

MÁQUINAS DE MIRAR

Juan Carlos Robles

MÁQUINAS DE MIRAR

Juan Carlos Robles

Comisario: Juan Carlos Robles

Textos:

Iván de la Torre Amerighi

Juan Carlos Robles: La voz despierta. El otro y el yo en las multitudes y las actitudes

Juan Carlos Robles

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

Sala de Exposiciones de la Facultad de Bellas Artes de Málaga
Del 29 de enero al 13 de marzo de 2015





SALA DE EXPOSICIONES
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA

MÁQUINAS DE MIRAR
Juan Carlos Robles

COMISARIADO: Juan Carlos Robles

TEXTO: Juan Carlos Robles

MONTAJE: Antonio Cañete y Juan Antonio Lechuga

EDITA: Maringa Estudio S.L., 2015

ISBN: 978-84-943034-1-8

JUAN CARLOS ROBLES: LA VOZ DESPIERTA ¹. EI OTRO Y EL YO EN LAS MULTITUDES Y LAS ACTITUDES

Iván de la Torre Amerighi

*Todo comenzó cuando salí del coma,
bueno, con más precisión, en el corte luminoso que rompió
ese estado indescriptible previo al despertar.*

Juan Carlos Robles: "Iluminación" (1986)

Nota aclaratoria.

Hay tres formas de encarar la redacción de un texto sobre arte. Sólo tres, dicen los manuales canónicos. Tres formas de enfrentarse, por lo tanto, con el quehacer artístico y también con las obras de arte derivadas de éste. Tres modos de acercamiento al arte. El primero –periodístico-histórico- se recrea en la estadística formal, tratando de fijar cuantitativamente (bien en su dimensión material, bien en su dimensión temporal) hasta el último detalle mientras encuentra su apreciación en la cantidad de datos informativos que respaldan las argumentaciones. (Fija el arte en la esfera del tiempo y del espacio histórico-material). El segundo modelo –estético-filosófico- emplaza una obra en particular o una trayectoria artística bajo el análisis del pensamiento filosófico, las conclusiones que alcanza valen tanto como la erudición que despliegan y las relaciones transversales que establecen, mientras terminan por dar forma verbal apropiada a argumentos que el espectador ya vislumbra. (Fija el arte en la esfera del pensamiento y la razón). El último modelo es más difícil de describir. Frente a los dos primeros, que pretenden conceder grados de objetividad y globalidad a los resultados obtenidos (o más bien al armazón tejido para obtenerlos), el tercero ni es objetivo ni alcanza resultados (si es que alguna vez trató de conseguirlos) que importen a nadie más que a quien los despliega, puesto que este mecanismo de escrutado y análisis supone un acercamiento

1. Tomo prestado parte del título del texto Escuadras de Nacho Criado, escrito para el catálogo de su exposición En tiempo furtivo... qué hacer?, Galería Ginko, Madrid, 1994.

directo, sin premisas ni condicionantes (esto es, con todo el bagaje de premisas y condicionantes posible). Un modelo que únicamente pretende evaluar y transmitir las sensaciones, impresiones o reflexiones que las obras provocan en quien suscribe. (Fijando el arte en comentarios podría sugerir un reduccionismo excesivo, en general, cabría aceptar que todo texto artístico, en mayor o menor medida, combina las anteriores tipologías según el momento, el interés o la necesidad. Es una pena que esos manuales canónicos a los que apelamos aquí, hoy por hoy, no existan.

Al finalizar este breve e impreciso bosquejo que en este punto comenzamos, resulta útil reseñar que la única pretensión de este texto es la de posibilitar un acercamiento fragmentario, heterodoxo y subjetivo -y en cierto sentido, con voluntad de contextualización-, hacia la obra de Robles, lanzando opiniones, sensaciones y preguntas al aire, tratando de señalar una serie de variables perennemente presentes en su actuación creativa.

Un prólogo imprescindible

Como bien refleja el propio autor en su tesis doctoral, la trayectoria de Juan Carlos Robles, corre pareja a los cambios que los procesos escultóricos han sufrido a nivel global pero, muy especialmente, en el contexto nacional, durante las últimas tres décadas. Esas transformaciones reflejan una mutación que puede ser secuenciada en estadios consecutivos. Si bien los procesos creativos se deslizaron durante los sesenta y setenta del pasado siglo desde el objeto hasta el concepto, durante las siguientes décadas la práctica artística -impulsada y constreñida por tensiones de mercado que en estas líneas son imposibles de definir, y lastrada por el progresivo distanciamiento entre el sujeto productor y el universo receptor- hubo de adaptarse progresivamente a un contexto poco propenso a la elucubración y que demandaba, a un tiempo, una recarga de fisicidad y una participación activa en problemáticas globales.

La hibridación entre géneros -que difuminó fronteras entre campos expresivos- y la eclosión tecnológica -de una tecnología de consumo, popular y económica- operaron significativamente desde el interior de estos mecanismos mientras el arte se recargaba conceptual-

mente, en unos procedimientos que, en esta ocasión, no se manifestaban y encontraban su razón de ser en el qué sino en el cómo, esto es, en los procesos discursivos.

Las estrategias artísticas que tenían que ver con la creación tridimensional, al menos durante los años de actividad creativa pública de Robles, se han visto sometidas a unas transformaciones estructurales a las que nuestro artista no ha sido ajeno por asistir a estos cambios desde una primera línea de fuego activo. A lo largo de las últimas tres décadas, más incluso, hemos podido asistir a la ruptura de los límites concepto-formales de lo escultórico y su deslizamiento hacia ámbitos donde lo constructivo y lo espacial confluían para dar a luz procesos instalativos, que a partir de un determinado momento se harían hegemónicos, desplazando a lo escultórico y adueñándose de su posición en la contemporaneidad. En segundo lugar, la adopción de estos procesos constructivos no podían quedar recluidos en el interior y pronto necesitaron del espacio urbano como campo de expansión, lo cual devino en una mayor visibilidad –la visibilidad pública- pero también se vieron sometidos a fricciones sociales por ser pronto instrumentalizados por el poder político, quien utilizó –y sigue utilizando- el arte público como altavoz de consignas ideológicas o como paradigma de falso bienestar socio-cultural.

Finalmente, la democratización tecnológica y, fundamentalmente, el fácil acceso de los artistas y del ciudadano en general a lo económico instrumental de producción, gestión y manipulación de la imagen, a través del paradigma digital, ha sido determinante para la comprensión de las más recientes derivas creativas y, también, por qué no decirlo, de la paradójica y dispar recepción obtenida.

El individuo y la multitud. El individuo y la actitud

El siglo XX fue el siglo de las multitudes, en las cuales el individuo se subsumía en el colectivo para tratar de esquivar la soledad de pensarse a sí mismo, de encontrar una finalidad para su existencia que bien podía quedar solapada por los objetivos del grupo, que eran tomados como propios. Sin embargo, desde mediados de los sesenta y a partir de entonces fue posible constatar un cierto cambio significativo: la multitud iría progresivamente dejando paso al colectivo. Si la multitud era masa informe y desorientada, susceptible por ello de ser manipulada por las ideologías para alcanzar o consolidarse en el poder, el colectivo era

–y continúa siendo- multitud orientada que construye su propia ideología, espacio donde el individuo pretendía amparar su identidad en un colectivo que la reivindicara y defendiera en su especificidad.

Hoy, el individuo no reivindica su identidad, inventa una identidad para cada situación, ya que los procesos de relación tienden a ser virtuales, espacios permisivos en los que se nos permite adoptar y adaptar un relato que sustente una realidad paralela. Realidad de la multitud, realidad múltiple, multiplicidad de (i)realidades virtuales. Un grupo ocupa un espacio de manera más nítida que un único individuo pero la transmisión de la información y del conocimiento se realiza en la actualidad, en contraste con las ideas preconcebidas que apuntan siempre a lo global como letanía de actualidad, individualmente.

El cambio más significativo se ha producido en la esfera de las comunicaciones. La comunicación oral y la textual a distancia se producían, en la era predigital, siempre bajo la referencia del lugar (se llamaba a un teléfono situado en una casa, en una oficina..., se escribía a una dirección física, con independencia de si era o no el interesado quien la recibía). La revolución en la tecnología de la comunicación ha hecho que nos comuniquemos con la persona con independencia del lugar físico en el que se encuentre. Como reverso perverso, hoy la comunicación puede ser seleccionada, retardada, interrumpida por parte del receptor a voluntad, a sabiendas de quién es el emisor e, incluso, de cual es el mensaje que se le transmite. Con anterioridad, abrir una carta o, más aún, descolgar el auricular de un teléfono, suponía acercarte a un abismo, enfrentarte a una incertidumbre comunicativa que escapaba a todo control.

En la obra de Robles el registro colectivo no representa a una colectividad, ni la diferencia ni la distancia de otras en tanto que acta registral de una situación social compartida. Tampoco lo pretende. El registro colectivo, frente al mecanismo común que tiende a trasladarnos una imagen fija donde las similitudes funcionan como nexo de cohesión, señala dinámicamente las diferencias que emergen desde una coyuntura de base similar. A partir de una experiencia de vida cotidiana -podemos traer a estas líneas una obra paradigmática dentro de su producción por las virtudes analíticas que alcanza mediante una consciente economía de medios: Videoclub (2004)-, se pretende trazar una cartografía de la distancia entre los individuos a la hora de enfrentarse a procesos de comunicación: en la recepción

de los mensajes, su desciframiento y en la recodificación para su (re)transmisión. Las lecturas que podamos sustraer de la intervención artística nos hablan de un proceso que actúa por acumulación, donde el mecanismo que registra la experiencia se sitúa en un espacio cotidiano para el interpelado y los condicionamientos creativos videográficos, tanto en la pre como en la postproducción, se minimizan en pos de alcanzar la mayor espontaneidad del público participante.

De tal manera, el simple hecho de preguntar a una serie de individuos de una zona urbana marginal por la película que más les ha gustado y que traten de realizar una breve sinopsis y explicar su argumento, no sólo revela un conjunto de datos sorprendentes sobre gustos personales o colectivos (que remueven nuestros juicios preconcebidos), sino que supone una profunda reflexión que traza vectores de conexión entre exclusión social y capacidad de comunicación.

Espacio público; espacio de acción

Si la multitud, en tanto que ente de transformación política, tal y como analizamos en el punto anterior, actuó durante el siglo pasado en lo urbano, la realidad social actúa hoy desde lo urbano. Los intentos de desestabilización política durante el siglo pasado tomaron como campo de acción de sus manifestaciones ideológicas la urbe, dada la resonancia que sus actuaciones en ese medio podían tener; las actuaciones hoy parten focalizadas desde lo urbano –y más específicamente desde un punto concreto de esa urbanidad que queda investido bajo un halo simbólico-mitológico, como han podido ocurrir recientemente con la cairota Plaza Tahrir o la Puerta del Sol de Madrid-, para irradiar hacia focos periféricos. Robles conoce bien que todo espacio público es susceptible de servir como escenario para la interacción y el encuentro de lo artístico y lo político hasta sin pretenderlo, ya que cualquier acción desarrollada en lo público adquiere inmediatamente una condición política, puesto que afecta a un espacio compartido que, sin ser de nadie, pertenece a todos. Si observamos con atención la intervención Foro (2006) realizada en Zumaia, Guipúzcoa, una instalación que en principio podría remitirnos a una reinterpretación del mobiliario urbano, pronto comprendemos que el objetivo es bien distinto. Frente a los bancos públicos habituales situados en nuestros parques y plazas, donde el individuo se sienta junto a otro y se le invita a contemplar el paisaje de lo público, la estructura que Robles plantea, es

sentar a un individuo frente a otro, invitando a descubrir al otro como paisaje. Mediante tres bancadas situadas en un esquema triangular inscrito en otro circular, dotando al conjunto de una superestructura que lo sitúa en el espacio público como hito, se articula un mecanismo abierto de diálogo y comunicación. En el contexto de la problemática vasca, la pieza adquiere un mayor alcance por cuanto defiende la acción creativa como motor de la cohabitación y el encuentro.

Mobiliario de desorientación espacial

Todo elemento de mobiliario urbano responde a una funcionalidad específica, a distintos niveles, que queda enlazada a un tiempo (el de su creación) y un espacio (el de su ubicación) concretos. En *The Confidential Connection* (1997) Robles propicia un desplazamiento y una reasignación funcional al restaurar una caseta de control ferroviario, originalmente situada en la berlinesa estación de Alexander Platz, y trasladarla hasta la Plaza de Rosa Luxemburgo, frente al Teatro del Pueblo.

La acción, lejos de establecerse como una mera re-estetización del objeto o del lugar, proponía una reflexión sobre las señas de identidad de una ciudad dividida que tras la reunificación iba perdiendo sus claves de reconocimiento derivadas de su historia reciente para convertirse en una capital estandarizada. Por otro lado, los cristales de metacrilato ahumado tras los que latía una luz estroboscópica contribuyeron a un desplazamiento desnaturalizador de otro orden: la garita ferroviaria, herramienta de control de horarios de transportes, símbolo del dominio que el poder ejerce sobre el tiempo social, se había transformado en una especie de cabina de discoteca, lo que recalcaba su carácter lúdico, muy en consonancia con la música y la cultura tecno que se imponían en aquellos momentos.

Resulta curioso reflexionar cómo la sociedad en tanto entidad dinámica es capaz de reducir al olvido aquello que queda fuera de sus paradigmas, reduciendo a la invisibilidad cualquier problemática urbana que le afecte. Mediante la intervención pública Boca de metro Las Vegas (2004), estructura que imitaba un acceso al metropolitano, situada en plena Plaza de San Francisco, junto a la fachada plateresca del Ayuntamiento hispalense, Robles acentuaba la distancia, no sólo física, sino social y mental que distaba entre una zona conflictiva de la ciudad y la sede del gobierno de la misma.

veces aplazada de la construcción de un transporte metropolitano en la ciudad (el primer proyecto se gestó en 1974 y la única línea de metro que existe en la actualidad se inauguró en 2009), por el curioso nombre que brillaba sobre la marquesina: Las Vegas. Ofrecida esa posibilidad de interpretación abierta, la referencia podía apelar al nombre verdadero de una localización-simulacro o bien al sobrenombre de un espacio tangible. Podía llevarnos a pensar en una urbe verdadera pero irreal (luminosa, falsa, atractiva, libidinosa, lejana...) o en un espacio urbano imaginario pero real (desvencijado, verdadero, desagradable, descarnado, cercano...) por cuanto el sevillano medio, en general, ha pisado las mismas veces la capital del condado de Clark, que las 624 Viviendas en mitad del Polígono Sur y lo que conoce de ambos lugares es la imagen que los medios proyectan de ellos.

(Auto)conciencia socio-política

Hay, a lo largo de toda la producción de Robles una conciencia de saberse situado en un punto concreto y determinado de su y de nuestra historia. Y como tal, acepta los tiempos sobrevenidos y las acciones desplegadas en ellos. Esta característica actitud refleja un hondo sentido crítico para con su y nuestra realidad, con los actos individuales y con las decisiones colectivas en las que todos, en mayor o menor medida, nos hallamos involucrados por acción u omisión. Esa criticidad, que comienza por uno mismo, puede ser considerada como un acto político puro.

Resulta evidente que en obras como ST o Vitrina (1992) o en ST o Equilibrio blanco (1992) hay una apelación directa al mundo de la droga y, en especial, a la cocaína. Como hijo de un tiempo excitante y convulso en lo social y lo cultural, asiste a la entusiástica euforia que trae la década de los ochenta y que confluye, como canto moribundo, en el mítico año 1992, así como al desencanto sobrevenido tras la fecha, en unos momentos en los cuales inicia una carrera profesional dentro del marco artístico.

Si nos detenemos ante Poemas equívocos (1991) es posible evaluar el establecimiento de un paralelismo entre la actividad creativa, la capacidad expresiva y la estimulación estupefaciente de la actividad mental, al tiempo que se articulan proposiciones de desequilibrio y paralelismos entre las rayas de cocaína –en su disposición para su consumo intranasal- y las líneas de escritura.

El otro y el encuentro

La obra de Juan Carlos Robles transita por tres estadios creativos, cuyas motivaciones recurrentes serían, consecutivamente: la ausencia, el encuentro y la presencia. Desde 1990, el objeto escultórico es repensado para ajustar su fisicidad, su materialidad, a la sintaxis de la ausencia para, posteriormente, desembocar en dos escenarios compaginados de búsqueda: la asunción del entorno urbano como territorio de encuentro social y político con la acción creativa y, en paralelo, la auscultación de la presencia del otro en nuestro espacio vital de desarrollo social. Ausencia y presencia, en tanto que objetos de estudio y motores de búsqueda, conforman los puntos extremos de una trayectoria creativa marcada por la cualidad lábil, fronteriza e intercambiable de estas dimensiones.

Uno de los mejores ejemplos de lo anterior es *Mirada indirecta* (1996) videoinstalación desplegada por primera vez en la Estación de ferrocarril de Vic. En ella el espectador indiscreto se asoma a una rendija con la voluntad de observar qué sucede tras esos angostos límites y lo que recibe a cambio es verse sometido a la observación, el sentirse observado por otros. Además de suponer reflexión sobre las claves de la vigilancia del individuo -y sobre el individuo- en la sociedad contemporánea, la pieza resalta la condición, a un tiempo, objetiva (en tanto que puede ser objeto) y subjetiva (en tanto espera ser sujeto) del actor, en el mismo instante de instituir la acción que pretende acometer. Se utiliza tanto el tiempo real como el diferido, se mezclan imágenes pregrabadas con la reflexión especular. Asomado a la primera mirilla, el espectador es observado por un agente externo. Asomado a una segunda su mirada se refleja en un espejo y se ve sorprendido igualmente. Por qué no es capaz de reconocer su propio órgano para el descubrimiento y análisis del mundo circundante supone un enigma aún no desvelado.

