



Luna–Lager Bunker

FLORENCIA ROJAS



FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



SALA DE EXPOSICIONES
FACULTAD DE BELLAS ARTES
UNIVERSIDAD DE MÁLAGA



Málaga de Festival

Luna-Lager Bunker
Florencia Rojas

Comisariado	Juan Carlos Roblés
Textos	David Leo García
	Regina de Miguel
	Juan Carlos Robles
	Florencia Rojas
Montaje	Juan Antonio Lechuga Navarrete
Diseño catálogo	Jacobo Labella
Edita	Maringa Estudio, Sevilla, 2017

ISBN 978-84-944897-7-8

Luna – Lager Bunker

F L O R E N C I A R O J A S

Comisario

Juan Carlos Robles

**Sala de Exposiciones de la Facultad de
Bellas Artes de Málaga**

2 marzo – 6 abril 2017

05

Introducción
Florencia Rojas

08

**El silencio cómplice
frente al muro
del lenguaje**
Juan Carlos Robles

14

La Madriguera

28

Prólogo

32

Das Geheimnis

52

Primer acto

66

Vistas de sala

91

Agradecimientos

16

La Mina

18

Inframundo
Regina de Miguel

26

Luna-Lager Bunker

56

**Dos diálogos para
Primer acto**
David Leo García

62

Epílogo

64

**People leaving
the cinema**



Introducción

Florencia Rojas

El proyecto que presento surge de la necesidad de contar una historia que debe permanecer oculta. Las piezas que integran la exposición forman un conjunto de evocaciones que dejan entrever pero no revelan la película al completo. Este es un film prohibido que se resiste a ser resuelto.

Al proponerme realizar esta obra, comencé a trabajar en estrategias audiovisuales que me permitieran mantener el punto de tensión entre lo revelado y lo indecible. Para distorsionar el sentido y provocar la ocultación, he acudido a varias formalizaciones tales como escribir en el cuerpo letras que desaparecen imposibilitando la lectura del texto - *Prólogo* -, cruzando finales de películas que forman un fantasma visual que difumina lo escrito - *Epílogo* -, o mostrando simultáneamente en una compleja estructura imágenes del interior de un búnker y del interior de una cama - *Primer acto* -.

La materia prima de la que partí para desarrollar el proyecto era un secreto.

Esta búsqueda formal de estructuras visuales y narrativas para contar una historia un tanto encriptada, me llevó a cuestionarme cómo se cuentan las historias, las películas, cómo se construyen las narraciones hegemónicas. El cine dominante nos educa en la rigidez de un principio, un nudo y un desenlace; sin embargo en nuestra mente los pensamientos se dan de forma simultánea, en nuestro mundo las historias suceden a la vez, entrecruzadas, rizomáticas... No existen los finales de cine, todo sigue su curso, el único final certero que conocemos es la muerte. En ese sentido decidí reciclar un elemento residual del cine como los créditos para entrecruzarlos en un *loop* de finales que dejan de ser concluyentes. Estos nombres se mezclan en una orgía multitudinaria de profesiones, nacionalidades, idiomas para formar un espectro incesante.

La linealidad presente en la ficción es algo que no está presente en nuestro acontecer diario. Ya en obras anteriores como *Cinderellas* o *Say yes* había trabajado con la simultaneidad y la cacofonía para distorsionar el sentido y generar un caos discursivo poco fiel a las narrativas comunes. En estas obras anteriores, las pantallas estaban divididas a través de una retícula que mostraba nueve imágenes al mismo tiempo. Sin embargo, para realizar la obra *Primer acto*,

decidí pasar de la retícula a la estructura de puesta en abismo, o *mise en abîme* en la que un cuadro encierra a otro, una historia sucede dentro de otra, como una *matrioska* rusa.

