sánchez Castillo

Madrid, 1970

As seen at his participation in the Spanish Pavilion at the 26th Sao Paulo Bienial, Fernando Sánchez Castillo has created an intelligent art device that points the finger at the notion of power in relation with its public and urban manifestations. In his work, Sánchez Castillo practices an ironic play of readings from his appropriation of monuments, the strata of power related to the military and an action of critique that consolidates his career without overlooking the power of art in the public sphere. Sánchez Castillo works with ideas exploring the sculptural, the monumental, drawing or light installations, implementing a political critique of the position occupied by art in our society with a caustic sense of humour. As he himself has said, “artists do what we do so that we do not have to speak. That is to say, as a rule we say what cannot be said with any knowing.”

He has raised funds to create a sculpture dedicated to the Spanish Republic, has placed a lorry inside a lagoon to build a fountain, has borrowed well known slogans from Spanish history: “I live without working,” “The street belongs to me,” “Tyrants, start trembling,” or “Down with intelligence.” It has often been claimed that one of his main interests lies in public involvement, confirming the performative side to his trajectory. All in all, Fernando Sánchez Castillo is one of the few present-day Spanish artists that has known how to turn towards our own history, rescuing from it moments that were overlooked in a kind of tribute that, notwithstanding his biting humour, has brought to the fore the significant potential of art to return, through the fictive destruction of statues and monuments, an amended memory of the past.

## EXHIBITIONS

*Divertimento*, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 2009.

*Didáctica*, Galería Juan Silió, Pontevedra, 2008.

*Abajo la inteligencia*, MUSAC, León, 2007.

*Parti de la Peur*, Centre d'Art Contemporain Genève, Geneva, Switzerland, 2007.

## BIBLIOGRAPHY

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier: “Lo Que Yo Te Diga”, *ABCD Las Artes y Las Letras*, ABC, February 2007.

GARCÍA ANTÓN, Katya, “En las alas de la historia”, *Fernando Sánchez Castillo*, Spanish Pavilion, 26th São Paulo Biennial, Brazil, 2004.

RUBIRA, Sergio, “El Agente Secreto”, *Temblez Tyrans*, Alcorcón, 2004.

SÜTÖ, Wilma, “Urbe das Werk von Fernando Sánchez Castillo (“A whirling exorcism”)", Stedelijk Schiedam, Rotterdam, Netherlands, 2006.

# Fernando Sánchez Castillo

Madrid, 1970

Como pudo comprobarse en su participación en la XXVI Bienal de São Paulo en representación del Pabellón Español, Fernando Sánchez Castillo ha creado un inteligente dispositivo artístico que pretende señalar hacia la idea de poder en relación a sus manifestaciones públicas y urbanas. En su trabajo ha practicado un irónico juego de lecturas a partir de su apropiación de monumentos, los estamentos del poder ligados a lo militar y una acción crítica que le ha llevado a consolidar su carrera, sin olvidarse del poder del arte en el seno de lo público. Si uno de los temas de España es nuestro tiempo, Sánchez Castillo ha sabido mantener sus ideas en torno a lo escultórico, lo monumental, el dibujo o las instalaciones luminosas, practicando con un ácido sentido del humor una crítica política vinculada a la posición del arte en nuestra sociedad. Como ha afirmado, “los artistas, normalmente, hacemos lo que hacemos para no tener que hablar. Es decir, generalmente, decimos lo que no se puede decir, sin que nadie lo sepa”.

Ha organizado una recolecta popular con el objeto de realizar una escultura dedicada a la república, ha llegado a situar un camión en el interior de una laguna para construir una fuente, ha utilizado lemas conocidos de nuestra propia historia: “Vivo sin trabajar”, “La calle es mía”, “Tiranos, temblad” o “Abajo la inteligencia”. Se ha señalado con insistencia que uno de sus intereses principales está en la participación pública, constatando el lado performativo de su trayectoria. En cualquier caso, Fernando Sánchez Castillo ha sido uno de los escasos artistas españoles actuales que ha sabido volver los pasos hacia nuestra propia historia, rescatando momentos que han pasado desapercibidos en forma de homenaje que, a pesar del sentido corrosivo de su humor, han hecho presente la importante capacidad del arte para devolver, por medio de la destrucción ficticia de estatuas y monumentos, una memoria corregida del pasado.

## EXPOSICIONES

*Divertimento*, Galería Juana de Aizpuru, Madrid, 2009.

*Didáctica*, Galería Juan Silió, Pontevedra, 2008.

*Abajo la inteligencia*, MUSAC, León, 2007.

*Parti de la Peur*, Centre d'Art Contemporain Genève, Ginebra, Suiza, 2007.

## BIBLIOGRAFÍA

DÍAZ-GUARDIOLA, Javier: “Lo Que Yo Te Diga”, *ABCD Las Artes y Las Letras*, ABC, Febrero 2007.

GARCÍA ANTÓN, Katya, “En las alas de la historia”, *Fernando Sánchez Castillo*, Pabellón Español XXVI Bienal de São Paulo, Brasil, 2004.