En otras ocasiones, el artista es el actor principal en estas actuaciones sobre el ver y el verse. Con *Espejismo fotográfico* (1995-1999), a partir de un recorte de revista donde un modelo de asombroso parecido con el artista –compartiendo incluso una similar cicatriz- muestra su cuerpo, Robles inició una indagación mediante una serie de autorretratos que trataban de acercarse a ese supuesto original otro encontrado, sobre la singularidad de nuestra identidad y sobre la posibilidad de gestar artificialmente a un doble (des)conocido. En *Citizen* (1998-2003) es el artista el que se presenta desdoblado, fragmentado. El

espectador se asoma a la instalación videográfica a través de un escaparate y observa la siguiente escena: poco a poco, en una suerte de rueda de reconocimiento policial, la imagen del artista sale y se apoya en la pared frontera, así una vez tras otra, sumando múltiples imágenes en apariencia idénticas. Pero esa imagen proyectada deriva de un registro analógico regrabado otras tantas veces que se va degradando, desapareciendo. Alegóricamente el público asiste distante, asépticamente, a la desaparición del autor.

El otro idéntico, el otro diferente. Presencia e identidad

Quienes esgrimen el consabido ‘todos somos iguales’ como letanía democrática apenas son capaces de concebir el gran atentado contra la libertad que están cometiendo. No, afortunadamente no todos somos iguales, a pesar de ser un anhelo recurrente para el poder que controla la economía de la producción y la gestión y administración de las dinámicas sociales. La homogeneización de los sistemas de producción basa su exitosa metodología en la maximización de las igualdades y en la minimización de las diversidades. La ética y la estética de la diferencia, para las grandes corporaciones económicas o políticas, supone un fastidio que no puede ser contabilizado y que resulta irrelevante ante una cuenta de resultados.

Una obra que pudiera parecer menos notable pero que resulta significativa para quien suscribe, es Futuro para todos (1999). Si la gemelaridad supone ya para quienes comparten esta realidad situarse en un estadio permanente de pérdida y reencuentro consigo mismos en el otro, esto es, habitar de modo constante la diferencia en la igualdad, conformando un carácter de lo completo en lo incompleto, los entornos familiares y sociales abundan en estas fracturas fomentando la homogeneización identitaria al (re)presentarse ante los demás con una misma indumentaria.

A veces, para auscultar la diferencia, Robles no tiene más que detener la mirada en lo cotidiano, como sucede en las series fotográficas Berlin.net I y Berlín.net II (1999). Observar los apellidos impresos en los porteros automáticos nos lleva a demandarnos sobre las identidades que se recluyen anónimamente tras un apellido (¿cómo será ese tal Frankenstein?), y este tras un pulsador que parece el único mecanismo válido para accionar una contestación coherente a nuestras dudas sobre las personalidades que se guarecen tras el signo.

El reflejo (o la mirada especular)

La mirada especular condiciona no sólo nuestras vidas, sino también nuestros actos y la relación que mantenemos con los demás. En el tríptico fotográfico Cabeza + Corazón + Info Box (2002) o en Ninfa + Info Box (2002), la imagen del paisaje urbano se duplica, en una suerte de test de Roschard que crea un espacio fragmentado y aislado. Ese espacio deja desasistido al espectador que se ve imposibilitado para descifrarlo, al no poder fijar el paisaje a un plano terrenal ni equilibrarlo con un horizonte plausible. El consiente plegamiento de la imagen sobre sí misma hace que la intensidad del proceso de desaparición/aparición se concentre en un estrecho eje longitudinal que crea una fuerte tensión horizontal.

Mucho antes, y en un proceso de racionalización de las búsquedas muy distinto, Robles planteó dos obras relacionadas con el concepto especular y del reflejo cuyos planteamientos eran similares.

Stadt Mitte (1993), que podría traducirse del alemán como “centro ciudad”, autorretrato fotográfico, presenta a un sujeto-artista suspendido cuya mitad queda reflejada en un espejo. Un leve movimiento de éste, sin embargo, consigue crear un humanoide híbrido de dos cabezas y un único tronco, representación alegórica del hombre contemporáneo. La naturaleza duplicada remite a los dos hemisferios presentes en el cerebro humano y que rigen no sólo la actividad psicomotriz del cuerpo, sino también las facultades y habilidades mentales. Frente a la homogeneidad de la presencia, la evidencia fisiológica de la diferencia nos confiere a los seres humanos un carácter específico.

La intervención en la Sala Montcada de la Fundación La Caixa, ST (1992), site specific que quedó incluida dentro del proyecto expositivo Transfluencias, que compartió con los artistas Ramón David y Babette Werth y que fue comisariada por Jorge Luís Marzo, consistió en una intervención de fachada especular compuesta por una triple lámina de vidrio (transparente, ahumando, reflectante). Al acercarse a este pozo insondable, el observante descubría una imagen de sí mismo en el fondo que parecía reverberar, apareciendo vibrante, fantasmagórica, reconociéndose como elemento indispensable de la obra cuando no como tema principal de la misma. Era un intento de implicación del espectador en la ac-

ción creativa, al tiempo que propugnaba, con este ejercicio, una desaparición de la autoría al multiplicarla y diseminarla.

La pared reflectante se mostraba como mecanismo-umbral, ya que al igual que cualquier espejo manifestaba al mismo tiempo límite y posibilidad, del mismo modo que representaba, **paralelamente**, presencia y ausencia.

La huella (Paradigma estático)

Hay una idea de huella presente de modo invariable en la obra de Robles desde los inicios. De huella entendida como el vestigio que en el paisaje de la realidad deja el ser humano como inevitable resultado de su devenir. Toda acción, el hecho mismo de habitar, por insignificante que parezca, por sutil que sea, condiciona nuestro entorno social y varía en mayor o menor medida nuestros paisajes interiores o exteriores. En ciertas ocasiones Robles nos remite a lo que podríamos considerar huella como registro de carácter científico; en otros casos, la huella contiene elementos del habitar cotidiano que la acercan a una noción de lo que podríamos llamar antropología anti-tecnológica.

En cierto sentido este paradigma alcanza al creador. En obras como ST o Murmullos elásticos (1991), la huella de la acción humana se registra en los chicles que previamente han sido mascados, moldeados, por el propio Robles, quizá en una apelación a procesos escultóricos tradicionales.

Este concepto de huella destila cierta estructura y condición de lo estático, donde la vocación de permanencia, de inmutabilidad, tiene visos de irreversibilidad. Más aún cuando el espacio de estudio es la ciudad. Habitar la ciudad es cambiarla, hacerla nuestra y por lo tanto hacerla mutable e irreconocible con el paso del tiempo. Habitar es también imprimir una huella de nuestro efímero transitar por ella. El políptico fotográfico Ciudad habitada (2005) es un excelente ejemplo de cómo el ser humano usa y aprovecha el entorno en su propio beneficio.

En Corshón quemao (2004) la huella de lo que fue y de lo que es parece evidente, así como

el resultado de la agresiva acción humana. Pero la ciudad es también, y por encima de todo, un canal de comunicación –véase Palabra de honor (2004)- un medio por el cual se envían o reciben mensajes de autoafirmación individual, de denuncia política, de posicionamiento ideológico, de reafirmación amorosa, de legitimación colectiva. Con el tiempo, las referencias se pierden u olvidan y la ciudad queda transformada en un gran lienzo anónimo, inescrutable, ininteligible. Siempre dispuesto a ser recontextualizado, reinterpretado, reescrito.

El rastro (Paradigma dinámico)

Frente a la huella, estática, única e inmutable, se nos aparece el rastro, consecución de huellas, arquetipo dinámico del acontecer de la vida como secuencia temporal. Unas secuencias que únicamente el lenguaje tecnológico ha podido captar. Tanto en *People Walking Down Stairs* (1998), de ecos duchampianos, cuanto en *Cebra* (2001) o *Broken Down* (2001) el individuo y su rastro se diluyen en el fluir colectivo de las sociedades actuales. La secuenciación de la representación vital es observada por el artista como una subsunción de la identidad del individuo, y por inclusión no sólo de su entidad corporal sino también de su capacidad de decisión, en la lógica imparable de la fría máquina.

Coda: El observador observante.

El artista es (debe ser) siempre observador y observante. La diferencia entre un artista y quien no lo es, no estriba en su desigual capacidad para mirar, sino que reside, en último término, en la voluntad para poner en marcha esos mecanismos, en la voluntad por involucrar a la colectividad y transformar la mirada en voz despierta que acentúe la realidad y llame la atención sobre ciertos pliegues conflictivos. No sólo observará, también cumplirá un mandato para sí mismo y para con la sociedad que le rodea.



S/T

1992

Intervención del espacio expositivo

vidrio, espejo y metal

225 x 480 x 30 cm

Detalle

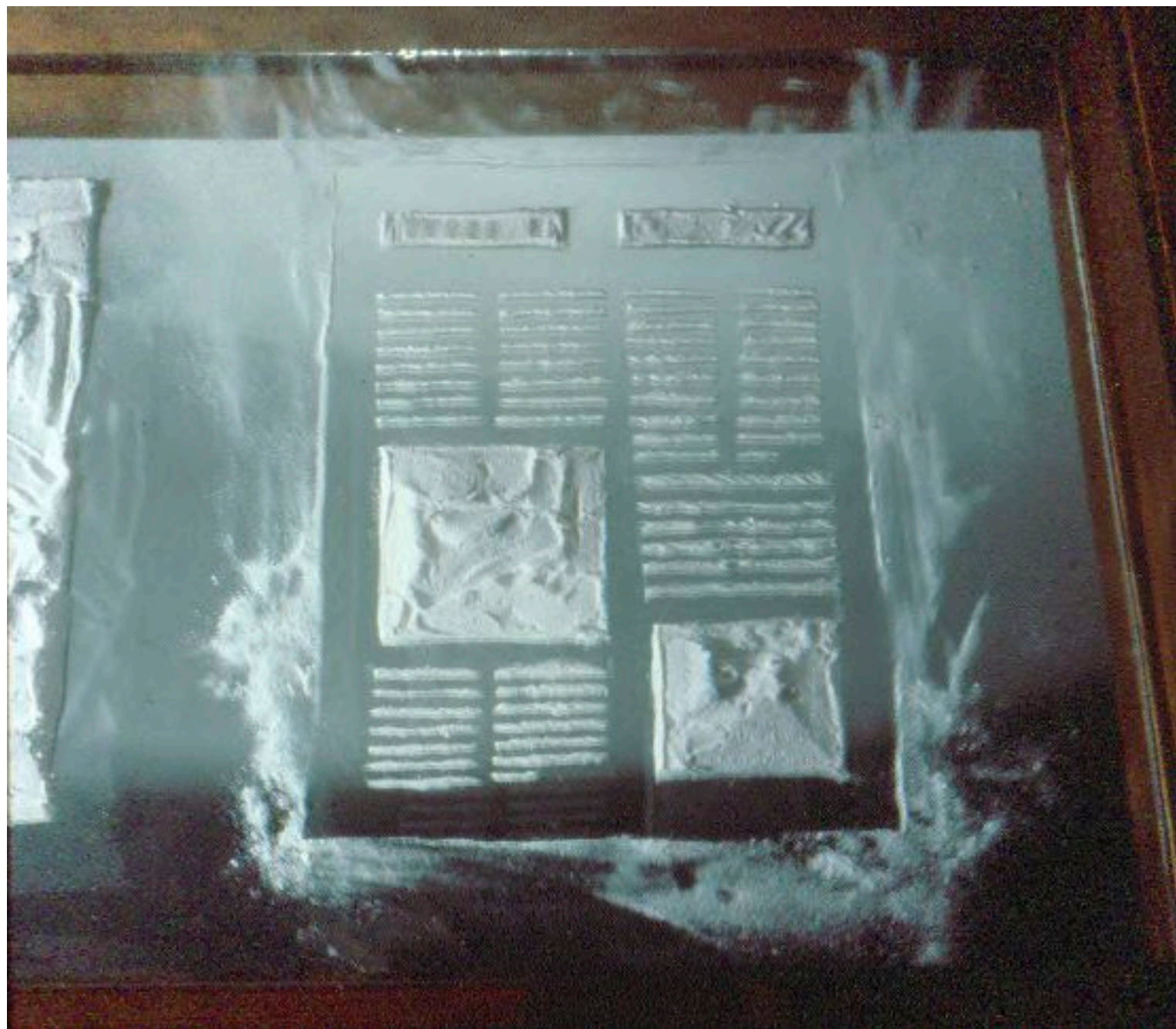


S/T o Vitrina

1992

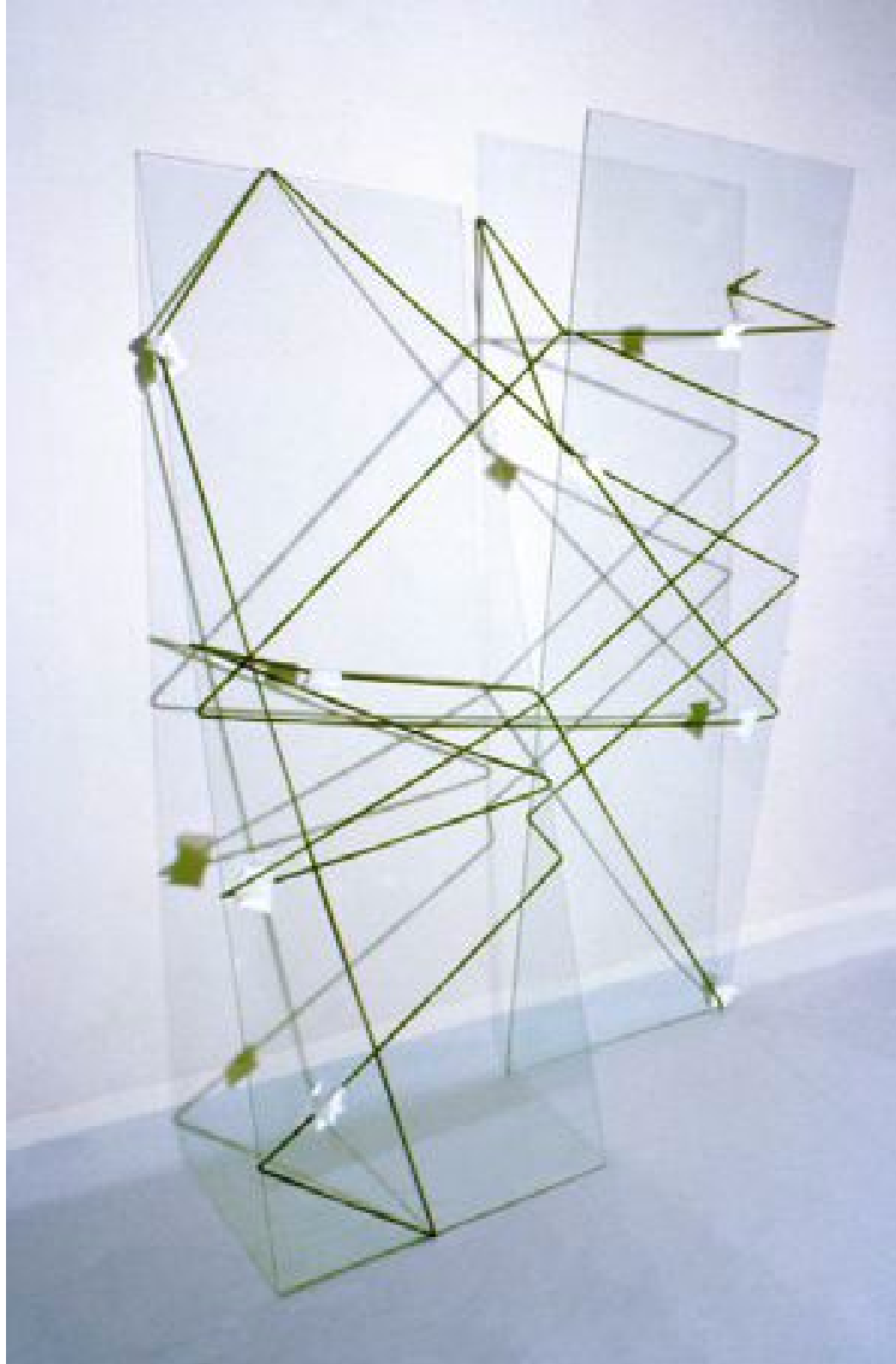
Escultura instalativa
vidrio, madera, espejo, polvo
blanco y foco de luz
halógena





Detalle

S/T o Equilibrio blanco
1992
Escultura instalativa
vidrio, bolsitas de plástico
con polvo blanco y foco de
luz halógena
180 x 120 x 60 cm





Detalle

S/T o Murmullos elásticos
1991
Escultura instalativa
vidrio, metal, correa de
caucho, chicle masticado y
foco de luz halógena
130 x 80 x 50 cm





Detalle



S/T o La hospital
1992
Escultura instalativa
vidrio, espejo y sábanas
180 x 60 x 50 cm



Detalle

S/T o Poema en suspensión
1991
Escultura instalativa
Polea, cable metálico, vidrio
ahumado y transparente con
líneas blancas
400 x 225 x 10 cm





Detalle

Poemas equívocos

1991

Instalación

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





Detalle



Negativo interior

1995

Site specific

Intervención en la arquitectura interior del espacio expositivo

Falso muro, vidrio y chicle masticado



Detalles



***S/T o Aquel que nos dicten
la epidermis y la sangre***
1994
Escultura instalativa
Vidrio y adhesivo transferible
200 x 60 x 50 cm