En esa búsqueda de estructuras, leí una frase de Deleuze y Guattari que decía que “la madriguera es un rizoma animal”¹. El rizoma, tan presente en nuestros días por corresponderse al sistema en que se dispone el infinito imaginario digital, está presente antes que nada en la naturaleza. Al fotografiar una madriguera construida por conejos de la Torre de Benagalbón, me encontré con una imagen rotunda, con un secreto elemental escondido de una especie a otra. El espacio oscuro e impenetrable de la madriguera me sedujo y me llevó al registro de otros espacios: una antigua mina de oro en Rodalquilar -Almería-, y un búnker abandonado de la Segunda Guerra Mundial perteneciente al campo de trabajo nazi *Luna-Lager* de Berlín. Este campo de trabajo había sido anteriormente un parque de atracciones llamado *Luna Park*, en el que los berlineses se divertían en los años previos a la guerra sin imaginarse el porvenir de aquel espacio. El parque devino lugar de tortura. De los tres búnkers que se construyeron en la zona, solo queda uno y está abandonado en un parque al norte de Berlín llamado *Schönholzer Heide*, cerca del aeropuerto de *Tegel*. Ahí bajé con la cámara, para registrar la oscuridad de aquel vestigio del nacional-socialismo.

De un secreto propio había llegado a un secreto histórico. Esto me llevó a preguntas más universales: ¿Cuántas cosas no se han dicho?, ¿Qué más ha permanecido silenciado?, ¿Cuántos agujeros negros nos rodean a pesar de vivir en un régimen escópico, hipervisual, ocularcentrista?

Empecé el proyecto en una cama del barrio de la Trinidad y lo acabé en el subsuelo de la capital alemana. Regina de Miguel lo sabe y por eso me escribió: “Siempre intuiste que existe una relación verdadera entre los afectos y los sedimentos”. Ese recorrido de arriba abajo, del presente al pasado, de una cama que encierra una relación a un búnker escondido bajo tierra, está recogido en la videoinstalación *Primer acto*. A partir de esas imágenes quise generar un relato ficticio. En este punto acudo al poeta David Leo García y le propongo que escriba dos diálogos: el de una pareja que está en la cama y el de una pareja escondida en el *Luna-Lager Bunker* en algún momento de la Segunda Guerra Mundial. David propone un texto poético que rodea algunas de mis preocupaciones desde la ficción, un nuevo acercamiento a los asuntos que aquí y en anteriores proyectos he venido trabajando: la muerte, las categorías identitarias,

1. DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Felix: *Rizoma*. Pre-textos. Valencia, 1977.

las jerarquías sociales, los afectos, el tiempo “que nunca acaba y nunca empieza, como las barbas de los patriarcas”... Y con esa falta de cronología que inunda el proyecto edité, como si fuera una trenza, la conversación de los habitantes del búnker con la que tienen las chicas en la cama.

¿Qué mejor manera de tapar una historia que la de revelar el esquema comunicativo que la sostiene? El teatro, el croma, son espacios preparados para la representación, para el espectáculo, el marco que soporta la narrativa pero que debe permanecer invisible en pos de la verosimilitud de la historia. Estas capas exteriores me ayudan a encerrar de nuevo el relato, y se convierten en contenedoras de la historia y en contenido en *per se*, por ser en sí mismos espacios potenciales y potentes: como dice Juan Carlos Robles, “en este vídeo las paredes hablan”.

Reconozco en todo este proceso un resultado inevitable de extrañamiento; digo inevitable porque a la hora de presentar un secreto, es lógico que surja la confusión. Pero, ¿acaso no es toda imagen un secreto en sí? El tema de mi proyecto, lo que intento contar y no contar, se corresponde con la propia naturaleza de la imagen, con la extrañeza que nos invade al enfrentarnos al lenguaje visual, con el choque frontal que se produce entre la lógica de lo verbal y el terreno resbaladizo que es la imagen, y es este componente enigmático lo que nos retiene, lo que nos hace permanecer frente al cuadro, como el agujero negro de la madriguera que nos absorbe en todo su misterio.

Decía Diane Arbus que “a photograph is a secret about a secret”. La cámara oscura es un búnker, es una madriguera y una mina de imágenes. En la pieza *Das Geheimnis* lo que se muestra -una cadena de gente hablándose al oído- se corresponde con el proceso en sí de la fotografía analógica: la imagen necesita ser re-velada, está oculta al ojo, es un secreto; un secreto sobre un secreto.