RUBIRA, Sergio, “El Agente Secreto”, *Temblez Tyrans*, Alcorcón, 2004.

SÜTÖ, Wilma, “Urbe das Werk von Fernando Sánchez Castillo (“A whirling exorcism”)", Stedelijk Schiedam, Rotterdam, Países Bajos, 2006.



**Tremblez Tyrans, 2002**

Bulbs, metal and wires  
Bombillas, metal y cables

280 x 350 x 15 cm

Courtesy / Cortesía de Colección del Ayuntamiento de Alcorcón



# Diego Santomé

Vigo, 1966

Even though he says he is not sure whether he is an artist or not, Diego Santomé's work is closely connected to his daily and existential contexts. Using a variety of media and without stopping to actually value the materials he uses, this artist predicates his work on the incorporation of life experiences into the art space. For instance, he placed a telephone in an art gallery at the disposal of anyone wanting to use it, then making a series of drawings reflecting his position when that happened. A sort of participative and conceptual approach with clear references to relational art and one Diego Santomé links to the recovery of an aesthetic akin to minimal and conceptual art. And whereas the social and political context of his work lies in the insertion of daily objects through minimal and austere forms, we ought to underscore the significance of his immersion in other disciplines, including cinema, bas-relief, drawing or sculpture using material as varied as concrete or porcelain. A specific case of daily realism inserted in art that provides a personal viewpoint vindicating a poetic space of temporality.

Diego Santomé has taken part in important group shows in Spain and abroad to present his site specific projects, as well as in a number of film festivals. We would also highlight his series of 12 actions at MARCO, Vigo (2006), and the establishment of a Diego Santomé Foundation to collaborate in the solution of public problems. His latest works include The Video Art Biennial of Tel Aviv (2004) or *Take to Spain, Take to Portugal* (Nederlands Instituut Voor Mediakunsts, Amsterdam, 2005). He has also curated exhibitions, with a special mention for *La importancia del pez cebra* (2009), where he makes a political rereading of the art space in the city from conceptual postulates.

## EXHIBITIONS

*Derecho a la pereza*, Fundación RAC, Pontevedra, 2010.

*Lo que se esconde detrás de las cosas*, Galería Pilar Parra & Romero, Madrid, 2009.

*Se ofrece artista*, MACUF, A Coruña, 2008.

*Traballos temporais*, MARCO, Vigo, 2006.

*Un teléfono para hablar conmigo*, Galería Pilar Parra & Romero, Madrid, 2005.

## BIBLIOGRAPHY

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, *Diego Santomé*, Dardo ds, Santiago de Compostela, 2007.

# Diego Santomé

Vigo, 1966

A pesar de que afirme que no sabe si es artista, la obra de Diego Santomé está profundamente ligada a su contexto personal y vital. Utilizando distintas técnicas y sin valorar realmente los materiales, este artista fundamenta su trabajo en la incorporación de su experiencia vital al espacio artístico. Así, dispuso un teléfono en una galería de arte contemporáneo para que el que quisiera le llamara, realizando después una serie de dibujos de su posición cuando este hecho ocurría. Una suerte de arte participativo y conceptual con una clara referencia al arte relacional que Diego Santomé asocia a la recuperación de una estética cercana al arte minimal y conceptual. Si el contexto sociopolítico de su trabajo se encuentra en la inserción de objetos cotidianos sirviéndose de formas mínimas y austeras, conviene señalar la importancia de su inmersión en otras disciplinas como el cine, el bajorrelieve, el dibujo o la escultura en materiales tan diferentes como el hormigón o porcelana. Un caso particular de realismo cotidiano insertado en el arte para ofrecernos una visión personal que reclama un espacio poético de la temporalidad.

Actualmente Diego Santomé ha participado en importantes exposiciones colectivas nacionales e internacionales con sus proyectos específicos, así como en diferentes festivales de cine. Cabe señalar la serie de 12 acciones realizada en el MARCO de Vigo (2006) y la creación de la Fundación Diego Santomé, colaborando en la solución de problemas públicos. Entre sus últimos trabajos podríamos citar la Bienal de videoarte de Tel Aviv (2004) o *Take to Spain, Take to Portugal* (Nehterland Institut Woor Mediakunts, Ámsterdam, 2005). También ha desempeñado labores de comisario, en especial en la exposición *La importancia del pez cebra* (2009), donde desde presupuestos conceptuales se ofrece una relectura política del espacio del arte en la ciudad.

## EXPOSICIONES

*Derecho a la pereza*, Fundación RAC, Pontevedra, 2010.

*Lo que se esconde detrás de las cosas*, Galería Pilar Parra & Romero, Madrid, 2009.

*Se ofrece artista*, MACUF, A Coruña, 2008.

*Traballos temporais*, MARCO, Vigo, 2006.

*Un teléfono para hablar conmigo*, Galería Pilar Parra & Romero, Madrid, 2005.