Detalles

Me lo llevo puesto

1997

Intervención en la arquitectura
exterior del espacio expositivo

Site specific

Vidrio y lámparas estroboscópicas







Espejismo fotográfico

1995-1999

Recorte de revista (encontrada)
y fotografía

Dimensiones variables





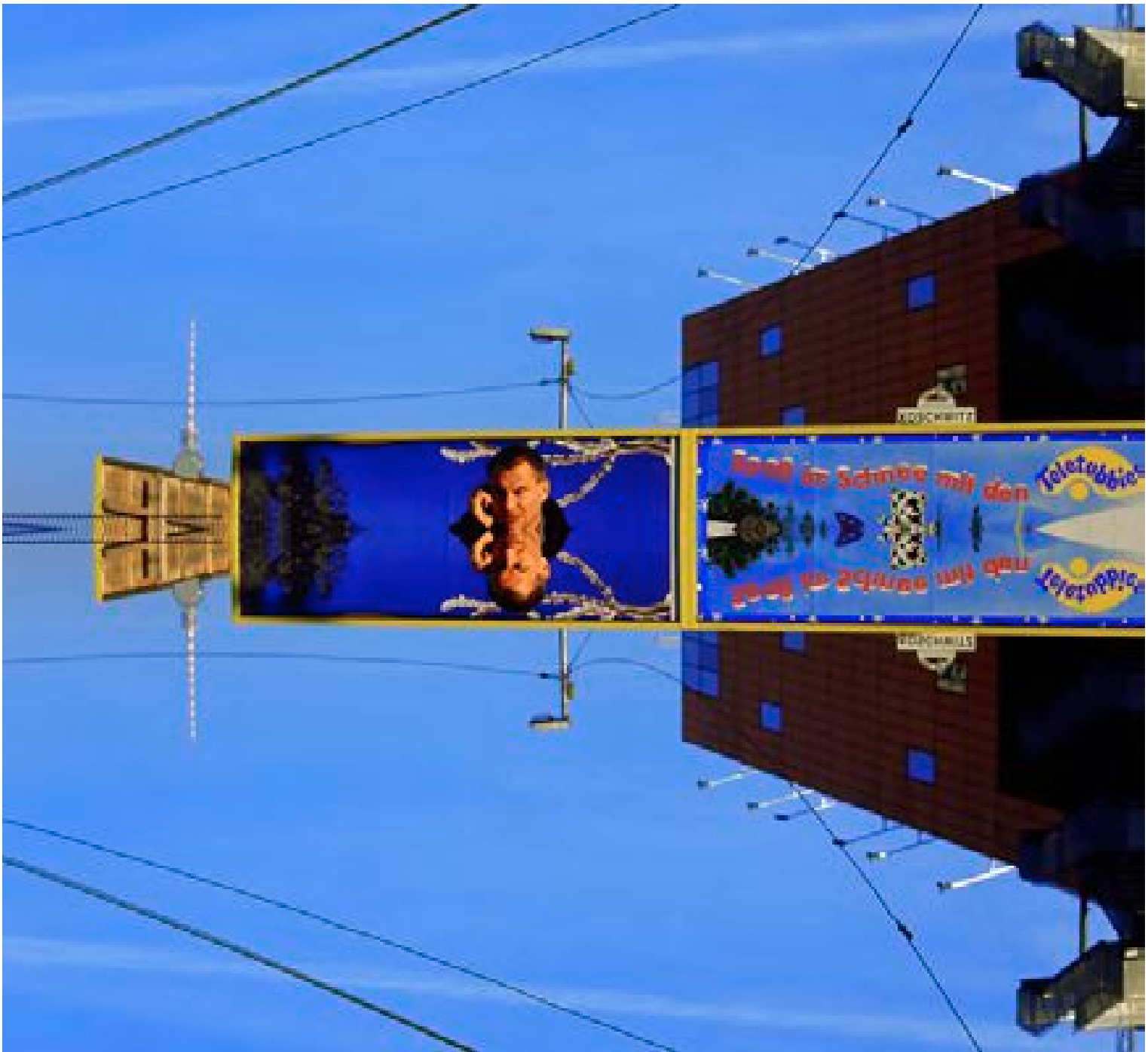


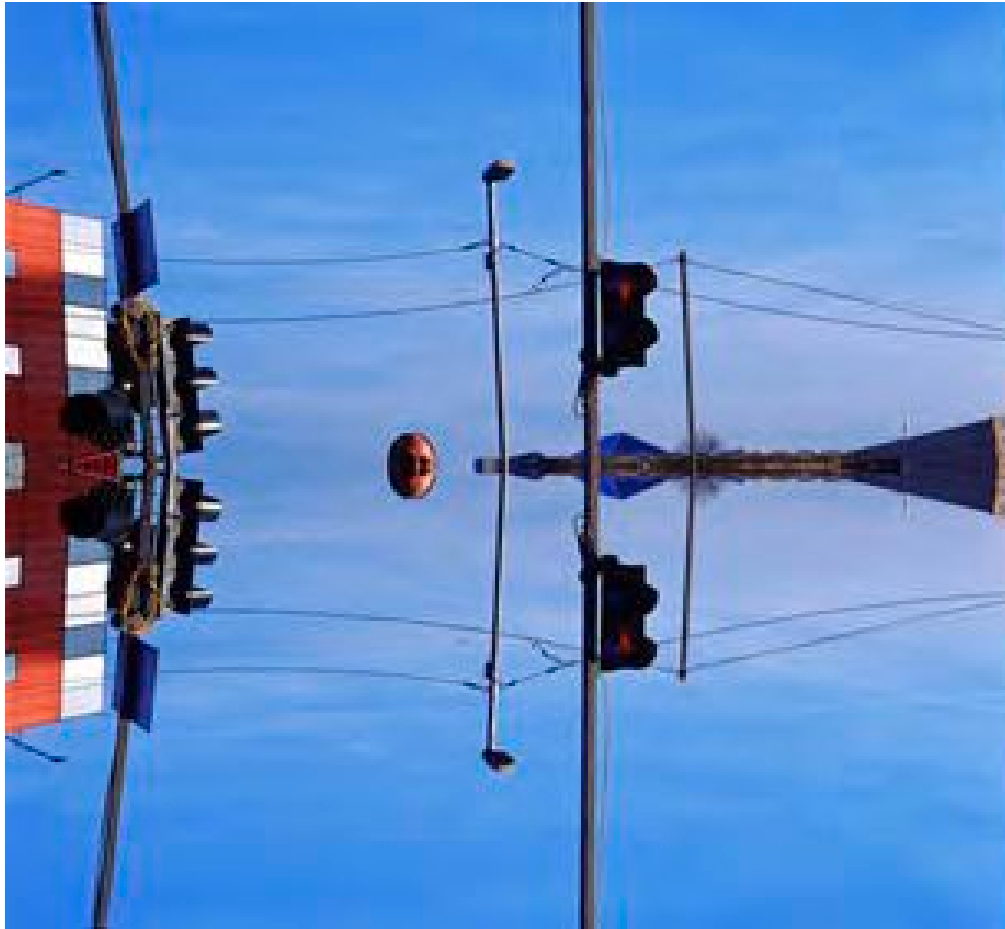
Futuro para todos

1999

Caja de luz y duratrans

80 x 60 x 10 cm





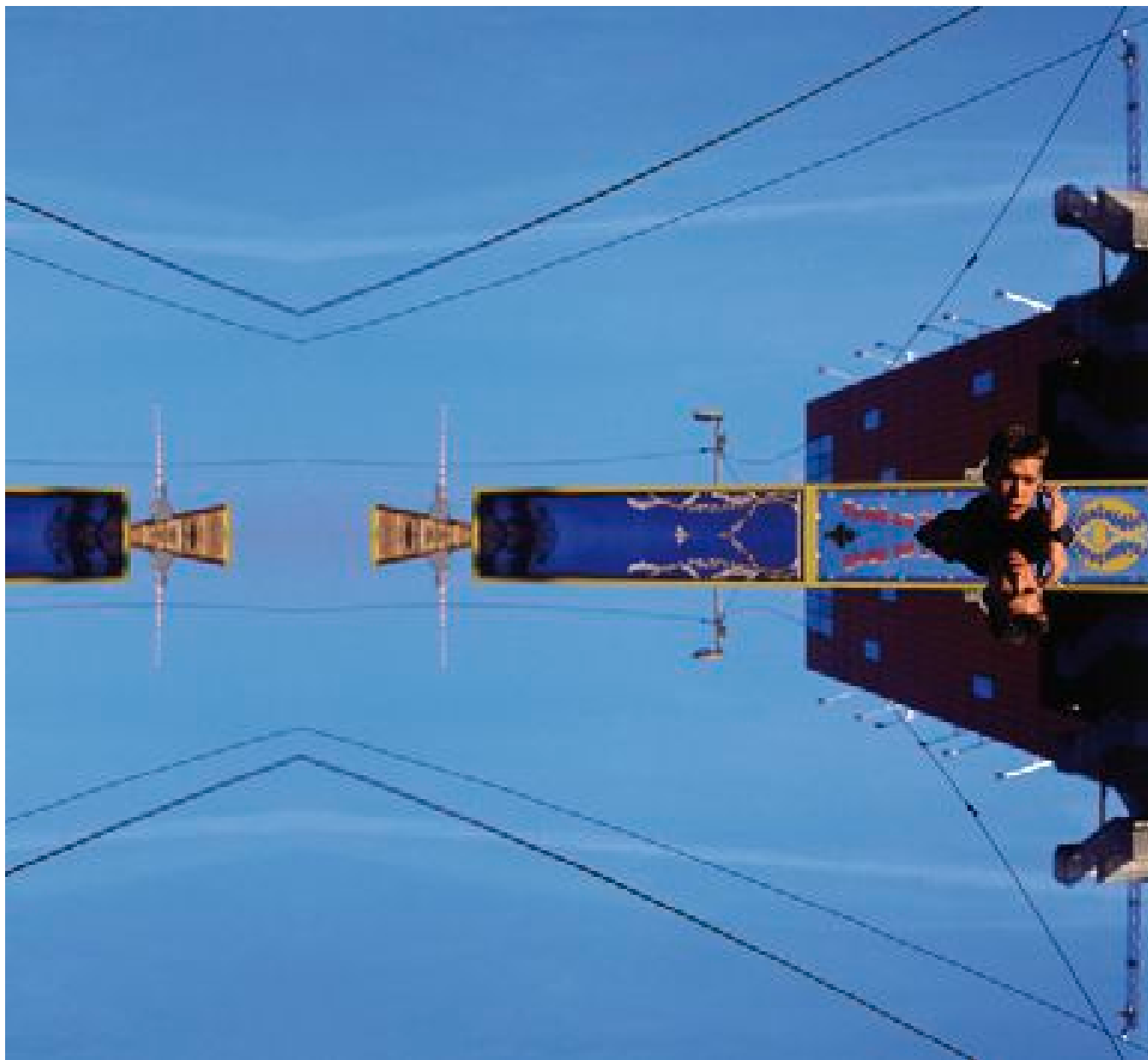
Cabeza + Corazón + Info Box

2002

Tríptico fotográfico Ciba Chrome enmarcado en aluminio y metacrilato

125 x 136 cm c/u



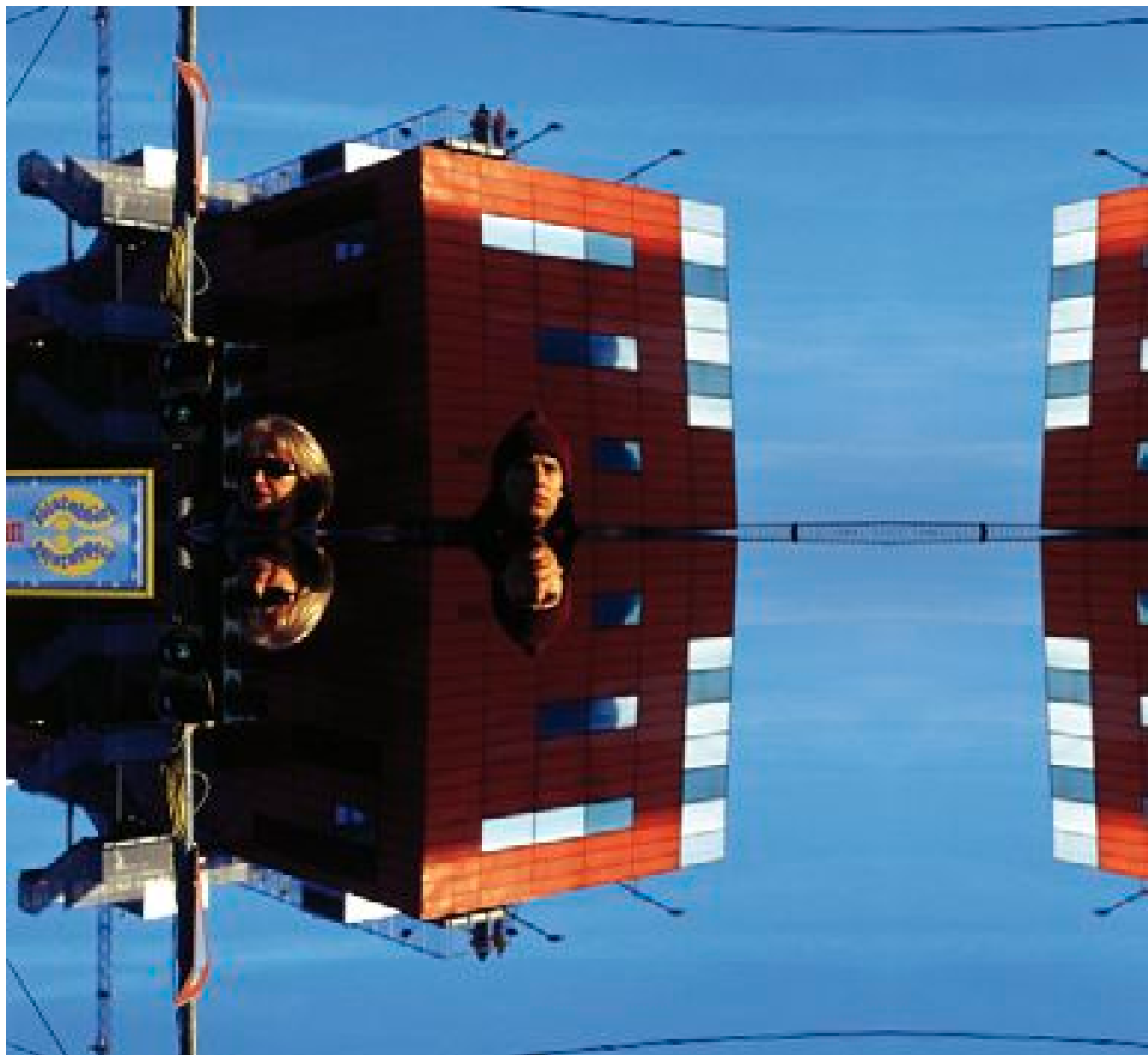


Ninfas + Info Box

2002

Díptico fotográfico Ciba Chrome enmarcado en aluminio y metacrilato

125 x 136 cm c/u



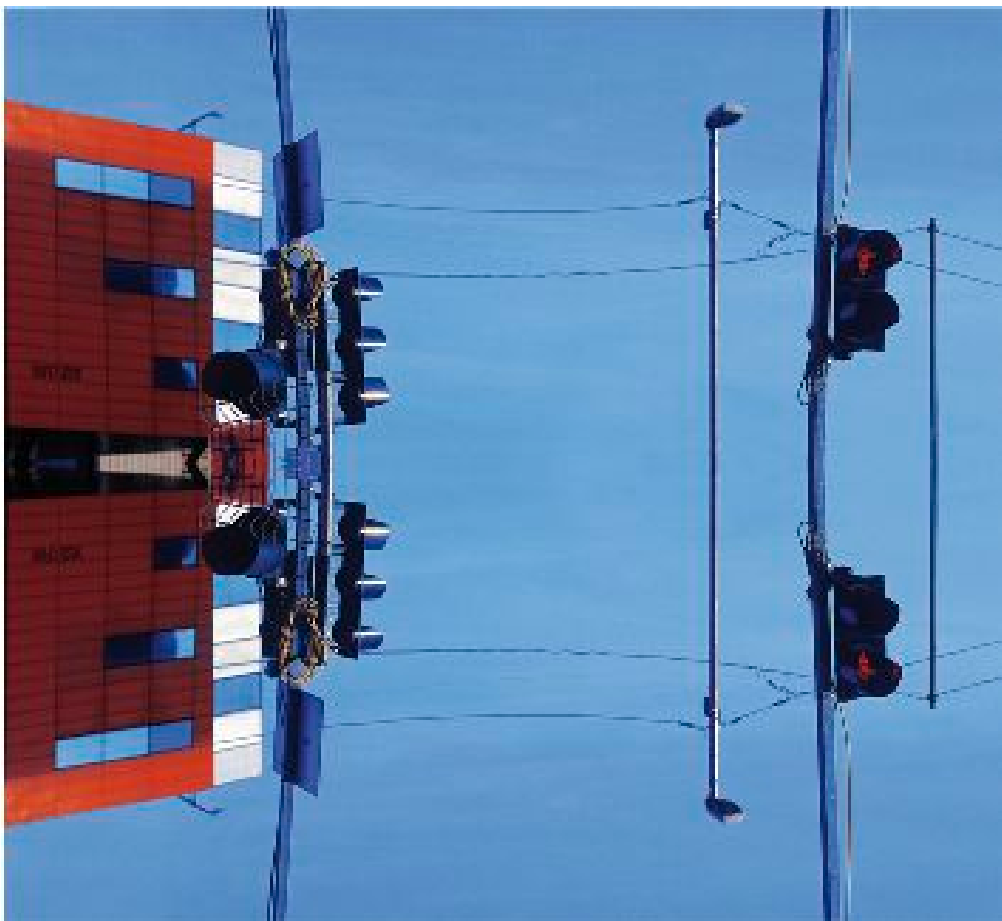


Asia + Info Box

2002

Tríptico fotográfico Ciba Chrome enmarcado en aluminio y metacrilato

125 x 136 cm c/u



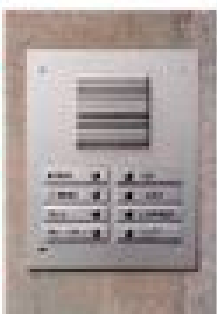
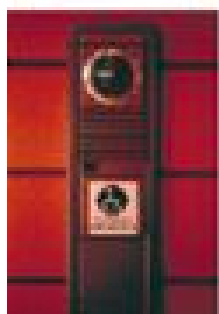
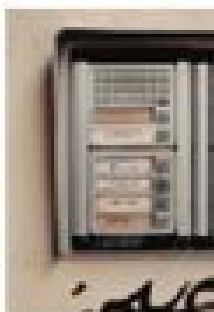
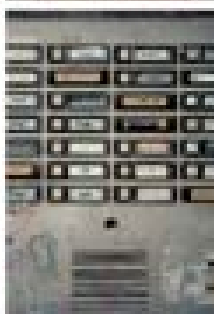
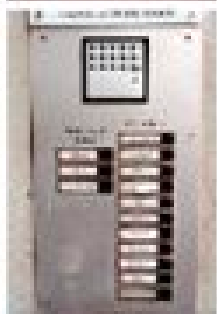
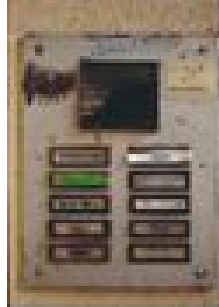


Berlin.net I y Berlin.net II

1999

Políptico fotográfico con protección de metacrilato

310 x 125 cm c/u





Detalle



Detalle



Cebra

2001

Políptico Fotográfico

Impresión ciba chrome con protección de metacrilato

63 x 120 cm c/u





Red Signals

1998

Díptico de cajas de luz y duratrans

60 x 75 x 12 cm







De Korte

1998-2000

Díptico fotográfico

Ciba chrome, metacrilato
y marco de aluminio

190 x 295 cm



Umbral

2002

Díptico fotográfico

Ciba chrome, metacrilato y marco de aluminio

125 x 125 cm



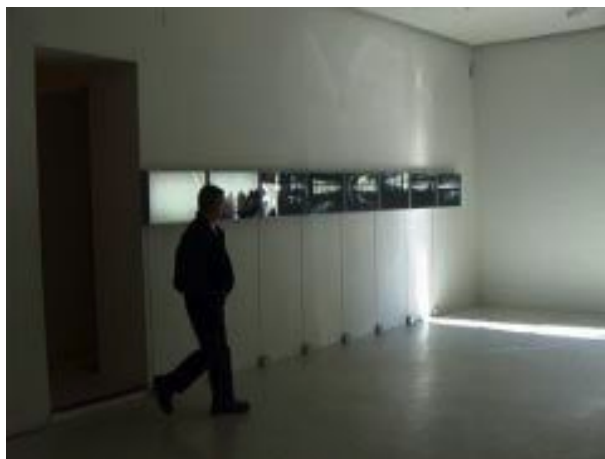


Pague a la Vuelta

2000

Políptico de cajas de luz y duratans

50 x 60 x 12 cm c/u



Detalles

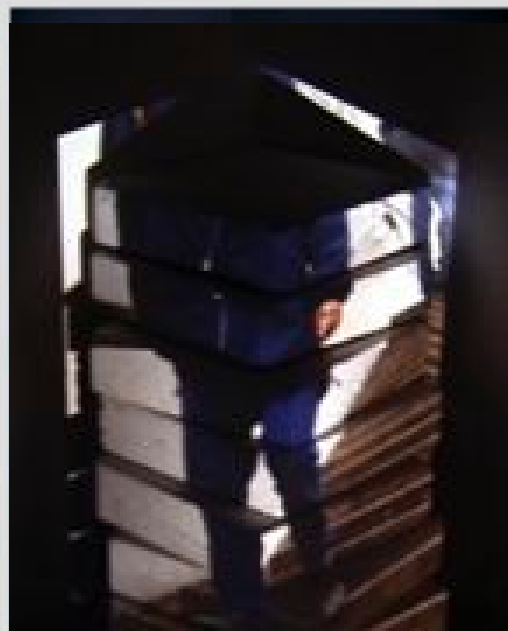
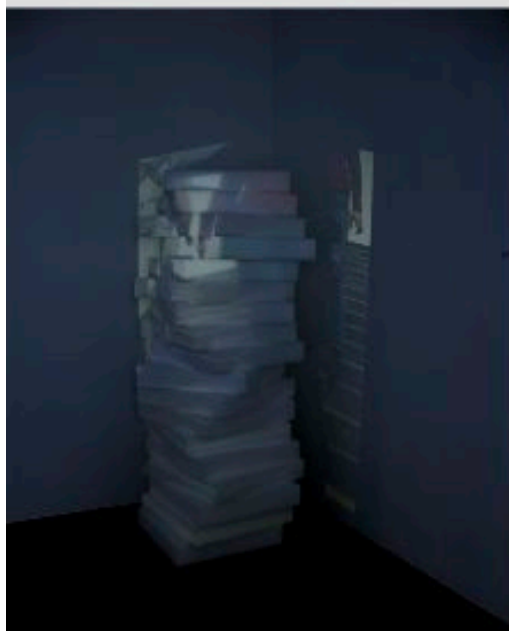


Trazos I

1999

Caja de luz y duratrans

52 x 60 x 12 cm



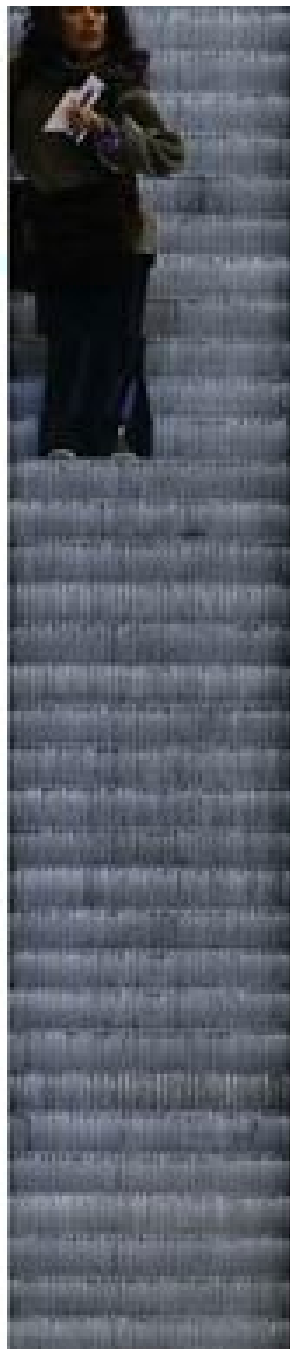
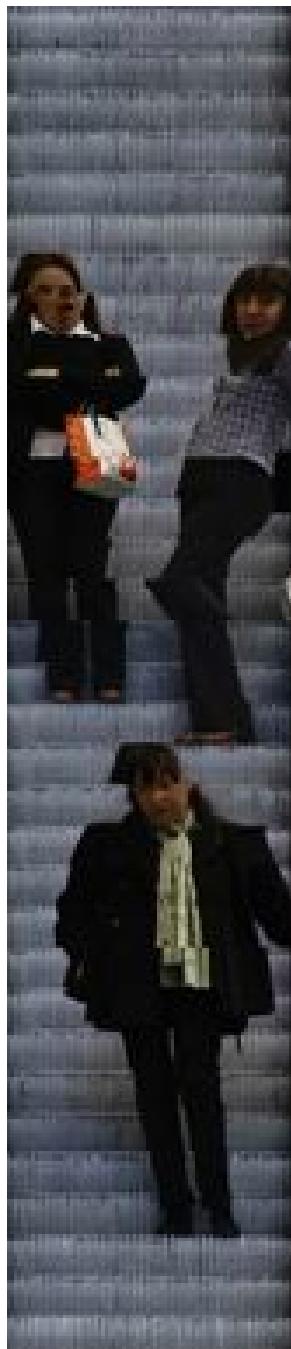
People Walking Down Stairs
 1998
 instalación
 Bloques de poliestireno
 extruído y proyección de
 diapositivas
 200 x 60 x 60 cm

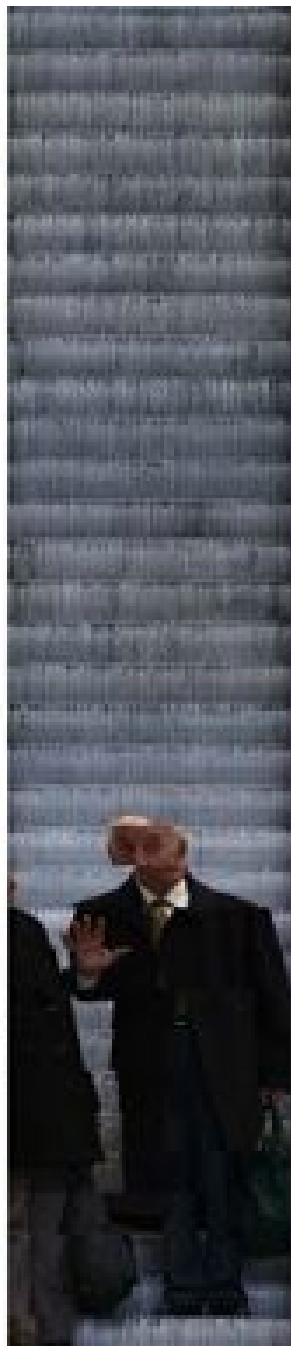
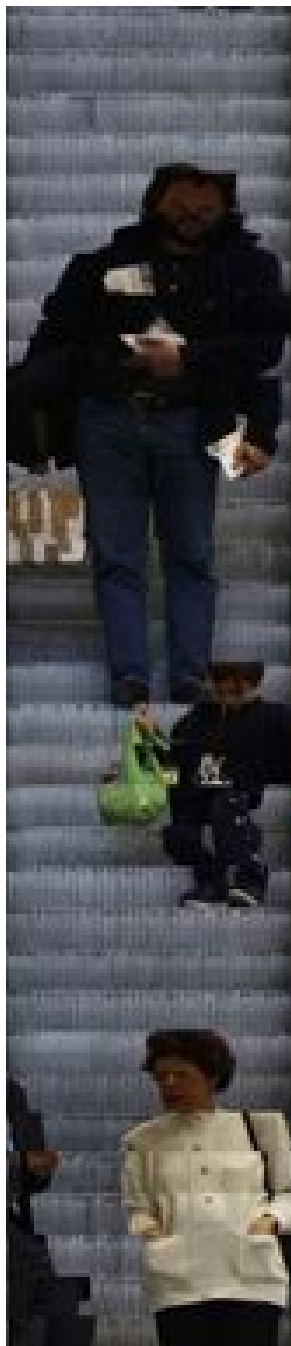
Broken Down

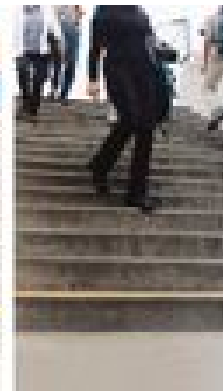
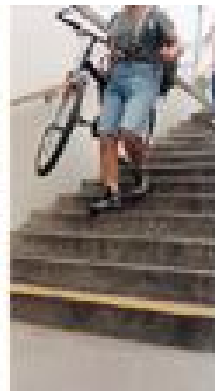
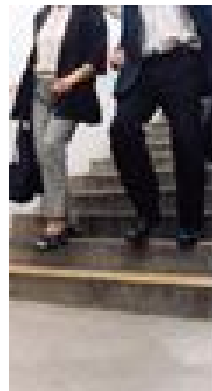
2001

8 fotografías sobre poliéster

300 x 65 cm c/u



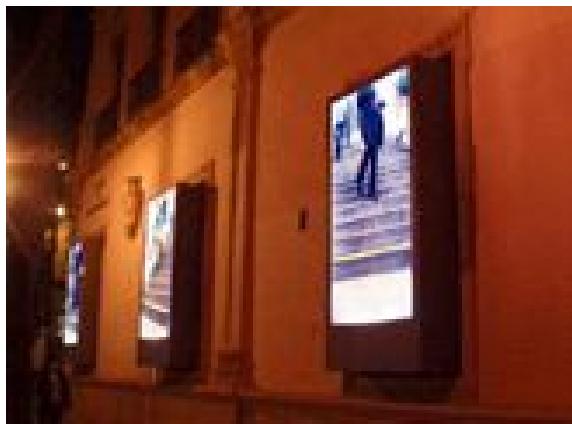




Armonía / velocidad / el fin

1999-2004

Intervención sobre la fachada
renacentista de Chicarreros, Sevilla
Cajas de luz estroboscópica y duratrans



Detalles



The Confidential Connection

1997

Intervención en Espacio Público, Volksbühne, Plaza de Rosa Luxemburgo, Berlín

Caseta de control ferroviario, luz estroboscópica y audio

Colección Centro Andaluz de Arte Contemporáneo

Ein Kunstprojekt von
Juan Carlos Robles

Ausstellung

4. Sept. bis 2. Okt. 97
täglich 15 bis 22 Uhr

Eröffnung

Donnerstag 4. Sept. ab 19 Uhr

Party ab 23 Uhr im Roten Salon (5,- DM)
DJ's e.d.2000, Krozome 131

Volksbühne

am Rosa-Luxemburg-Platz

the Confidential Connection

COPEC

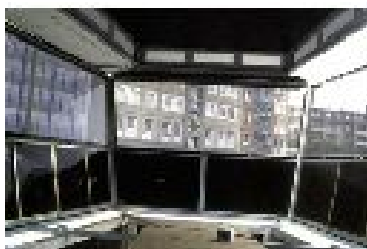
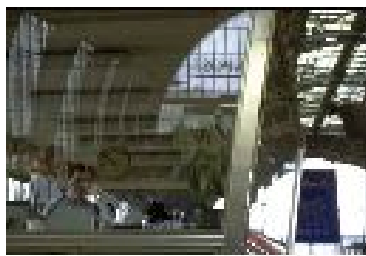
Frankfurter Museum

SAATCHI

creatures

SPATER

Cartel del evento



Imágenes del traslado y montaje de *The Confidential Connection*

The Confidential Connection
Caseta de control en su nuevo
emplazamiento, Plaza de
Rosa Luxemburgo, Berlín



Boca de metro Las Vegas

2004

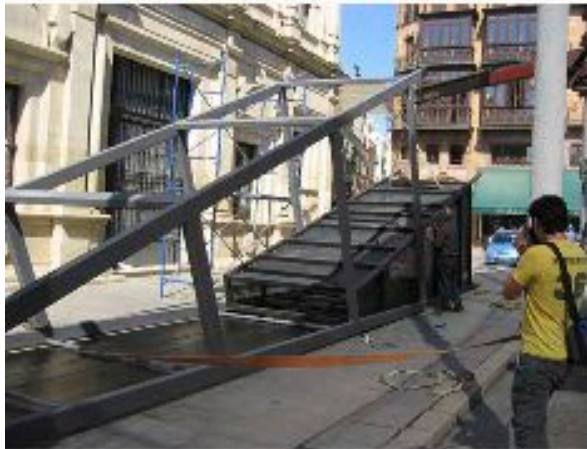
Intervención en Espacio Público

Plaza San Francisco, Sevilla

Boca de metro simulada

450 x 240 x 1050 cm

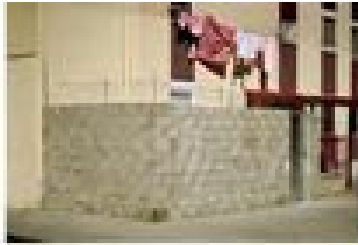




Imágenes del montaje de la intervención



Detalles



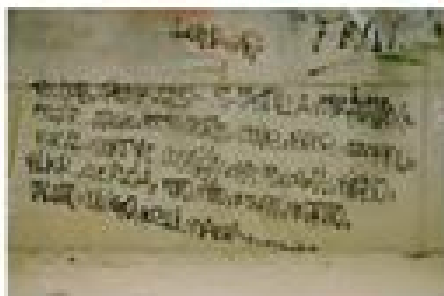
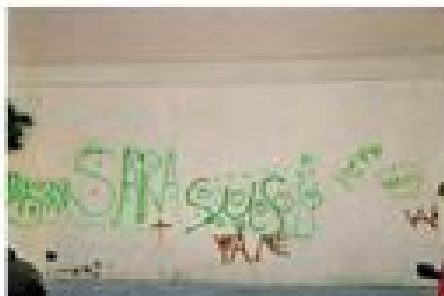
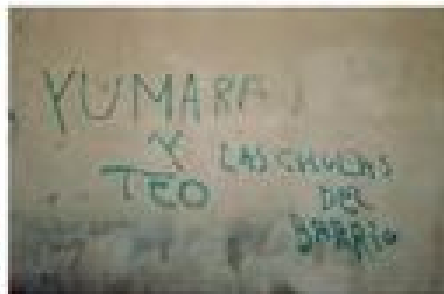
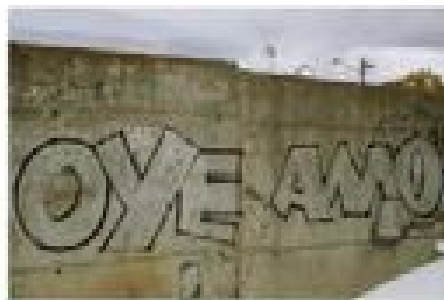
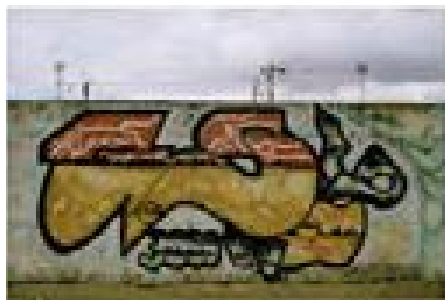
Ciudad habitada

2005

Políptico fotográfico

35 x 45 cm c/u

Colección CAAC, Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla



Palabra de honor

2004

Políptico fotográfico

35 x 45 cm c/u

Colección Pilar Citoler



Corshón quemao

2005

Fotografía color

125 x 190 cm c/u

Colección Oliva Arauna



Videoclub

2004

Stils del vídeo de la vídeoinstalación Videoclub

Dimensiones variables

Colecciones: Fundación José García Jiménez, Murcia y Centro Andaluz de Arte Contemporáneo, Sevilla