## BIBLIOGRAFÍA

RUIZ DE SAMANIEGO, Alberto, *Diego Santomé*, Dardo ds, Santiago de Compostela, 2007.



**Losa de Hormigón, 2009**

Installation. Concrete

Instalación. Hormigón

208 x 72 x 8 cm

Courtesy / Cortesía de Diego Santomé y Galería Pilar Parra & Romero, Madrid





**Castillos de arena, 2009**

Video / Vídeo. 12' 50"

Courtesy / Cortesía de Diego Santomé y Galería Pilar Parra & Romero, Madrid

# Amparo Sard

Palma, Islas Baleares, 1973

Amparo Sard has devoted a significant part of her work to exploring women's identity. With extreme pulchritude and a hygienic and aseptic whiteness, Sard has undertaken a number of actions ranging from drawing to video and video installation. For *The Fly Woman* (2005-2007) she perforated thousands of leaves, linking, in a metaphorical action, the transparency of the limit to a painstaking sewing task. In one of the videos from this piece, we see a woman in a bathroom as she is about to pull a plug. This union, that goes beyond dogmatic canons related with women's studies, places Amparo Sard's work in the realm of individual privacy. Her work is renowned for its potential to balance the absence characteristic of emptiness and the enigmatic presence of insects such as flies, an inspiration drawn from Luis Buñuel or Jan Fabre. A poetics of reverie that seems to plunge into Gaston Bachelard's space of symbolic waters, through the fascination for shadow, water and body. Besides, her work contains a certain surrealism as well as an inspiration pointing towards anxiety and mystical ecstasy. Her work has also been tensed by the contradictions inherent to error and indecisiveness, proposing paradoxical situations, appealing to a spiritual power in art. In that sense, the well-known Italian art critic Achille Bonito Oliva highlighted the importance of transgression in Sard's work.

Amparo Sard has taken part in exhibitions in a number of venues, including Galería Terreno Baldío (Mexico), Bravin Post Lee Gallery (New York), Irish Museum of Modern Art (Dublin) or the Rotterdam Museum (Netherlands). Her works are included in major institutions, such as the Guggenheim Museum (New York), MoMA (New York), Deutsche Bank (Berlin), Colección Testimoni (La Caixa, Barcelona), Teylers Museum (Haarlem, Netherlands), Artium (Vitoria-Gasteiz), Fundación Loewe (Madrid) and Fundación Pilar i Joan Miró (Barcelona).

## EXHIBITIONS

*Impasse*, Casal Solleric, Palma, 2009.

*The Fly Woman*, Galería N2, Barcelona, 2007.

## BIBLIOGRAPHY

BONITO OLIVA, Achile, "El desierto umbrío", *Impasse*, Casal Solleric, Palma, 2009.

D'AVOSAA, Antonio, "Il sonno della ragione genera mosche", *The Fly Woman*, Galleria Paola Verrengia, Salerno, Italy, 2006.

# Amparo Sard

Palma, Islas Baleares, 1973

Amparo Sard ha dedicado una parte importante de su trabajo a la exploración de la identidad femenina. Con una pulcritud extrema y apostando por una blancura higiénica y aséptica, ha realizado una serie de acciones que van desde el dibujo y el vídeo, hasta la instalación videográfica. En *The Fly Woman* (2005-2007) realizó miles de perforaciones en hojas, vinculando la transparencia del límite a una paciente labor de cosido en una metafórica acción. En uno de los vídeos de esta serie, vemos a una mujer situada en un cuarto de baño, sosteniendo un tapón a punto de ser retirado. Esta unión, que escapa de cánones dogmáticos relacionados con los estudios femeninos, sitúa la obra de Amparo Sard en el espacio de la intimidad personal. Se ha señalado la capacidad equilibradora entre la ausencia propia del vacío y la presencia enigmática de insectos como moscas, inspiración recogida de Luis Buñuel o Jan Fabre. Una poética ensoñación que parece sumergirse en el espacio de las aguas simbólicas de Gaston Bachelard, a través de la fascinación por la sombra, el agua y el cuerpo. Además, en su trabajo se puede encontrar un cierto surrealismo y una inspiración que también conduce a la angustia y al éxtasis místico. Su obra también se ha visto inmersa en las contradicciones propias del error y la indecisión, planteando situaciones paradójicas, apelando a una capacidad espiritual del arte. Así, el conocido crítico italiano Achile Bonito Oliva ha considerado la importancia de la transgresión en su obra.

Amparo Sard ha participado en exposiciones en distintos lugares como la Galería Terreno Baldío (México), Galería Bravin Post Lee (Nueva York), Irish Museum of Modern Art (Dublín) o el Museo de Rotterdam (Países Bajos). Su obra se incluye en importantes instituciones como el Museo Guggenheim (Nueva York), MoMA (Nueva York), Deutsche Bank (Berlín), Colección Testimoni (La Caixa, Barcelona), Teylers Museum (Haarlem, Países Bajos), Artium (Vitoria-Gasteiz), Fundación Loewe (Madrid) y la Fundación Pilar i Joan Miró (Barcelona).