Hombres intermitentes

2004

Instalación de cajas de luz
estroboscópica

250 x 130 x 50 cm C/U



Foro

2006

Intervención en espacio público

Zumaia, Gipuzkoa

500 x 250 x 250 cm







Geometry for a Dream

1996

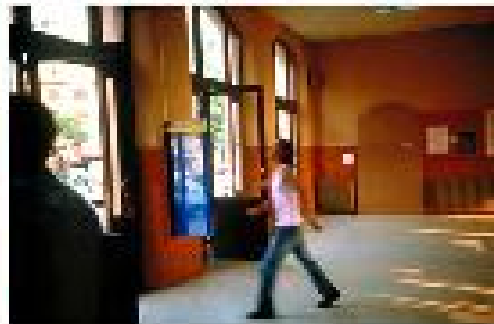
Videoinstalación interactiva. Arquitectura intervenida

Royal College of Art, Londres

300 x 550 x 120 cm



Detalles



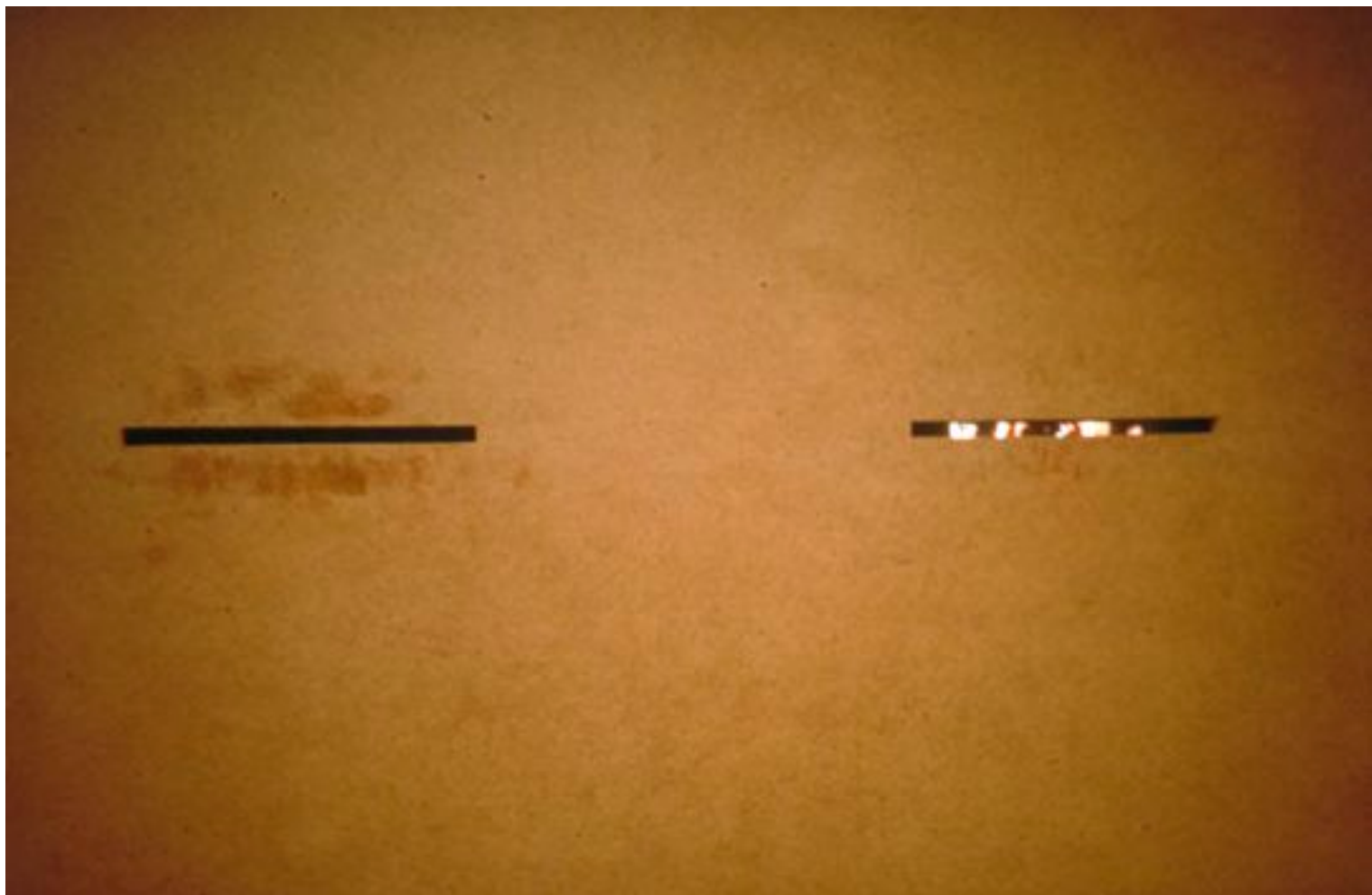
Mirada indirecta

1996

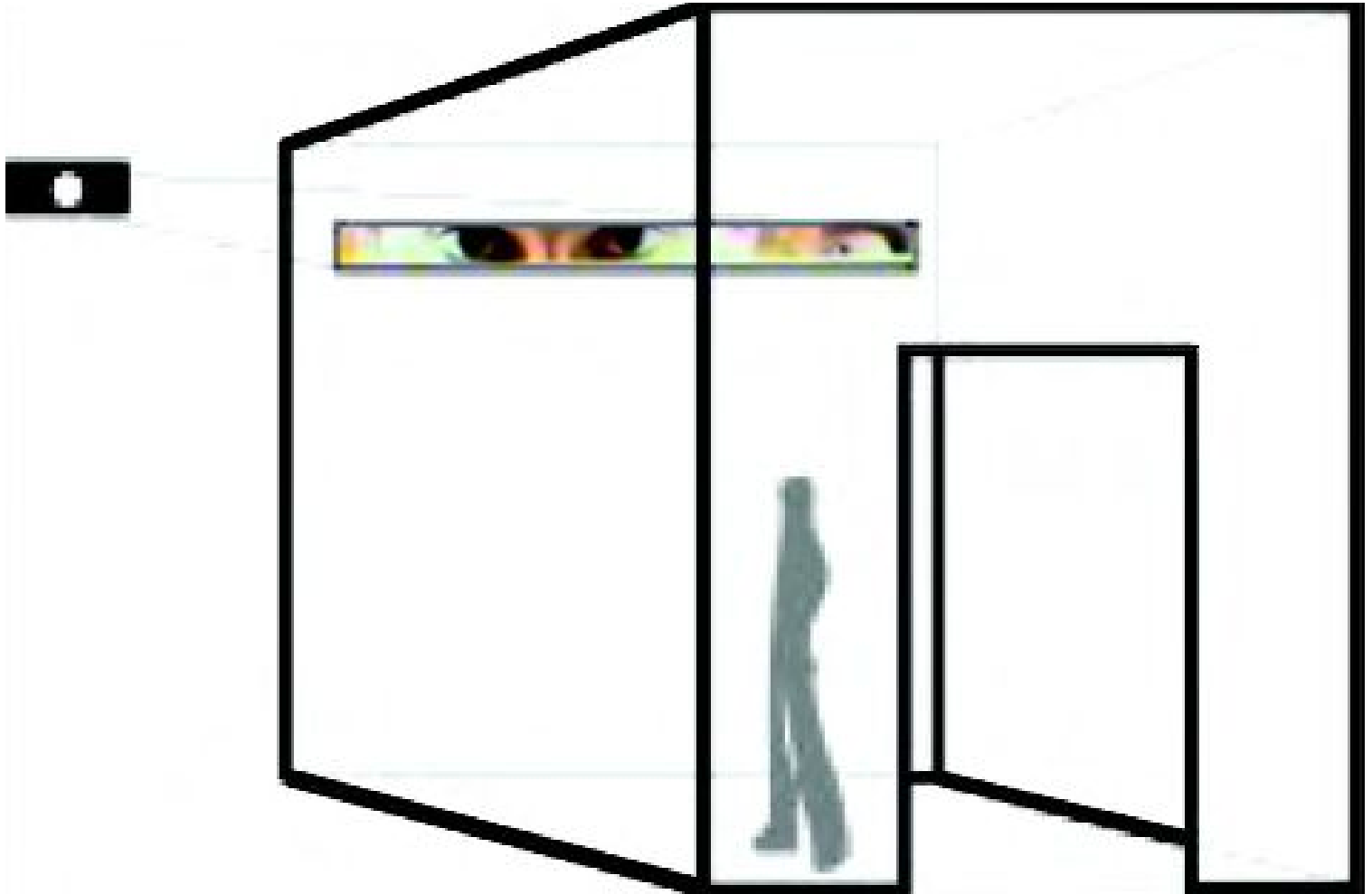
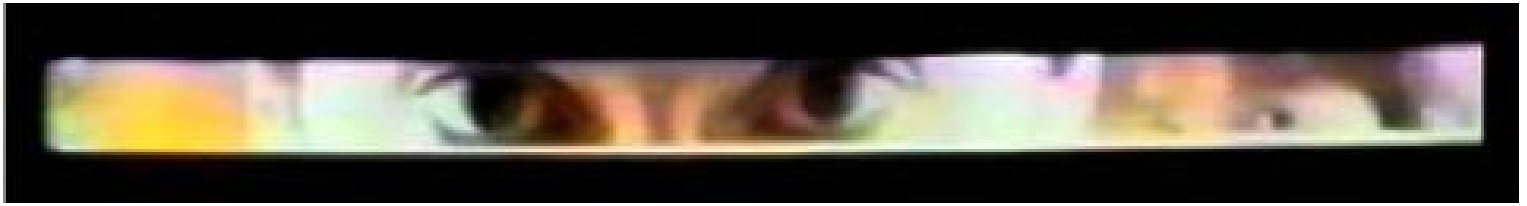
Videoinstalación interactiva. Arquitectura intervenida
Vic, Barcelona



Detalles



Detalle



Esquema de la segunda fase de la intervención videoinstalativa de ***Mirada indirecta***



Citizen

1998-2003

Instalación. Arquitectura intervenida

Muro, vidrio, proyección y altavoces

Dimensiones variables





Afuera

2005

Diptico de cajas de luz y duratrans

50 x 50 x 10 cm





Pasajeros

1996-1997

Políptico fotográfico color de 18 imágenes enmarcadas en aluminio y metacrilato

90 x 120 cm c/u





Shuttle Service
1996-1997
Videoinstalación
Dimensiones variables



Meditaciones I y II

1996

Díptico fotográfico y fotografía

Dimensiones variables



Escalator

2000

Videoinstalación

Dimensiones variables



Stils del vídeo y detalles



Tránsito

1996-98

Díptico fotográfico

Dimensiones variables





Geometría de tránsito

1996-1998

Videoinstalación

Dimensiones variables





Alien 69

1996

Díptico fotográfico color

62 x 80 cm c/u

Pensión Eternity
2010
Díptico fotográfico color
175 x 125 cm



Mercedes García Robles
(1893-1998)

1998

Video objeto, televisor,
mesita y dvd player

Dimensiones variables





Stil del vídeo

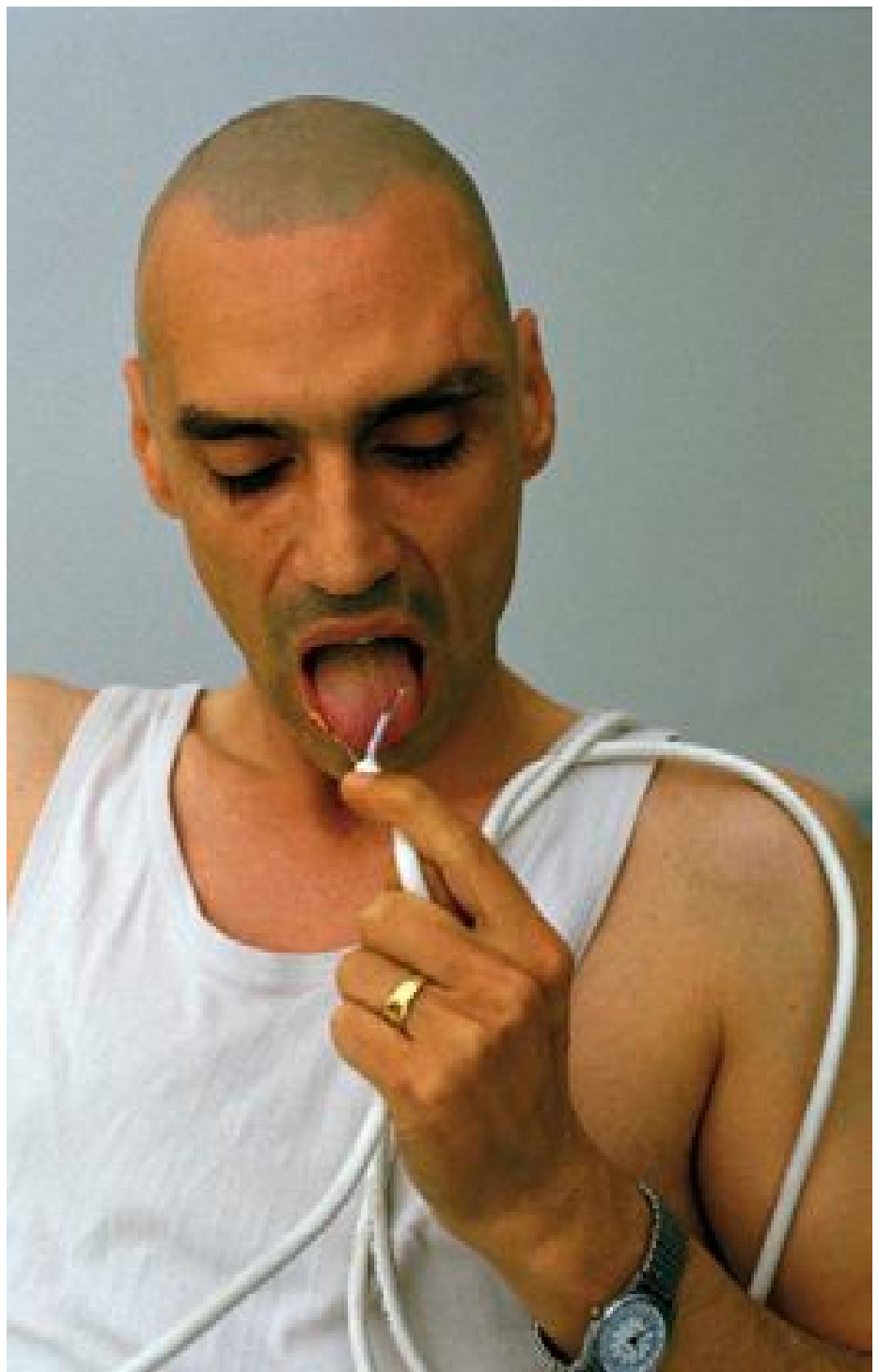


Televisor-objeto

1999

televisor portátil 14 pulgadas,
percha, vidrio, metal y
fotografía troquelada sobre pantalla
50 x 60 x 50 cm

Serpiente
2000
Autorretrato fotográfico
Dimensiones variables



Sobre Estética de encuentro en el espacio urbano. Simultaneidad, multitud e identidad

Juan Carlos Robles

Un vaciado a partir del lenguaje

Esta investigación ha surgido de un doble frente: la consideración científica y la especulación formal y discursiva. Ambas han poseído un mismo fondo de interés intelectual: aquel que toma la idea del ser humano y su contexto como referente de toda preocupación mental y plástica. El desarrollo de la investigación ha unido dos componentes, los teórico-analíticos y los procesuales propios de una experiencia creativa inscrita en la cotidianidad de la década de los años noventa -aunque nos hemos extendido a principios de los años dos mil para completar el ciclo formal y discursivo-, en la que el deseo fue la vía fundamental para una reflexión especular que unía praxis artística, producción de sujeto y exploración del entorno. Mi intención, desde el análisis de la producción artística, ha sido reconocer cómo el deseo, e indefectiblemente, la ausencia, fue la idea nuclear desde la cual se hizo posible la comprensión de la realidad en cada momento.

¿Por qué el deseo? A modo de una fenomenología -si así podemos nombrar la posibilidad de su representación y el pensamiento que produce-, hemos trazado una comprensión del mismo como mediador de la necesidad por entender un momento de la cultura. Hemos analizado cómo desde su impulso, se puso en práctica una estética y su consecuente interpretación. A través del análisis de sus sucesivas representaciones, hemos filtrado tanto un corpus teórico, como las experiencias vitales del contexto en el que se fueron desarrollando, donde llegado un momento, se produjo la incorporación de las nuevas tecnologías de la imagen para acometer la representación del mismo, desde una estrategia de aproximación a la realidad circundante.

La relevancia que hemos dado a los ensayos incluidos en los catálogos de las exposiciones, donde fueron mostrados los sucesivos trabajos analizados en este estudio, nos ha permitido ubicar nuestra argumentación en el debate de aquellos años, y conocer directamente los

hitos de las principales reflexiones, debates, temáticas y cambios en la representación, muchas veces ligados a los avances tecnológicos (en lo que al uso de la imagen digital fija y en movimiento concierne), derivados del revisionismo de la etapa vanguardista que en aquel entonces se ponía en práctica, centrándonos en aquellas ideas que influyeron en la conceptualización del caso específico de estudio que hemos descrito. Con cierto retraso, con respecto al contexto internacional, sin referirnos al territorio de la pintura, hemos podido observar, desde nuestro caso de estudio, cómo los lenguajes artísticos en torno al espacio se liberaban de un arte tradicional -al abandonar España el aislamiento secular tras la transición política, e internacionalizarse el contexto- y exploraban nuevos territorios, al hacer suyos el minimalismo, el pop y el conceptual y desde estos articular nuevos despliegues e hibridaciones expresivos, que permitieron abordar las problemáticas específicas del presente. La recuperación de dicha atmósfera nos ha obligado a tomar el hilo argumental desde el inicio del periodo posbélico -y desde los agenciamientos del pasado que ya entonces se producían-, y así, comprender los desarrollos -formales y reflexivos- que tuvieron lugar en la década de los años noventa, ya que la crítica y el comisariado de entonces acudían a los pensadores, teóricos y artistas de dicho periodo, y desde ellos, trazaban líneas de entendimiento de la producción artística del presente. El proceso de trabajo se ha dirigido por tanto, hacia los proyectos artísticos, la crítica de arte y la teoría estética. Nos hemos centrado, en un caso de estudio que, paulatinamente, evoluciona desde una práctica escultórica inicial de dimensión instalativa, tanto hacia un concepto de intervención urbana -que pretendió involucrar al espectador, en cuanto que "paseante"-, como hacia un desarrollo de experiencias con soporte fotográfico y videográfico de manera que hemos podido desarrollar una investigación exploratoria sobre los avances y cambios de modelos que esto supuso, desde el análisis de un caso específico de práctica artística que se preocupaba en aquel momento por los modos de interacción social.