## EXPOSICIONES

*Impasse*, Casal Solleric, Palma, 2009.

*The Fly Woman*, Galería N2, Barcelona, 2007.

## BIBLIOGRAFÍA

BONITO OLIVA, Achile, "El desierto umbrío", *Impasse*, Casal Solleric, Palma, 2009.

D'AVOSAA, Antonio, "Il sonno della ragione genera mosche", *The Fly Woman*, Galleria Paola Verrengia, Salerno, Italia, 2006.



**Segundo error, 2008**

Video / Video

Courtesy / Cortesía de Amparo Sard



**Sin título. Serie Segundo error, 2008**

Drawings / Dibujos

32,5 x 46 cm

Courtesy / Cortesía de Amparo Sard

# Jesús Segura

Cuenca, 1967

Jesús Segura's work explores the possibilities of understanding different ways of perception in video art. His work has been screened at international exhibitions and he has taken part in many action-related events. Particularly noteworthy is his recent participation in the Pavilion of the Region of Murcia at the Venice Biennale (2009). Jesús Segura's experimentation dovetails with a re-enactment of narrative strategies, rooted in the connections images have with sound, space and time. Using manipulated images, Segura ties his work in with a language of the image rooted in systems of perception. The problems of visibility and the understanding of the artwork as subject to interpretation, are some of the issues that have led his primarily video-driven practise towards performance and installation.

The influence of spectacularisation as a critique of representation and the political slant of his video-installations have often been pointed out. "Something of insatiable capitalism" the artist says "is detained in those spaces. However, that photograph of consumerism-fashion-speculation and abandonment led me on a search that returned a romantic gaze completely at odds with my conceptual perception. Therefore, I created a moving image through many 'over-sealed' photographs. Later, I added strategies of representation borrowed from videogames and manga comics, and their derivations in docudrama." This brand of fiction creates identities questioning the constitution of the self haunted by the obscenity and darkness underlying the everyday. Jesús Segura attempts to reconstruct the invisible precisely by acting on language, recovering different ways of relating with others.

## EXHIBITIONS

- Identity Box*, Fundación José García Jiménez, Murcia, 2008.  
*Stereo*, Sala San Esteban, Murcia, 2007.  
*Runners*, Muralla Bizantina, Cartagena, 2006.

## BIBLIOGRAPHY

- BAL, Mieke, "Formas de movimiento", *Stereo*, Sala San Esteban, Murcia, 2007.  
BREA, José Luis, "Telepatía Colectiva 2.0. (Teoría de las Multitudes interconectadas)", *ibid.*  
CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto, "Jesús Segura: el arte como otredad política", *Estudios Visuales*, Murcia, 2007.  
HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, "La visualidad y su otro", *Identity Box*, Fundación José García Jiménez, Murcia, 2008.

# Jesús Segura

Cuenca, 1967

Jesús Segura es uno de los artistas españoles cuyo trabajo se orienta hacia las posibilidades de comprensión de los modos de percepción en relación a la creación videográfica. Su obra se ha proyectado en exposiciones internacionales y ha participado en encuentros vinculados a la acción. Cabe señalar su reciente participación en el pabellón de Murcia en la Bienal de Venecia (2009). La investigación de Jesús Segura se dirige a recrear estrategias narrativas partiendo de las relaciones de las imágenes con el sonido, el espacio y el tiempo. Utilizando imágenes que manipula, ha vinculado su trabajo a un cierto lenguaje de la imagen que parte de los sistemas de percepción. Los problemas de la visibilidad y la comprensión de la obra de arte como algo interpretable, son algunas de las cuestiones que le han llevado a derivar desde el vídeo a la performance y a la instalación.

Se ha señalado el carácter político de sus videoinstalaciones y la influencia de la espectacularización como una crítica de la representación: “Hay algo que emerge del voraz capitalismo –ha declarado Jesús Segura– que está detenido en estos espacios. Sin embargo esa fotografía del consumo-moda-especulación y abandono me proponía una búsqueda que devolvía una mirada romántica que no coincidía con mi percepción conceptual. Así que elaboré una imagen en movimiento a través de múltiples fotografías ‘sobreobturadas’. Posteriormente incorporé estrategias de representación que provienen del mundo de los videojuegos y de los cómic manga y su natural evolución dentro del docudrama”. Una ficción que crea identidades que pueden dirigirse a la constitución del sí mismo asediado por lo obscuro y lo oscuro que habitan en lo cotidiano. Jesús Segura trata de reconstruir lo invisible precisamente actuando sobre el lenguaje, recuperando otros modos de relación con los otros.

## EXPOSICIONES

*Identity Box*, Fundación José García Jiménez, Murcia, 2008.

*Stereo*, Sala San Esteban, Murcia, 2007.

*Runners*, Muralla Bizantina, Cartagena, 2006.

## BIBLIOGRAFÍA

BAL, Mieke, “Formas de movimiento”, *Stereo*, Sala San Esteban, Murcia, 2007.

BREA, José Luis, “Telepatía Colectiva 2.0.(Teoría de las Multitudes interconectadas)”, *ibídem*.

CRUZ SÁNCHEZ, Pedro Alberto, “Jesús Segura: el arte como otredad política”, *Estudios Visuales*, Murcia, 2007.

HERNÁNDEZ-NAVARRO, Miguel Ángel, “La visualidad y su otro”, *Identity Box*, Fundación José García Jiménez, Murcia, 2008.

**Lugares\_3, 1999-2000**

Cibachrome print on perspex

Cibachrome y metacrilato siliconado

130 x 205 x 2 cm

Courtesy / Cortesía de Fundación José García Jiménez, Murcia





# Santiago Sierra

Madrid, 1966

Santiago Sierra is known for his controversial work, going to the extreme of forbidding entrance to the Spanish Pavilion at the Venice Biennale (2003) to anyone who was not Spanish, or filling a deconsecrated synagogue in Germany with toxic gases (2006) and interrupting the traffic in a major avenue in Mexico City at rush hour (1998). It has been claimed that his work is an attempt to provoke, though the truth of the matter is that it helps raise our awareness about the true paradoxes of capitalism. In this regard, we ought to bear in mind that Santiago Sierra is one of the most active Spanish artists on the international stage right now. In 2009 alone, he placed a death counter in the City of London that was operational all year, and in Spain he ceded an exhibition space to the police at the MARCO museum in Vigo, where they exhibited all the weapons they had confiscated recently. At present, he is touring a huge sculpture of the word NO around Europe and America on the back of a truck.

His work is underpinned by an interest in the connections between sculpture and image in actions uncovering the fact that the contradictions inherent to capitalism also apply to the art space. Places that Santiago Sierra has attempted to display through a kind of emptying more normally associated with sculpture, making it clear that it is difficult to escape the schizophrenic machine of capital that undergirds the work system. Santiago Sierra's work engages with those *others* who hide themselves, suspended in latent invisibility: drug users, prostitutes, the exploited, people willing to do unrewarding tasks, that nobody else wants to do, in exchange for money. On another note, Santiago Sierra also addresses what remains hidden: prejudices, paradoxical conditions of the capital, although his practice always contains knowing nods back to recent art history.

## EXHIBITIONS

*NO, Global Tour*, Milan, Italy, 2009.

*NO —European tour departure*, Lucca, Italy, 2009.

*Santiago Sierra*, MARCO, Vigo, 2009.

*Santiago Sierra*, Magasin 3 Stockholm Konsthall, Stockholm, Sweden, 2009.

*Los Penetrados*, Galería Helga de Alvear, Madrid, 2009.

## BIBLIOGRAPHY

CAVALLUCCI, Fabio, "Deflagraciones mínimas", *Santiago Sierra*, Silvana Editoriale, Italy, 2005.

CORAZÓN ARDURA, José Luis, "Non olet", *Cura Magazine*, no. 2, Italy, 2009.

JIMÉNEZ, Carlos, "Pero si es teatro", *Santiago Sierra*, Silvana Editoriale, Italy, 2005.

# Santiago Sierra

Madrid, 1966

Santiago Sierra es conocido por el carácter transgresor de su trabajo. Ha sido capaz de tapiar la puerta del Pabellón de España en la Bienal de Venecia (2003) sin permitir la entrada a todo aquel que no fuera español, ha llenado una sinagoga desacralizada en Alemania de gases tóxicos (2006) y fue capaz de cortar una importante vía de Ciudad de México en hora punta sin avisar (1998). En su trabajo se ha señalado que existe un verdadero intento por provocar, cuando lo cierto es que su obra contribuye a que seamos conscientes de las verdaderas paradojas del capitalismo. En ese sentido, conviene recordar que Santiago Sierra es considerado uno de los artistas españoles actuales más activos internacionalmente. Sólo en 2009 ha situado un contador de muertos en la City de Londres que estuvo en funcionamiento todo el año y en España ha llegado a ceder un espacio expositivo a la policía en el MARCO de Vigo para presentar todas las armas que se han ido incautando últimamente. En la actualidad su proyecto más importante –una escultura formada por la expresión NO dedicada a la negatividad– circula por Europa y América.

En su trayectoria se puede observar un interés principal, la vinculación de la escultura y la imagen en sus acciones ha mostrado a lo largo del tiempo que las contradicciones del capitalismo son también efectivas en el espacio del arte. Lugares que Santiago Sierra ha tratado de enseñar partiendo de un vaciado propio de lo escultórico, dejando bien claro que es difícil escapar de la esquizofrénica máquina del capital que subyace en el sistema de trabajo. Santiago Sierra ha trabajado con *aquellos* que se ocultan, permaneciendo en una invisibilidad latente: drogadictos, prostitutas, trabajadores explotados, personas dispuestas a aceptar por dinero tareas tan ingratas como las que se asocian a los trabajos que nadie quiere realizar. Por otra parte, Santiago Sierra también ha tratado con aquello que permanece oculto: los prejuicios, las situaciones paradójicas del capital, aunque en su trabajo siempre existan referencias a la propia historia del arte reciente.