Hemos visto cómo progresivamente, la evolución artística descrita, ha pretendido en todo momento articular un lenguaje de aproximación a "lo real", término que ha recorrido de modo transversal nuestro estudio y que ha sido definido a través de la teorización que llevó a cabo Hal Foster, en su muy influyente publicación, en el periodo de estudio, El retorno de lo real (1996), del cual fue anticipo el ensayo que escribió para la exposición Anys 90. Distància Zero (1994), en la cual participé con S/T o Aquél que dicten la epider-

mis y la sangre (1992), obra con la que finalicé la primera fase de indagación de este estudio, en la que centramos nuestra atención en los avatares del cuerpo/sujeto y la posibilidad de su representación. En este sentido, la noción de realidad, desde un principio, ha sido descrita tanto a través de dichas lecturas, como de una especulación creativa, a caballo entre una conceptualización artística propia del periodo de estudio, en el que se reciclaron ciertos conceptos del anterior periodo vanguardista, y la experiencia de vida. Así, hemos recorrido, a través de sucesivas representaciones de la ausencia, detectada por el deseo, los siguientes deslizamientos en una indagación estética personal de aproximación a lo real:

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

Esta evolución acelerada, en cuanto que se da en un caso específico de estudio a lo largo de la década que daba fin al siglo XX -condensando un giro que en el exterior se dio a lo largo de un periodo más extenso-, ha sido estudiada a través de sucesivas producciones tridimensionales que incorporaron gradualmente las nuevas tecnologías de la imagen. Mas, tal deslizamiento ha sido descrito en el interior de un giro propio del momento de estudio, en nuestro contexto, donde se produce un deslizamiento desde un modelo "vertical" en el que se entendía la obra como categoría disciplinaria, el de los formalismos (en nuestro caso, un minimalismo puro) hacia un modelo "horizontal", en el que la obra se reconfigura como texto (abierto a procedimientos alegóricos), un giro de un paradigma "natural" donde la obra se inscribía en un proceso histórico, a un paradigma "cultural" donde la obra

se reconfiguró como red informacional -que debía ser "leída" e interpretada en el contexto social, político y cultural de su propio tiempo-.

La enumeración de dichas operaciones formales nos ha permitido describir el paso desde el vacío utópico, al que aspiraba el formalismo de las primeras esculturas analizadas, del primer lustro de la década de los años noventa -donde la temática del cuerpo dolido y/o sujeto traumático, que nos señaló Hal Foster, adoptó la forma del reflejo, alcanzando la obra una dimensión escritural-, para posteriormente, situar la reflexión sobre dicho sujeto, en el entorno urbano de interrelación, tanto a través de intervenciones en el espacio público -las cuales condensaron e incorporaron temáticas procedentes del contexto local y global de aquel entonces-, como por medio de una producción multimedial y videográfica.

Si el espejo había sido utilizado en un principio de modo literal, ahora se transforma en espejo digital, abriendo el discurso hacia una reflexión sobre las condiciones del "encuentro" con el otro cultural, en el espacio móvil de la ciudad, así como hacia el análisis de las implicaciones que el hecho tecnológico incorporaba (desterritorialización, virtualización, massmediatización), a la postre, productoras de la experiencia de la ausencia por donde ha discurrido nuestra indagación.

De un modo literal en los casos iniciales y de una forma cada vez más metafórica en los siguientes, lo destacable es que el concepto de "reflejo" tuvo una presencia significativa en estas obras que articulé a través de la utilización de la luz, del uso del espejo y de las propiedades específicas del vidrio [trabajos mostrados en el segundo capítulo]. Mas tal práctica no fue un mero recurso formal, sino que pretendía abrir una línea argumental que hiciera visible "la vida", fragmentada por la abundancia de prohibiciones y limitaciones públicas y privadas que nos envuelven a todos. La escenificación de aquello que llamo la mirada en el reflejo se ofrece como efecto antibiótico para una apertura hacia la comunicación que desea superar tales condicionamientos.

Tal efecto antibiótico ha de entenderse como el germen de la actitud expresiva que me ha guiado en torno al concepto de ausencia o carencia. De la zona delimitada por el minimalismo, el pop y el conceptual, resulta la naturaleza alegórica de los materiales/signos que

habitan mis construcciones de vidrio que, al igual que las sábanas, los chicles masticados o las líneas de cocaína, dispuestas en un orden de escritura, abrieron una utilización del signo que quería indagar en los resortes que ligan la experiencia de vida a sus posibilidades de transmisión. Este uso pertenece a una semiótica que se fundamentó en el supuesto de subjetividad y la constitución del significante como huella de la misma.

En los años noventa, las poéticas minimal y conceptual tomaron distancia de su fundamentalismo inicial para penetrar diversas prácticas del arte, instituyendo aquello que podríamos llamar lenguaje internacional postmoderno. En este sentido, la conceptualización de lo experiencial como componente de mi trabajo, la apertura posmoderna, la presión del multiculturalismo y la idea de globalidad derivaron en mi obra en una mayor pluralidad y apertura teórica y práctica.

En los proyectos que hemos examinado en el segundo capítulo, donde mi estrategia exploraba el concepto de transparencia, ya se desvelaba la intención que ha acompañado la totalidad de mi indagación estética: producir un bucle, que reenviara lo exterior a lo interior a la vez que lo interior a lo exterior. Desde una estrategia inscrita en el discurso del sujeto, utilicé el concepto arquitectónico del espacio, en toda su dimensión, como símil de la arquitectura interior que indagaba en el "vacío", desde el reflejo en el vidrio. Dicha mecanicidad, en adelante, será reconducida con la incorporación de la tecnología del vídeo, para desarrollar un punto de vista crítico sobre la relación con la realidad en un momento cada vez más condicionado por el efecto de la globalización y sus implicaciones tecnológicas, manteniendo como pensamiento de denuncia la difícil constitución de nuestra identidad, sometida a constantes sustracciones.

No debemos olvidar que la principal motivación de mi obra ha sido reflexionar sobre los condicionamientos del "estar-juntos", como deseo comunicativo. En un entorno "líquido" de inconsistencia e inestabilidad, cómo Zygmunt Bauman nos definía, la distancia que nos separa del otro ha sido el leitmotiv de todas mis especulaciones.

No es la primera vez que desde la creación artística se haya abordado la temática del deseo anteponiéndola a otras categorías. Por ello, en esta investigación, la pulsión de una experimentación en primera persona, ha tomado como referentes aquellos impulsos que a

partir de principios del siglo XX quisieron vincular -desde el afecto y la empatía- la producción artística a la construcción identitaria, así como a las relaciones sociales; todo ello, bajo el influjo de los sucesivos desarrollos tecnológicos. Por ello, con una perspectiva histórica, hemos descrito cómo las obras de análisis de nuestro caso de estudio, compartieron el pensamiento crítico, de suma influencia en la escena artística del periodo de su ejecución, contenido, principalmente, en las tesis benjaminianas, tanto por la nueva categorización del objeto artístico y la pérdida aurática que ilustra, como por la nueva comprensión del artista que definió: obrero/productor, cuyo quehacer debía asumir una transformación de la realidad como empresa colaborativa y social para poner en pie una economía representacional de carácter crítico.

En consecuencia, hemos descrito una trayectoria artística inscrita en la línea de pensamiento de la postmodernidad, que utiliza el término muerte (la del sujeto, la del autor, la del hombre, la de la historia, la de las ideologías... y la del propio arte) para significar una idea de "carencia", idea que deriva del gran cuestionamiento vanguardista y que en nuestro caso de estudio, ha sido representada bajo la forma latente de la ausencia, dictada por el deseo; dispositivo que ha demostrado su eficacia para reflexionar sobre las clausuras antes citadas. Representar la falta o ausencia (desaparición, vacío, silencio, negación, así como, desterritorialización, desmaterialización, virtualización) ha sido el motor que ha marcado todo el proceso investigador en el que hemos distinguido varias etapas formales, que de un modo transversal han sido argumentadas desde los discursos críticos del sujeto, el otro cultural y la tecnología.

La afirmación subjetiva que hemos llevado a cabo, no tenemos que entenderla como un retorno a las románticas míticas del sujeto, del genio y del creador como ente autónomo y autosuficiente. La búsqueda en el acuático mundo interior que las esculturas iniciales llevaron a cabo, por el contrario, la consideramos consanguíneas de aquel verso de Henry Michaux que reza "Estando solo, se es multitud". La "autopersecución" que plantea "la mirada" en el reflejo del cristal -y posteriormente en la imagen digital- devino método productivo. En esta primera fase del estudio, que referimos, la experiencia artística consistió en una autoexploración que solo se hacía efectiva como lenguaje, más aún, que solo producía efecto al transgredir los lenguajes que parecían establecerse, en una constante huida de la idea de estilo (ese orden escópico que estandariza la mirada, el deseo y las identidades para

organizar el consumo). Las tácticas representacionales -sin desprenderse de la subjetividad propia de una experiencia personal- adecuó sus recursos estéticos para ponerse en circulación; por ello reclamaban ser "leídas", interpretadas.

Las prácticas artísticas que hemos analizado, se han articulado en torno a una crítica del humanismo clásico, han actuado desde la conciencia del debilitamiento progresivo que sufrió la idea del sujeto creador como ente aislado y autosuficiente, idea que consideraba al artista como dueño de una conciencia supuestamente central a su subjetividad, a la cual accede mediante una mera reflexión yotica. Al contrario, aquella abstracta "esencia humana" del humanismo tradicional no la reconocemos en las prácticas descritas, sino al contrario, la estrategia que sucesivamente he articulado en el reflejo, se ha caracterizado por una resistencia a aquellos ya arcaicos y estériles remansos de paz -o mejor dicho de pereza- esencialistas. Como obrero del arte detesto esa ontología que concibe al individuo -al artista-como algo completo y encapsulado que solo debe transustanciar su inherente genialidad en obra. Más bien hemos descrito algo opuesto. Para establecer nuestra crítica nos hemos resistido a tal inmovilismo y hemos abierto una comprensión de la identidad y la vida como un constante proceso de hibridación e interactividad que tuvo su traducción en una indagación estética.

Todas las representaciones del deseo que este estudio ha descrito, se han constituido desde la idea de "vacío" como tarea central indagativa. La inscripción escritural que late en la producción vítrea de apariciones y desapariciones, que hemos analizado en el segundo capítulo, encontró su traducción narrativa en el discurso de la muerte del autor, teorizado por Roland Barthes, así como en una puesta en práctica consistente, en el enmudecimiento fecundo del lenguaje que proyectó su expresión inicial-mente, en las formas puras del minimalismo -que envolvían al espectador en un juego de reflejos-, para después abrirse hacia un territorio alegórico: la práctica del ready made, abierto a la interpretación; más aun si cabe.

En las primeras obras, el vidrio fue depositario de una semiótica de reflejos, material que, desde su transparencia, se reivindicaba como dispositivo formal y de pensamiento que junto a distintas incorporaciones signícas (chicles masticados, rayas de cocaína, sábanas de hospital, luz negra o parpadeante) se situó entre la ausencia de la palabra: "el grado cero

de la escritura", que reivindicaba el carácter escritural de la obra y la búsqueda del cuerpo; práctica próxima a la que Lacan llevó a cabo desde la disciplina del psicoanálisis que, entre el vacío de la cadena de significantes, hallaba la cura de sus pacientes. Lacan articuló una conexión latente entre Freud y Ferdinand de Saussure, el fundador de la lingüística estructural. Una conexión implícita en Freud fue, por ejemplo, su análisis del sueño como un proceso de condensación y desplazamiento, un jeroglífico de metáforas y metonimias, que había que interpretar; exigencia compartida por la representación de la ausencia que hemos puesto en práctica.

Podemos concluir, que detrás de esta intención de huir de la relación vertical del significante con el significado, para así acercarse al cuerpo, se hallaba aquello que Vilém Flusser teorizó desde la idea de "Decepción"¹. Él piensa en el ser humano como "un animal no natural" por el hecho de poseer una segunda naturaleza constituida sobre códigos. En ese sentido, V. Flusser concibe al hombre como un animal simbólico; por lo que el mundo del hombre es un "mundo codificado", y ese mundo codificado hace que nos olvidemos de nuestra "primera naturaleza" (el mundo significado).

Aquí es donde se asienta básicamente el concepto de "Decepción" de V. Flusser, que define la "alienación humana", en el sentido de que el hombre habita un mundo que se ha vuelto inaccesible para él mismo, capturado en las estructuras del lenguaje. Mas de esta condición de "animal simbólico" no tenemos escapatoria, habitamos en el lenguaje y como opción personal, la fuga que he planteado ha sido habitar en el signo, sí, mas como significante libre para atenuar la condena. ¿De que modo? enmudeciéndolo, en el sentido de poner en práctica una producción de "obra abierta", como Humberto Eco nos definió, es decir, una apertura de la articulación simbólica a una libertad interpretativa, de modo que esta posibilitara, como papel atrapa moscas, en cada momento, un acercamiento al mundo, y por ende, al receptor, el cual se involucrara en el acto creativo.

En este sentido, el despliegue formal de ambas etapas artísticas, aquella reduccionista inicial de hibridación con raíz minimalista y la siguiente, que recurre tanto al ready made duchampiano, como a la desmaterialización de la obra de arte, a través de la imagen

1. FLUSSER, Vilém: Writings. Ed. The University of Minnesota Press, Minneapolis 2002, pp. 3, 4 y 65.

duchampiandigital, tanto fija como en movimiento, convergieron en una silente estrategia común que hemos podido argumentar desde el pensamiento de J. L. Brea, del cual extraemos ahora lo que ha sido fundamental en nuestro estudio a modo de conclusión:

El lugar que, con ya todas las consecuencias, señalaríamos como aquel que nos corresponde y determina la forma en que la experiencia artística es para nosotros pensable como sensata y, para ello, radical, va a surgir, bajo la forma general del procedimiento alegórico, precisamente en el cruce –en apariencia difícil, o sorprendente- entre esta experimental economía de la representación y [...] la que en Duchamp vimos configurarse a partir del cobro de conciencia de la inscripción escritural del acto creador y la iluminación de su significancia como potencial virtual a verse efectuado del lado del receptor; como posteridad intertextual, primero; y, segundo, la que encuentra su fundamento en la igualmente cobrada –ya en el pop- conciencia de la convergencia que se produce, en un régimen barroco como el que en nuestras sociedades de la opulencia comunicacional se impone, entre los sistemas de representación y el sistema de los objetos que en ellas se extiende, bajo la forma generalizada de la mercancía².

El entrecruzamineto de tales estrategias representacionales (la minimalista y la del ready made), abiertas a la interpretación subjetiva, con pretensión de alcance inter-subjetivo ha tenido, como telón de fondo teórico, su equivalencia en un postminimalismo, con resonancias procedentes del pop y del conceptual. Nos parece importante señalar la observación que A. lozano hace respecto al contexto en el que se desarrolló:

[...] quisiera mencionar el hecho de que Robles realizó su formación de Bellas Artes en Barcelona en los últimos años de los ochenta, momento en el que todavía se respiraba la mayor influencia del movimiento conceptual (o, más bien, de lo que se ha dado en llamar “el conceptual catalán”), respecto a otras ciudades de España, cuyo centro más notorio era Madrid, con una tradición inmediata más arraigada en la práctica pictórica³.

Desde dicho contexto formativo, nuestra tesis argumentó cómo el “objeto específico” (escultura autoreferencial del minimalismo que Donald Judd denominaba “nueva obra tridimensional”) eliminó cualquier tipo de alusión mundana en su programa representacional,

2. BREA, José Luís: Nuevas Estrategias Alegóricas. op. cit., p. 48.

3. LOZANO, Amparo, Afuera. Exposición. Sala Oriente de la Fundación Caja San Fernando. Sevilla. Del 23 de marzo al 24 de abril de 2001., p. 7.

al tiempo que producía un deslizamiento de la obra, indefectiblemente, al territorio interpretativo de la alegoría, y en consecuencia, a su ineludible reformulación como Texto. Del mismo modo, también hemos argumentado cómo el vacío producido por la práctica del ready made se abre a la interpretación. En nuestro caso de estudio, la huida del lazo representacional, el “vaciado de lenguaje” pretendido en la obra, desde la acumulación de ambos procedimientos, se abrió paradójicamente a una referencialidad alegórica de índole social, intertextual, en diálogo con el entorno en el que su despliegue actuó. Sin duda, la problemática de la representación ha estado presente a lo largo de todo el estudio. El contenido de las preguntas y posteriores respuestas, contenidas en la siguiente cita de Charles Werewether aporta un valor conclusivo, en cuanto al uso metonímico del signo que llevé a cabo desde una pretendida representación de la ausencia:

[...] ¿Cómo sostiene la imaginación la textura de una experiencia vivida? ¿En qué forma persiste como algo recordado o imaginado? ¿Podemos hablar de una imagen cuya fuerza existe no en virtud de su referente sino de sí misma? ¿Es el trazo en sí mismo el marco en el que todo significado tiene lugar? [...] El trazo sería no-mimético, [...], pero en todo caso una suerte de memoria que se afirma y establece al ser leído por otro. Es, quizá, un vaciado a partir del lenguaje, una especie de huella en la arena que establece una relación metonímica con su origen y alcanza en el curso del proceso la vida entera, aunque sólo sea en virtud de su separación, de su capacidad para expresar lo ocurrido. Lo que no está presente, lo que quedó atrás, lo que, dicho de otro modo, se resiste a ser traducido⁴.