## EXPOSICIONES

*NO*, *Global Tour*, Milán, Italia, 2009.

*NO - European tour departure*, Lucca, Italia, 2009.

*Santiago Sierra*, MARCO, Vigo, España, 2009.

*Santiago Sierra*, Magasin 3 Stocholm Konsthall, Stocolmo, Suecia, 2009.

*Los Penetrados*, Galería Helga de Alvear, Madrid, 2009.

## BIBLIOGRAFÍA

CAVALLUCCI, Fabio, "Deflagraciones mínimas", *Santiago Sierra*, Silvana Editoriale, Italia, 2005.

CORAZÓN ARDURA, José Luis, "Non olet", *Cura Magazine*, nº 2, Italia, 2009.

JIMÉNEZ, Carlos, "Pero si es teatro", *Santiago Sierra*, Silvana Editoriale, Italia, 2005.



**Muro cerrando un espacio, 2003**

Díptico. 2 b&w matte photographs

Díptico. 2 fotografías en B/N mate

157 x 230,5 cm c/u

Courtesy / Cortesía de Galería Helga de Alvear, Madrid



# Fernando Sinaga

Zaragoza, 1951

Since the success of the exhibition titled *El Desayuno Alemán* (1986), Fernando Sinaga's work has been seen in galleries and museums in Spain, Germany and USA. He took part in the 20th São Paulo Biennial in 1989, at the 5th Triennale Fellbach (Germany, 1992), and, together with Nacho Criado, he represented Spain at the Expo in Hannover (2000). His works are in the collections of institutions including MNCARS, Museo Patio Herreriano, Artium, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Banco de España, Fundación Pilar y Joan Miró, Institut Valencià d'Art Modern, Kunstsammlung of Rhur-Universität Bochum (Germany). Besides, he is a lecturer at the School of Fine Arts at the University of Salamanca. Since the 1980s, Fernando Sinaga's sculpture has advocated the possibility of merging two apparently removed traditions. First, through the age-old alliance of the alchemical, the magical and the unconscious, and, secondly, through the minimalist rendering of a conceptual sculpture that comes from, for instance, the use of symbolic elements such as a limited spectrum of colour, the use of glass and mirrors, or the classic presence of iron. Something worth highlighting in Fernando Sinaga's trajectory is that, notwithstanding its basically sculptural drive, he has also learnt to open its horizons towards intervention in space and the possibility it offers as a reflection on the construction of the image.

All these features gel in a sculptural body of work which, in spite of its flirting with language, ends up suspended in silence. In that regard, it has been said that Sinaga's oeuvre bears a relationship with a sort of conceptualism. As he himself has recognised, his territory is strongly biased towards a poetic arena in which the material and the specific in sculpture, and the abstraction and absence of ideas, are not removed from a reflection around knowledge.

## EXHIBITIONS

*Pantallas espectrales sobre el Ebro*, University of Zaragoza, 2009.

*Zona, DA2*, Salamanca, 2006.

*La estancia inhóspita*, IVAM, Valencia, 2005.

*Cor Dúplex*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2005.

## BIBLIOGRAPHY

CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Instantáneas de la ausencia", *La estancia inhóspita*, IVAM, Valencia, 2005.

DE LA FLOR, Fernando, "Espejo oscuro", *Pantallas espectrales sobre el Ebro*, Universidad de Zaragoza, 2009.

DE LA FLOR, Fernando, "Poéticas del título", *Cor Dúplex*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2005.

DUQUE, Félix, "El fulgor en lo manifiesto", *ibid.*

FUENTES FEO, Javier, "El rastro público de las palabras ausentes", *Consideraciones discontinuas y otras conversaciones*, Salamanca, 2006.

# Fernando Sinaga

Zaragoza, 1951

Después de la exposición titulada *El Desayuno Alemán* (1986), la obra de Fernando Sinaga se ha expuesto principalmente en galerías y museos de España, Alemania y Estados Unidos. En 1989 participó en la XX Bienal Internacional de São Paulo, en la 5 Triennale Fellbach (Alemania, 1992) y representó a España junto a Nacho Criado en el Pabellón de la Expo de Hannover (2000). Su obra se encuentra representada en la colección del MNCARS, Museo Patio Herreiriano, Artium, Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo, Banco de España, Fundación Pilar y Joan Miró, Institut Valencià d'Art Modern o Kunstsammlung de Rhur-Universität Bochum (Alemania). Además, es profesor en la Universidad de Bellas Artes de Salamanca. Desde los años ochenta, la escultura de Fernando Sinaga viene reivindicando la posibilidad de unir dos tradiciones aparentemente distanciadas. En primer lugar, encontrando aquella tradicional alianza de lo alquímico, lo mágico y lo inconsciente. Por otro lado, la formalización minimalista de una escultura conceptual que parte del uso de elementos simbólicos como la limitación de color, el uso de cristales y espejos o la presencia clásica del hierro, por ejemplo. Lo que cabe subrayar es que la trayectoria de Fernando Sinaga, a pesar de ser fundamentalmente escultórica, también ha sabido ampliar su sentido a la intervención en el espacio y a su posibilidad como reflexión sobre la construcción de la imagen.