En esta línea reflexiva, que comparte la fórmula de Bacon, ya citada, “nada es más vasto que las cosas vacías”, el procedimiento que hemos llevado a cabo, en una segunda fase del estudio, desde una economía sígnica que utilizó el vacío, para escapar de los códigos de lenguaje estandarizados, legisignos, como nos expresó Pierce-, ha sido el desvío de la función tecnológica de reminiscencias duchampianas.

4. WEREWETHER, Charles: “En una época de traducciones”. En catálogo de exposición: Transatlántico, p. 58.

El desvío de la función frente a las inercias tecnológicas

La experiencia perceptiva del observador frente a la tridimensionalidad instalativa, en las dos fases descritas de nuestro caso de estudio, exigían, desde su conversión escritural, ser interpretadas, ya, desde la transparencia del cristal y, quizás doblemente, desde el vacío provocado tanto por el desplazamiento (desvío de función) de los ready made que puse en práctica, como también, desde el lenguaje visual de la imagen digital; propuestas que se ofrecieron al transeúnte/espectador desde una pulsión utópica y anárquica. La actitud dadaísta y surrealista recogida por los situacionistas y por Fluxus queda reeditada, como “acción diferida” de la vanguardia, con el desplazamiento de la cabina de control de tránsito ferroviario del andén del metro de Alexander Platz a las calles de la ciudad de Berlín, con el que señalaba las fracturas y espejismos del momento político y con la ubicación de una falsa Boca de metro, a espaldas del ayuntamiento en Sevilla, que señalaba tanto el abandono de un barrio periférico, como la conversión en “parque temático” del centro histórico de la ciudad. Ambos proyectos apuntaban dos grados de desterritorialización de la experiencia de vida. Desde el entrecruzamiento de lenguajes, al igual que dadaístas y surrealistas y posteriormente situacionistas y Fluxus, me opuse, en el contexto de una segunda postvanguardia, a las fuerzas autoritarias o utilitarias que buscaban formatear las relaciones humanas y someter la pulsión de nuestros deseos a sus dinámicas.

Tal evolución, una vez descrita la dimensión escritural que lo caracteriza, en el sentido de aproximación a lo real, a través de la representación de la ausencia, ha descrito un salto en las estrategias artísticas de la tridimensionalidad:

- una apertura del concepto de escultura hacia una dimensión instalativo/constructiva, donde la luz y el reflejo participan e introducen la figura del cuerpo/sujeto en su experimentación espacial
- un desplazamiento del hecho escultórico hacia el espacio público que desvía la función tecnológica, para interactuar con el contexto

local y las implicaciones de dimensión global que supone una apertura temática

- una incorporación de las tecnologías de la imagen digital, tanto fija como en movimiento que describe la nueva realidad en la que nos desenvolvemos, atravesados por una tecnología en expansión

Haciendo nuestra la intencionalidad situacionista que, G. Debord expresa, a cerca del “desvío como negación”, citamos:

El desvío se revela en primer lugar como negación del valor de la antigua organización de la expresión. Surge y se refuerza en el periodo histórico de descomposición de la expresión artística. Pero, al mismo tiempo, el intento de reutilizar el “bloque a desviar” como material para otro conjunto expresa la búsqueda de construcciones más vastas en un nivel de referencias superior, como una nueva unidad monetaria de la creación. (...) En este punto de la marcha del mundo, todas las formas de expresión comienzan a girar en el vacío y se parodian a sí mismas. (...) Lo paródico-serio oculta las condiciones de una época en la que encontramos reunidas, de forma apremiante, la obligación y casi la imposibilidad de reunirse, de llevar a cabo acciones colectivas totalmente innovadoras. Una época en la que lo más serio se enuncia como una máscara en el doble juego del arte y su negación; en la que las exploraciones esenciales han sido emprendidas por personas de una incapacidad tan conmovedora⁵.

Desviar la función reguladora de circulación urbana en The Confidential Connection (1997) y en Boca de metro Las Vegas (2004), me sirvió para colocar en el corazón de la ciudad de Berlín y Sevilla, como artefactos dislocadores de la lógica del poder, alegorías productoras de un pensamiento de resistencia a dinámicas locales y globales (los efectos de La caída del Muro de Berlín en la ciudad y su proyección massmediática a escala global y la exclusión local de las minorías desde la fragmentación urbana de la ciudad de Sevilla); acciones que liberaban al objeto de su razón funcional, proyectándolo sobre un vacío interpretable, como posibilidad de hacer un contra-relato interpretativo de la historia, opuesto a los procesos sistemáticos del olvido.

5. DEBORD, Guy: “El desvío como negación y preludio”. En Internacional situacionista. op. cit., p. 80.

pretable, como posibilidad de hacer un contra-relato interpretativo de la historia, opuesto a los procesos sistemáticos del olvido.

Estas intervenciones en el espacio público que, si bien no consistían en reutilizar, en una nueva unidad de sentido, elementos artísticos preexistentes, sino, desviar elementos de otro ámbito de significación: el de la señalética urbana, pretendían señalar problemáticas de unas comunidades concretas, que a la vez, metonímicamente, alumbraban cuestiones que eran de orden global.

La “negación” contenida en tales intervenciones fue planteada como huída de la lógica de funcionamiento maquínico que parecía regir, cada vez más, nuestra convivencia, dando soporte a un pensamiento único, cuya semántica, ligada a la idea de progreso, tan nefastas consecuencias nos trajo, entre ellas, la idea del fin de la Historia y de las ideologías, defunciones que en el tercer y cuarto capítulo de este estudio fueron aludidas, al tomar la señalética urbana como metáfora de tal orden claudicante.

Explorar el espacio público de circulación, desde la pulsión cotidiana del deseo, se hizo necesario en un momento en que la cultura parecía estar sometida al rodillo de la ley del movimiento (auspiciado por un utilitarismo en expansión). Como “expresión desviada” a modo de precedente podemos citar:

en cine el documental desviado de Debord “Sobre el paso de algunas personas a través de un intervalo de tiempo muy breve”. En la fase de lo que “Modo de empleo del desvío” llamaba “Ultra desvío, es decir, las tendencias del desvío que se aplican en la vida social y cotidiana”⁶.

Como extensión o tangente a estas intervenciones en los espacios de circulación urbanos, cámara en ristre, registré al otro en diversas derivas en los transportes metropolitanos, con el fin de explorar tales inercias y desde la somatización de los efectos del movimiento, formalicé, a través de varias experiencias fotográficas y videográficas, metonímicamente, el vacío derivado de su experimentación. El pensamiento de Paul Virilio, en torno a la rela

⁶ Íbid.

ción entre control, velocidad y poder, así como la descripción que nos hace de los efectos que la velocidad provoca en nuestros mecanismos perceptivos (picnolepsia), y por ende, en la representación, nos dio argumentos en esta fase del estudio. El “tiempo muerto” que transcurre en los intervalos de trayecto, abría compartimentos de la mente inesperados, en un flujo entre ensimismamiento y vigilia, entre aparición y desaparición, al igual que aparecían y desaparecían, el resto de “compañeros de viaje” en multitud, cuando bajaban o subían en cada estación, entrando o saliendo del plano fijo en el que los encuadraba. Recuerdo ahora una de las definiciones de *Infra leve* que Marcel Duchamp propone:

*puertas del metro / la gente que pasa en el último momento / infra leve*⁷.

El “encuentro” fortuito con el otro en ese espacio/tiempo de lo fugaz y transitorio que registré con la cámara, nos devolvió, por otro lado, a la experiencia del espejo como dispositivo formal de “encuentro”. Antoni Muntadas, en mi taller, visionando las grabaciones de los pasajeros que en aquel momento -1995- llevaba a cabo, convino conmigo que el conjunto se parecía a un foro público contemporáneo. La metáfora de los transportes públicos parecía anticiparse al fenómeno de las redes sociales en Internet que en décadas posteriores tuvo su auge.

Reflexiones terminales frente al espejo electrónico

Concluimos, desde el estudio de una producción artística concreta que, tanto el salto en la práctica escultórica hacia la ocupación del espacio (galerístico y público), como la incorporación progresiva de las nuevas tecnologías de la imagen, (sobre todo en la segunda mitad de la década, con la inclusión en el mercado de la cámara digital y su progresivo abaratamiento, así como el más fácil acceso a los proyectores de vídeo y a los programas infográficos de edición), se hicieron necesarios para poder “nombrar”, desde la representación artística, los cambios que el fenómeno de la globalización incorporaba paulatinamente, tanto en nuestra experiencia de vida cotidiana (virtualización del entorno), como en la conformación de nuestros procesos identitarios, es decir: en la naturaleza del deseo de identificación, en los procesos de subjetivación, en los mecanismos de percepción; en defi-

7. MOURE, Gloria: Notas. Marcel Duchamp. Ed. Tecnos. Colección Metrópolis, Madrid 1989. p. 191.

nitiva, en los modos de "encuentro" con el otro cultural que, registré, bien excluido en las periferias del sistema (en el barrio de Las Tres Mil Viviendas de Sevilla), bien en tránsito, inscrito en espacios tecnológicos de homogeneización.

Entender el porqué de la necesidad de tales transformaciones -formales y discursivas-, a lo largo de la década de los años noventa ha sido nuestro objetivo. Hemos explorado en la urbe las complejidades de "lo real" en un marco de pensamiento postmoderno y de auge de las tecnologías de la comunicación, cuestionando las dinámicas sociopolíticas, antropológicas, psicosociales, tecnológicas, arquitectónicas... en definitiva vivenciales, que sustanciaron la articulación expresiva de nuestro caso de estudio, en aquel fin de siglo.

Hemos descrito, a través de una praxis artística concreta, el salto de la modernidad a la postmodernidad, detectando las fracturas temporales y espaciales que nuestra rutina de vida contemporánea experimentaba. En este sentido, tenemos que convenir que la ciudad ha sido el territorio idóneo para identificar ese proceso de transformación y mi actividad artística, desde su estrategia de deseo, a través de procedimientos representacionales de la ausencia, lo ha hecho al desnudar el no-tiempo y el no-espacio desde una experimentación en el entorno urbano. En esta dirección indagativa, hemos descrito el paso de la ciudad moderna que Walter Benjamin nos describe, a la actual, esta última, a través del análisis del concepto de "no lugar" que teoriza Marc Augé. La experiencia cotidiana, desde el deseo, detectó ese "vacío" al que habíamos sido arrojados y en alegoría, representé tales ausencias -la del tiempo, ya definitivamente veloz, global y massmediático, y la del espacio, imprimida por el fenómeno de la desterritorialización-, y "repetí" las condiciones en las que se producía el "encuentro" con el otro.

Hemos aplicado el término postmodernismo, cuando nos hemos referido a la dimensión social del arte, para centrar nuestra mirada en el presente. He puesto en práctica en sucesivas experimentaciones artísticas -que no han dejado de indagar una "economía de afectividad"- una reflexión crítica sobre los factores y procesos que vuelven a pensar sobre la función del arte y sobre los modos en que se produce nuestro "encuentro" e interacción en el espacio de la cultura y de la vida, en un momento en el que el espacio y el tiempo, cada vez más, sometía nuestra experiencia de vida a una mecánica de simultaneidad, fragmentación y discontinuidad, donde el desarrollo tecnológico, las estructuras comunicativas y la

avaricia massmediática, jugaron un papel predominante. Hemos detectado cómo la aceleración del tiempo presente reanimó las viejas pulsiones de aquel “momento futurista” -que nos describe Marjorie Perloff -, dadaísta y de intuición surrealista que el situacionismo debordiano actualizó desde una ciencia de lo cotidiano en fuga. En este sentido, las primeras expresiones vanguardistas de aquellos que convivieron con otros momentos de expansión tecnocapitalista nos han sido de utilidad para confrontar e interpretar el presente postindustrial que vivimos.

El interés desde la expresión artística por analizar tal circunstancia, que afecta a los modos de “encuentro social”, se inició a comienzos del siglo XX, sin embargo en el periodo posbélico, y tras la aparición de la televisión y del vídeo, desde el escepticismo revisionista postmoderno, se produjo, como hemos descrito, una reactivación de esta querencia que, frente a las posiciones positivistas, parte de la creación artística supo continuar hasta el momento actual. Consecuentemente, nos hemos centrado en aquellas posiciones escépticas que comprenden la función estética como la forma de indagar en las relaciones que se dan en el hecho artístico y en los fenómenos sociales que acompañan y determinan su producción. Por ello, concluimos que el salto a la utilización de las nuevas tecnologías de la imagen se hizo ineludible.

Subrayamos que, si en un principio, nuestra especulación “formal” -postminimalista- practicó el vaciamiento de la obra -de inscripción escritural- como posibilidad para “nombrar” la ausencia desde el sentimiento de deseo, después el giro fundamental vino dado por la ampliación del “discurso” que adopté para continuar con mi interés en representar la ausencia, desde la dimensión escritural de la misma. Llegado un momento, la representación de dicha ausencia, falta o carencia, fue reformulada, al llegar a la conclusión desde un nuevo contexto vital de que esta era producida por el hecho tecnológico.

Esta ampliación temática vino dada por el reconocimiento de que los medios de comunicación de masas supusieron un cambio en nuestra experiencia de vida cotidiana y la consiguiente repercusión que esta aceptación ejerció sobre el lugar del deseo por donde transitábamos y sobre los procesos de subjetivación que lo envolvían, cada vez más.

La convicción de que el hecho tecnológico con su saturación massmediática penetra las es-

estructuras psíquicas y las relaciones sociales y ello sustanció el fondo temático del despliegue alegórico que llevé a cabo. Para ello, utilicé el viaje en el entorno mecanizado de los transportes públicos, registré el "encuentro" con el otro cultural a través de la utilización del plano fijo videográfico y de la frontalización de la imagen, desde el interior de vagones de metro y ascensores o frente al incesante fluir de escaleras mecánicas. Las sincronías y desincronías entre el movimiento del sujeto (traumático) y/o cuerpo (dolido) y el marcado por la "máquina", adquirió toda la potencia expresiva que señalaba el "vacío", desde el ansia de reconciliación, entre el ritmo maquínico y el devenir natural de la vida.

Para expresar las preocupaciones contenidas en mi producción multimedia de la fase final del estudio, que ahondó en la reflexión sobre nuestra convivencia en el entorno tecnificado, hemos recurrido tanto al análisis fatalista de Guy Debord que detectaba una reificación del sujeto constatable, como a la visión extásica de Marshall McLuhan que reconocía en la tecnología una extensión del hombre.

En esta dialéctica reflexiva, Peter Weibel nos ayudó a describir el nuevo marco de actuación artística que las nuevas herramientas tecnológicas abrían. La estética de lo ausente, característica de lo que él denomina la "era de la ausencia", asume que estamos en transformación, navegando por nuevos terrenos, como el "double digital, en la disolución del cuerpo o en sus mutaciones", contemplando la dificultad para dotarnos de una existencia plena. Como ya citamos, nos expresa que, "la transformación del arte durante la Revolución Industrial no llevó únicamente al arte basado en la máquina, sino también a la generación de imágenes basadas en la misma, y a la visión a partir de ellas. Por ello, la preeminencia del ojo es consecuencia de una revolución técnica que puso un enorme aparato al servicio de la visión. La ascensión del ojo está enraizada en el hecho de que todos sus aspectos (creación, transmisión, recepción) fueron apoyados por máquinas analógicas y digitales". En este sentido, el triunfo de lo visual en el siglo XX ha supuesto el triunfo de la "tecno-visión".

Esta investigación artística, como ya hemos expresado, ha otorgado a "la mirada" un protagonismo esencial; desde la reflexión que su ejercicio introduce, he intentado atrapar la vida atento a la sorpresa, y he confabulado su representación artística, al final de este trayecto, a modo de espejo digital -"double digital"-, en cuanto escritura de aquello que la

mirada capta en fuga constante. El espejo digital que articulé como alegoría de los media, señala a estos como fuente de identificación ineludible en la sociedad actual. La idea de la imagen-espejo/ciudad-espejo que Umberto Eco nos ofrece es ahora pertinente y conclusiva con respecto a mi línea indagativa:

[...] Los habitantes de Valdrada saben que todos sus actos son a la vez ese acto y su imagen especular que posee la especial dignidad de las imágenes, y esta conciencia les veda abandonarse por un solo instante al azar y al olvido. Cuando los amantes mudan de posición los cuerpos desnudos piel contra piel buscando como ponerse para sacar más placer el uno del otro, cuando los asesinos empujan el cuchillo en las venas negras del cuello y cuanta más sangre coagulada sale a borbotones más hunden el filo que resbala entre los tendones, incluso entonces no es tanto el acoplarse o matarse lo que importa como el acoplarse o matarse de las imágenes límpidas y frías en el espejo. El espejo ya acrecienta el valor de las cosas, ya lo niega. No todo lo que parece valer fuera del espejo resiste cuando se refleja. Las dos ciudades gemelas no son iguales, porque nada de lo que existe o sucede en Valdrada es simétrico: a cada rostro y gesto responden desde el espejo un rostro o gesto invertidos punto por punto. Las dos Valdradas viven una para la otra, mirándose a los ojos de continuo, pero no se aman⁸.

El uso del deseo que hemos hecho es hijo de su tiempo. El deseo, aunque somos conscientes de lo manipulable que es, o precisamente por ello, ha sido el dispositivo estético y de pensamiento que quise utilizar para escapar al control del Logos, de la Razón con mayúscula -que cabalga sobre la tecnología visual-, con el fin de exorcizar sus efectos al invocarlos, al hacerlos perceptibles en la representación, desde los resquicios señalados tanto por la ausencia como por la mirada en el reflejo que la delata.

Una parte del colectivo artístico de aquellos años noventa -tiempo no tan lejano, aunque ya se sentía cierto desencanto tras el entusiasmo de "la movida"- dimos la mano a aquellos críticos y pensadores que seguían una tradición reflexiva de rebelión contra el dominio del Logos y la Razón -esos reinos que realizan al sujeto, periodo tras periodo, con sucesivas técnicas de ejercicio del poder-; tendíamos a desvelar sus nuevos mecanismos, conscientes de que la virtualización telemática de los mismos los hacía más opacos.