Todo ello para realizar un cuerpo de escultura que, a pesar de estar ligado al lenguaje, termina por oscilar ante el silencio. Así, se ha señalado que la labor de Sinaga está relacionada con una suerte de conceptismo y, como ha reconocido, su territorio está fuertemente orientado hacia una zona poética, donde lo material y lo concreto de la escultura y la abstracción y la ausencia de las ideas, no se revelan ajenos a una reflexión sobre el conocimiento.

## EXPOSICIONES

*Pantallas espectrales sobre el Ebro*, Universidad de Zaragoza, 2009.

*Zona, DA2*, Salamanca, 2006.

*La estancia inhóspita*, IVAM, Valencia, 2005.

*Cor Dúplex*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2005.

## BIBLIOGRAFÍA

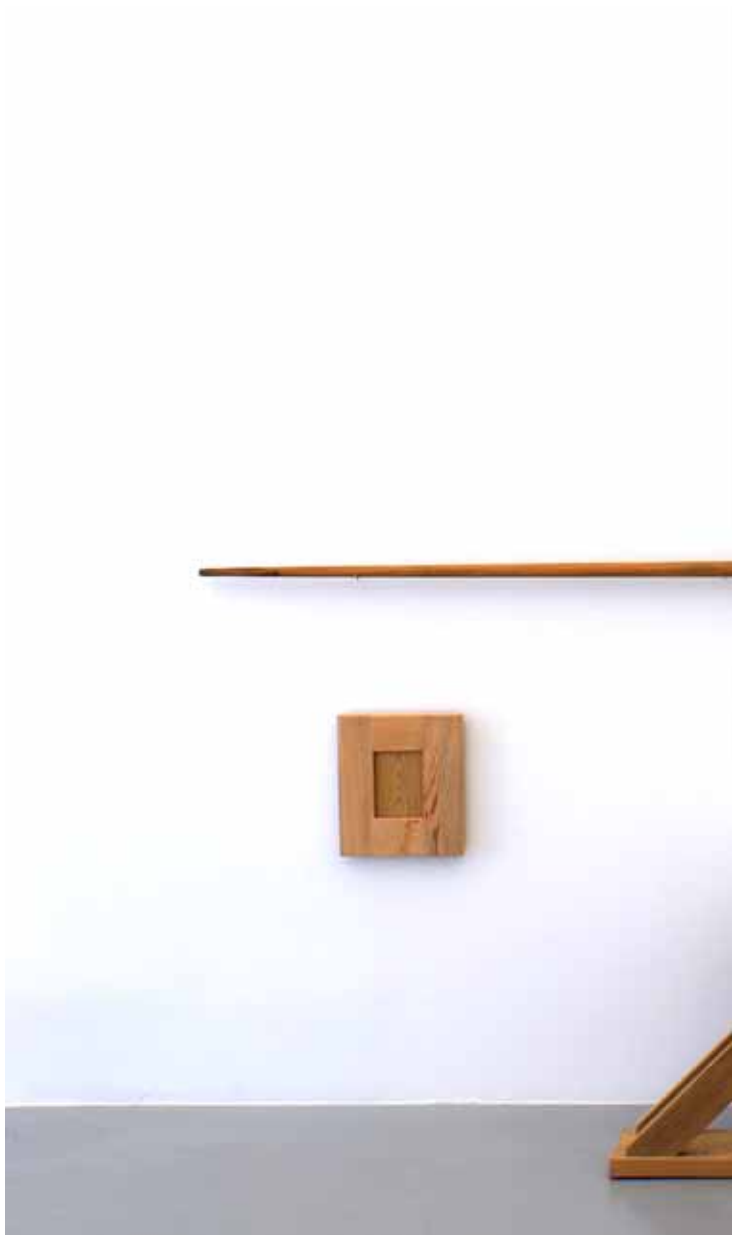
CASTRO FLÓREZ, Fernando, "Instantáneas de la ausencia", *La estancia inhóspita*, IVAM, Valencia, 2005.

DE LA FLOR, Fernando, "Espejo oscuro", *Pantallas espectrales sobre el Ebro*, Universidad de Zaragoza, 2009.

DE LA FLOR, Fernando, "Poéticas del título", *Cor Dúplex*, Museo Pablo Serrano, Zaragoza, 2005.

DUQUE, Félix, "El fulgor en lo manifiesto", *ibidem*.

FUENTES FEO, Javier, "El rastro público de las palabras ausentes", *Consideraciones discontinuas y otras conversaciones*, Salamanca, 2006.