8. CALVINO, Italo: "las ciudades y los ojos 1". En Las ciudades invisibles. Ed. Siruela, Madrid 1990, pp. 26.

Por otro lado, en el entorno tecnológico, que alegoricé desde la mecánica del transporte, el otro como espejo seguía siendo fundamental para la producción de sentido, más aún, se convirtió en la propia búsqueda del sentido. La producción artística que hemos analizado ha expresado nuestra preocupación por la cimentación del afecto individual y colectivo y, en este sentido, hemos prestado atención en el proceso creativo, tanto a la mirada del otro, como a las formas y hábitos que configuran el lugar que habitamos. Por ello, figura y fondo han sido los elementos esenciales que tensionaron el punctum Barthesiano en las imágenes de la producción multimedia. Junto a la crítica que hemos ejercido de los márgenes de la geometría urbana -sintetizados en la obra como una minimalista "cinética encontrada"- alegoricé bajo distintos soportes el "formateo" regulador y homogeneizador de nuestra experiencia de vida, al tiempo que hallamos la importancia que tiene la perspectiva personal y particular, la experimentación subjetiva de las estrecheces de tal situación, en la cual, indefectiblemente, cada vez más, nos jugamos la construcción de entornos de empatía y de significación colectiva (de "encuentro").

Solo un ejercicio de pudor intelectual nos ha llevado en esta investigación a relegar a un segundo plano, más sutil si quieren, el detalle de la experiencia personal, quizás parapetándonos contra el advenimiento y banalización que el exhibicionismo de lo privado ha traído consigo en este momento actual de mercadeo extremo de toda vivencia íntima. He practicado dicha contención del signo para que, desde lo ínfimo de mi experiencia personal, el objeto artístico pudiera adquirir rango de cierta universalidad, sin imposiciones y a distancia de prefiguraciones esencialistas. No obstante, he puesto en valor todo aquello que pueda suponer, en este caso para el lector, un ejercicio de auto-conocimiento: el esquivo encuentro con el otro en esos espacios regulados del entorno urbano, aquí se ha expresado como figura alegórica en la que todos podemos reconocernos. Vivir en multitud es la condición general de nuestra experiencia de vida y los procesos artísticos adscritos a esta investigación han sido aquellos que perseguían en su simbolización la superación de ese aislamiento que adivinamos es un anhelo común propio de todos nuestros procesos identitarios. En ese sentido, hacer visible a través de la expresión artística el automatismo y la rigidez que nos impone el hábitat, cada vez más convertido en "no lugar", nos ha servido como defensa para transgredir y abrir un compartir ético/estético, desde la crítica de esos límites tecno-reguladores.

Nuestro objetivo ha perseguido definir un signo artístico que, en definitiva, nace del deseo de "encuentro" con el otro, o en un sentido más extenso, el reto en este estudio ha sido desbrozar un signo que arrastra la memoria afectiva de tal "encuentro" o de su falta. Podemos concluir, bajo esta consideración, que la función social del arte que hemos interrogado, nace de ese deseo de fusión, génesis de un signo que hemos localizado en la colisión producida en ese instante de "encuentro" del artista con el otro en su deambular; "encuentro" que, por un mecanismo de empatía sónica, se extiende al espectador que se involucra activamente en el proceso perceptivo y hace suya la vida desencadenada por ese signo de triangulación especular que he pretendido activar en el acto creativo, al final, insoslayablemente, desde los resortes técnicos de la imagen.

Durante los años sesenta y principios de los setenta del pasado siglo, identificación la llegada del vídeo y seguidamente su imagen proyectada, supuso la aparición de un dispositivo de creación de gran potencialidad crítica para la articulación y análisis de las distancias y de las proximidades que convergen en el acto creativo. Este nuevo dispositivo tecnológico permitió incorporar la experimentación de las tres dimensiones espaciales de modo envolvente a la experiencia artística y con ello, concluimos, se hizo perceptible sensorialmente en la representación cómo la tecnología repercute en nuestras vidas. En este sentido, la reflexión simultánea sobre el espacio de enunciación y sobre la relación que se establece en él, como "lugar de encuentro" con el espectador, posee una alta implicación social, psicológica, sociopolítica y en alto grado antropológica.

A mediados de la década de los años noventa, como hemos analizado, comencé a trabajar con la imagen proyectada, "desplacé" las coordenadas de este campo de percepción, para con ello, reconfigurar la experiencia de "encuentro" virtualizándolo en el cubo blanco de la arquitectura aséptica de la galería. El espectador, al recorrer sus distancias e interiorizar sus perspectivas, cartografía y toma posesión del lugar, al tiempo que se ve atrapado en un juego de espejos articulado como espacio reflexivo. La narración de la proyección videográfica en el cubo blanco minimalista, es ya compartida. La fisicidad del espacio hablaba igual de alto que las imágenes proyectadas que previamente registré en los espacios de tránsito cotidiano. La sintaxis narrativa de la imagen videográfica, cual espejo digital, no pudo escapar de la articulación espacial, convirtiendo la experiencia perceptiva en acto circulatorio, físico, psicológico y social, que nos hablaba de las características generales

de la experiencia de vida, en un entorno de virtullización tecnológica. Al igual que, los precursores Dan Graham, Bruce Nauman, Peter Campus, Vito Acconci y algunos más, en los sesenta y setenta, también comencé a experimentar con los circuitos cerrados de vídeo, con el objeto de despertar un tipo de autopercepción, inhabitual en el espectador, con una pulsión que interpelaba a todo a aquel que llegaba, capturando su mirada, a través de la imagen-espejo-digital que utilizaba como mecanismo de deseo.

Nuestra incredulidad de cara al orden dogmático, en el que siempre desean organizarnos las autoridades y las instituciones -cada vez más privadas que públicas en el actual orden neoliberal- y la atención a la inconformidad frente a tal orden, que dictaba mi libertad interior, me dio la posibilidad de creer firmemente en la libertad de la práctica artística. Al racionalizar el impulso del deseo, desde el ejercicio de dicha libertad, hemos descrito cómo mi actividad artística redujo su efectividad -formal y discursiva- al silencio y a la repetición en el espejo como dispositivo expresivo de resistencia y no como síntoma de rendición a la lógica de la inercia tecnocapitalista, confiado en que era la mejor estrategia representativa frente a los lenguajes estandarizados por la lógica del consumismo, del fetiche de la mercancía y de otras homogeneizaciones esteticistas. Por tanto, esperamos que hayan percibido en los desarrollos expuestos las microdiferencias, allí donde otros hayan podido percibir obediencia y uniformidad. La productividad de este estudio solo se manifiesta si centramos nuestra atención en los ejercicios minúsculos de juego estético, y en las tácticas silenciosas y sutiles que las sucesivas experimentaciones han puesto en práctica. Por ejemplo, la pasividad aparente de los personajes que han desfilado en mis fotografías y vídeos en este estudio, insertos en el movimiento de la "máquina", han de entenderse desde esta perspectiva de resistencia, desvelada muchas veces, desde el ruido secreto de su silencio.

No hemos encontrado mejor descripción del deseo que la que nos hace Félix Guattari:

Para no confundir definiciones complicadas, propondría denominar deseo a todas las formas de voluntad de vivir, de crear, de amar; a la voluntad de inventar otra sociedad, otra percepción del mundo, otros sistemas de valores. Para la modelización dominante —aquello que llamo «subjetividad capitalística»— esa concepción del deseo es totalmente utópica y anárquica. Este modo de pensamiento dominante reconoce que es correcto asumir que «la vida es muy difícil, que hay una serie de contradicciones y de dificultades», pero su axioma básico es que el deseo sólo puede estar radicalmente separado de la realidad y que es inevitable elegir entre

un principio de placer / principio de deseo y un principio de realidad / principio de eficiencia en lo real. La cuestión consiste en saber si no hay otra manera de ver y practicar las cosas, si no hay medios de fabricar otras realidades, otros referenciales, que no tengan esa posición castradora en relación con el deseo, que no atribuyan ese aura de vergüenza, que hace que el deseo sólo pueda insinuarse, infiltrarse secretamente, ser vivido en la clandestinidad, en la impotencia y en la represión⁹.

El deseo, aunque no conozcamos exactamente su contenido y su expresión en esta investigación, ha oscilado entre lo abstracto y lo concreto, entre el lenguaje (inscrito en una tradición) y su entorpecimiento, lejos de ser ciego se ha desvelado como premisa de lucidez; sobre él, hemos comprobado cómo se refunda constantemente el orden del conocer, ya que las sucesivas reflexiones anidadas en el deseo procedían de la interacción entre el sujeto-deseante (artista) y el entorno, ambos en proceso fluyente de transformación. Desde el deseo, mi indagación estética no ha sido pasiva y sometida, sino activa y, sobre todo, receptiva. En ese sentido, la base empírica del sujeto estético, en esta investigación, no ha podido disociar el principio de subjetividad -la experiencia singular, personal, de lo cotidiano- del orden espacio temporal, en el que tal experiencia interactiva se desarrolló.

Por tanto, el deseo en este estudio ha sido entendido como forma de conocimiento relacional y no -como suele pensarse- como aquello que impide que conozcamos. Inútil decir que el arte no existiría sin la pasión o que el deseo es condición del nombrar humano, mas lo que aquí a la postre nos ha servido en nuestro empeño discursivo, es el carácter inasible del mismo, casi indescriptible. El deseo es algo indefinible e indefinido, manipulable, íntimo y público, algo difícil de nombrar y que a la vez vivimos como preocupación por la necesidad de acceder al otro y a las cosas de la vida. Tal problemática ha guiado aquí nuestra metodología, nos ha sido útil para reflexionar sobre la propia naturaleza del objeto escultórico, en una primera fase de estudio, así como en una segunda fase, sobre el salto que se hizo necesario en la expresión artística hacia la incorporación de las nuevas tecnologías de la imagen digital. A través del estudio del caso concreto que ha guiado nuestro análisis, hemos visto cómo el concepto de ausencia, derivado del deseo, ha sido el dispositivo desde el que se tramó su práctica artística, deslizando su efectividad representacional sobre la transver

9. GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely: Micropolítica, cartografías del deseo. Ed. Traficantes de sueños, Madrid 2006. p. 225.

salidad de los discursos del sujeto, el otro, y la tecnología, en el periodo de transformación-que hemos analizado.

Hemos descrito en este estudio la dificultad que entraña nombrar ese conocimiento que procede del deseo, darle forma visual, conseguir su representación. Hemos constatado que la propia naturaleza escurridiza del deseo, su carácter inasible y casi indescriptible, desvela que la idea de ausencia es el rasgo que mejor lo caracteriza y que quizás por ello se ha mostrado como un instrumento útil para describir las carencias, en el momento de transformación que se dio en los años noventa, así como el salto definitivo a una postmodernidad, en nuestro contexto, donde se volatilizaron ciertas certezas que conllevaron una transformación en las formas de expresión artísticas, al tiempo que se internacionalizaba su contexto de desarrollo.

Nos hemos dejado llevar por la pasión de la palabra y la escritura en nuestra reflexión estética. Hemos trazado recorridos reflexivos llenos de intuiciones, de hallazgos y extravíos -en ocasiones reconducidos-; ideas vacilantes que quedan muchas veces solo insinuadas en fugas discursivas sin carácter conclusivo; mas, no puedo dejar de expresar que en las contradicciones en las que caigo, en los vericuetos por donde circulo, hallo la gasolina que prende la articulación formal y discursiva de mi expresión artística. Quizá, ahora sea el momento de mencionar el elenco de dicotomías, a modo de conclusión inacabada, para cartografiar el campo minado de cuestiones irresolubles que, incluso desde la representación de la ausencia, este estudio ha hallado en el camino. La dialéctica que ha problematizado los sucesivos intentos de representación lidió con las siguientes dicotomías:

- subjetividad / objetividad
- el uso de un código / su deconstrucción
- el enmudecimiento de la obra / su apertura al referente
- el uso tecnológico / el desvío de función
- pretender acercar el arte a la vida / detenerse frente a su representación tecnológica

Tales dicotomías sustancian la distancia cero de una práctica que utilizó la tecnología, al tiempo que ejerció un cuestionamiento de la misma, y que llevó a cabo una crítica de la uniformización sistémica que se detectaba bajo su influjo, al tiempo que el deseo me dictaba la búsqueda de lo universal.

Estas estructuras dicotómicas me han permitido racionalizar el caos inicial del que parten mis trabajos, en cuanto que intuición irreprimible. La confrontación de esos pares de términos, sobre todo si hablamos de conceptos, ha sido, en consecuencia, la que articuló la forma y el discurso de la ausencia por donde hemos transitado. En este sentido, nos sentimos muy próximos a la manera en que organiza su trabajo Antoni Muntadas.

Sobre el primer emparejamiento dicotómico -el principal del listado apuntado- expresa el artista:

[...] En el caso de las ideas de objetividad y de subjetividad, he hablado de una "subjetividad crítica" como búsqueda de objetividad. Está próxima a ella, pero no llega a producirse una identificación pues no es posible alcanzar tal objetividad. El arte es percepción, percepción sensorial, e información, y eso es variable¹⁰.

Asumiendo la problemática de la subjetividad, de entre todas las dicotomías que se dan en mi conceptualización creativa, la primera que en este estudio analizamos fue que la desaparición del cuerpo/sujeto, no era otra cosa que el deseo de hacerlo visible, cosa que llevé a cabo a través de tácticas de silenciamiento: sin cuerpo (perdido y hallado en el reflejo), sin manos (enfriando la obra desde su factura tecnológica), sin voz (suplida en este estudio por la abundancia de citas), sin aliento (por la condición de voyeur en tanto que sujeto-de-seante). Como si de tales defunciones, se pudiera colegir una esperanza de vida, donde su conservación fuera, a la postre, sobre todo, una cuestión de lenguaje. La representación de tales "desapariciones" han pretendido dirigir la atención al territorio de lo pensable, para que cualquier gesto, rastro o huella –formal y discursiva- pudiera ser recogido por otro.

10. MASSÓ-CASTILLA, Jordi: "Entrevista a Antoni Muntadas". En Arte, Individuo y Sociedad. Ed.

Universidad Complutense de Madrid 2013.

Disponible en línea: <http://revistas.ucm.es/index.php/ARIS/article/viewFile/39553/40074>

El conjunto de obras que hemos visitado plantean cuestiones sin una intención conclusiva, tales como aquella que interroga sobre si nos hemos convertido en “voyeurs” de nosotros mismos, cada vez más conscientes de la naturaleza multicultural de nuestra experiencia cotidiana. A modo de hipótesis nos hemos preguntado sobre si nuestro sentido de estar perdidos en una tecnología siempre en expansión afecta directamente a nuestros deseos. A pesar del gusto de McLuhan por los mosaicos de información de alta velocidad, se nos viene aún a la cabeza el pesimismo profundo de Freud en *La civilización y sus descontentos*. En cualquier caso, la sucesión de obras producidas en la década de los años noventa que hemos analizado afirman a modo de constatación experiencial que la naturaleza del sujeto así como de las interrelaciones sociales se hallan en un proceso de transformación bajo el influjo del hecho tecnológico, todo ello presentado desde un contexto en el que el protocolo de Internet (1986) no había impregnado nuestra vida cotidiana.

Una vez concluida esta investigación, regresando a las estanterías los libros, revistas y catálogos que se hallaban dispersos sobre el suelo del estudio, en torno al ordenador, cayó en mis manos el catálogo de becados de la Fundación Marcelino Botín (1997/1998) y releí el texto, pasados los años, que escribió Kevin Power para la ocasión. Apareció ante mis ojos como un hallazgo premonitorio, aquello que con tanta dificultad me propuse describir a lo largo de este estudio, había sido expresado por él:

El voyeurismo, la aversión a uno mismo, la base infantil de nuestros sueños y anhelos, estas enfermedades de la psique han culminado ahora en la desaparición más aterradora del siglo: la muerte del afecto. Quizá haya llevado a Robles a un territorio que para él no sea de suma importancia pero en cualquier caso su obra aborda el hecho de que la ciencia y la tecnología se multiplican a nuestro alrededor, y cada vez en mayor medida dictan los lenguajes con los que hablamos y pensamos. Él sugiere que o bien usamos esos lenguajes, o permanecemos mudos¹¹.

Kevin Power anticipó con exactitud la intencionalidad de este estudio, donde el uso de la tecnología acaba por expresar, desde las ausencias que concita, el anhelo de afectividad; el cálculo estético desde el que, simultáneamente, hemos evocado un cúmulo de defunciones,

11. POWER, Kevin: “Placeres de un Cocktail” en catálogo Itinerarios 97/98, Fundación Marcelino Botín, Santander, 1998, p. 20

a la postre quedan resumidas en una sola: la muerte del afecto.

La tecnología siempre es subversiva, altera el orden anterior y provoca una crisis en la cultura. Reconozco que ahora nuestros deseos están inmovilizados frente a la pantalla más que cumplidos ante la promesa científica. Concluyo que vivimos en un mundo de ciencia ficción donde la ciudad modernista ha sido reemplazada por un dominio urbano de ninguna parte, donde el espacio exterior ha sido sustituido por el ciberespacio. Nos enfrentamos a la irrelevancia de la naturaleza subjetiva de la existencia como una característica de la vida contemporánea, y a una identidad Terminal, lo que supone a un tiempo el fin del sujeto y una nueva subjetividad construida en la pantalla del ordenador o en la televisión.

Por ello, hemos pretendido a lo largo de este estudio situar al lector/espectador, al otro, durante un instante, delante del espejo de lo fugaz para abrir una reflexión en torno a esta nueva situación que afecta a nuestros deseos comunicativos. Como esperanza:

[...] En esta diseminación matricial, los recorridos no hacen línea ni orden, sino que fugan multidireccionales en un fragor de secuencias posibles, cursivas, en rizoma. Todo se cruza con todo y cada roce deja sonar su canto: de él surge el sentido como esa mera caricia-chispa de lo encontrado con lo encontrado¹².

12. BREA, José Luís: "El pensamiento libre".

Disponible en línea:

http://salonkritik.net/09-10/2010/06/el_pensamiento_libre_jose_luis.php (consulta: 09-10-2010).