**Lo que sabemos, lo que negamos, lo que olvidamos, 2005**

Lebanese cedar wood and Indonesian teak  
Madera de cedro del Líbano y teca de Indonesia  
134 x 260 x 47,5 cm

Courtesy / Cortesía de Trayecto Galería, Vitoria-Gasteiz





# Belén Uriel

Madrid, 1974

Belén Uriel's work has earned widespread recognition, further confirmed by the many awards, grants and exhibitions she has obtained in recent years. After establishing a dialogue with the fundamental issues of aesthetics and art history, Belén Uriel has developed a constructivist and structural strategy, intervening in the public and private space of present-day society. Her subject matters range from the window of the painting or the artist's studio, to the architecture of interiors or the issue of the frame, to which she has come up with surprising solutions, revolving around two central elements. Firstly, urban and architectural relationships and their impact on everyday life. Secondly, the use of camouflage and the transformation of a space, such as the artist's studio, through the use of materials initially conceived for a different use, like colour sheets, suggesting the protection of the habitat. In her case, the use of paper sheets has been recurrent throughout her whole career, leading towards a new use of interior spaces. Later, Uriel directly dealt with architectural usages by engaging in a domestic procedure. Through the assemblage of pieces from industrial furniture, she built a whole house, constructing spaces that trigger a feeling of puzzlement in the beholder (*Self-Assembly I*, 2007).

In another important intervention created for the Fundación Laxeiro Award (Vigo, 2008), titled *Full View*, Belén Uriel used action, advertising, photography and architecture to comment on the real estate situation. It is precisely that structuring and articulation that ensures that the constructivist endeavour of her work does not seem cold or abstract. On the contrary, the ability to provide inhabitable spaces is the outcome of an intervention carried out on the limits of nature and the city, of the usual spaces devoted to art, and the contradictions that take place when her work incorporates us as public into an exhibition space. It is in that direction that Belén Uriel's works abet a reflection about representation from the importance of the illusory and the real.

## EXHIBITIONS

Galería Presença, Porto, Portugal, January 2010.

Appleton Square, Lisbon, Portugal, September 2010.

*Full-View*, Fundación Laxeiro, Vigo, 2008.

*Borrowed View*, Galería Vacío 9, Madrid, 2005.

## BIBLIOGRAPHY

VOZMEDIANO, Elena, "Habitación con vistas", *Full-View*, Fundación Laxeiro, Vigo, 2008.

# Belén Uriel

Madrid, 1974

El trabajo de Belén Uriel ha obtenido un gran reconocimiento como muestran los distintos premios, becas y exposiciones que ha conseguido en los últimos años. A través del diálogo con problemas fundamentales de la estética y la historia del arte, Belén Uriel ha desarrollado una estrategia constructivista y estructural interviniendo en el espacio público y privado de la sociedad actual. Temas como la ventana de la pintura, el estudio del artista, la arquitectura de interiores o la cuestión del marco, le han conducido a dar soluciones sorprendentes partiendo de dos elementos centrales. En primer lugar, las relaciones urbanísticas y arquitectónicas y sus efectos en la vida cotidiana. Por otra parte, el uso del camuflaje y la transformación de un espacio como el taller de la artista por medio del uso de materiales destinados a otro uso, como son las hojas de colores, nos dirigen hacia la protección del hábitat. El uso del folio en su caso se ha repetido varias veces a lo largo de su trayectoria, conduciendo hacia un nuevo uso de los espacios interiores. Posteriormente, Uriel ha sabido atender directamente al uso arquitectónico utilizando un procedimiento doméstico. A través del ensamblaje de piezas obtenidas del mobiliario industrial, ha construido una casa entera edificando espacios que provocan una situación de extrañeza en el espectador (*Self-Assembly I*, 2007).

En otra importante intervención realizada con motivo de la concesión del premio de la Fundación Laxeiro (Vigo, 2008) titulada *Full View*, Belén Uriel ha tratado de utilizar la acción, la publicidad, la fotografía y la arquitectura para hablar de la situación inmobiliaria en un lugar determinado. Es precisamente esta estructuración y ordenamiento lo que propicia que el afán constructivista de su obra no sea propiamente frío o abstracto. Al contrario, esa capacidad de ofrecer espacios habitables es el resultado de una intervención entre los límites de la naturaleza y la ciudad, de los espacios normales destinados al arte y las contradicciones que operan cuando a través de su obra nos introduce como público en un espacio expositivo. En esa dirección, los montajes de Belén Uriel quieren contribuir a la reflexión sobre la representación desde la importancia de lo ilusorio y lo real.

## EXPOSICIONES

Galería Presença, Oporto, Portugal, enero 2010.  
Appleton Square, Lisboa, Portugal, septiembre 2010.  
*Full-View*, Fundación Laxeiro, Vigo, 2008.  
*Borrowed View*, Galería Vacío 9, Madrid, 2005.

## BIBLIOGRAFÍA

VOZMEDIANO, Elena, "Habitación con vistas", *Full-View*, Fundación Laxeiro, Vigo, 2008.

**Self Assembly II, 2008**

Installation. Modular industrial units and bricks

Instalación. Distintas piezas de mobiliario industrial modular y ladrillos

230 x 155 x 260 cm

Courtesy / Cortesía de Belén Uriel