El hilo conductor de toda la exposición son estos espacios oscuros, estas criptas: la madriguera, la mina, el búnker, la cama, la boca, la oreja, la cámara y, finalmente, el cine. Los créditos suponen el final de la película, y, tras ello, llega el momento en el que ese público, esa masa ordenada y recluida en una sala oscura pasa el umbral de la puerta y es atacada por la luz: esto supone un choque traumático. La salida del cine es asimismo un guiño a los orígenes del medio, a la película de los hermanos Lumière de los obreros saliendo de la fábrica.

Y, sin embargo, después de ese final de cine tan determinante, todo continúa; sales de la sala, cruzas la calle, vuelves a casa y tu vida precaria sigue su curso a la vez que se cruza con otras muchas vidas, otras historias de la multitud que somos, con nuestras millones de imágenes viajando rápidas por el mundo, y con nuestros secretos, que pueden ser inocentes historias o macabras estructuras encriptadas de poder.



El silencio cómplice frente al muro del lenguaje

Juan Carlos Robles

Actualmente existe toda una pornografía de la información y la comunicación, una pornografía de los circuitos y las redes, de las funciones y los objetos en su legibilidad, fluidez, disponibilidad y regulación, en su significación forzada y en sus resultados, sus conexiones, su polivalencia, su expresión libre [...] Ya no es la obscenidad de lo oculto, reprimido, oscuro, sino la de lo visible, de lo demasiado visible, de lo más visible que lo visible, la obscenidad de lo que ya no tiene secreto, de lo que es enteramente soluble en la información y la comunicación.¹

Luna-Lager Bunker es una muestra de fotografías y vídeos de carácter instalativo que comparten en su conjunto una perturbadora oscuridad que sin embargo, no deja de ser productora de sentido en cuanto que propicia una reflexión sobre el propio dispositivo de representación y sobre los claroscuros que indefectiblemente ligán nuestra experiencia de vida al lenguaje. Como humanos, a diferencia del resto del reino animal, ocupamos un particular lugar en el mundo, el lenguaje² nos impide una relación directa con la “naturaleza”, a ella solo accedemos por medio del mismo que, hace de agente mediador al tiempo que se interpone y dificulta una relación “instintiva” o “natural” con todo aquello que nos rodea. La propuesta de Florencia Rojas parece indagar la potencia expresiva del silencio -como método de resistencia- bajo la forma retórica del secreto. Ennegrece la “escritura” con el anhelo de preservar en ese espacio nocturno, anterior a la palabra, un refugio en la tierra donde encontrar amparo y sobrellevar dicha escisión primigenia. Metáforas de dicho *locus* sanador, en el que palabra y cuerpo se entretejen, las hallamos en su imaginario visual en la penumbra de la madriguera, en la caverna mineral, en el salón cinematográfico y como fragmentos silentes incrustados en la propia estructura comunicativa de su lenguaje audiovisual.

1. BAUDRILLARD, Jean: *El otro por sí mismo*. Anagrama. Barcelona, 1997, pp. 17-18.

2. Jacques Lacan denomina tal idea como “el muro del lenguaje”.

Cuando entras en la oscuridad de la sala te da la impresión de que interrumpes la intimidad de una sesión de grabación fílmica o el ensayo de una representación teatral. Una conversación flota en el ambiente repitiendo sin cesar una letanía de resonancias que nos lleva a un momento remoto de la Historia —la Alemania Nazi y la génesis de los discursos hegemónicos que regulan nuestra existencia. La escena o lectura de un *primer acto* cargado de dramatismo ahora reverbera en la sala como eco de algo que ya aconteció y que regresa para remover nuestras conciencias, transcripción que a modo de muñeca rusa nos interpela como señal inverosímil de una pulsión sanguínea que reclama su visibilidad entre la vigilia que le otorga la estructura comunicativa del teatro y del sueño que la mantiene en la dulce oscuridad de su secreto. Sin querer, el espectador penetra hasta el fondo de la sala en busca de unos actores que ya no están y con ello Rojas abre un juego de desciframientos y nos hace cómplices de su secreto. Desde un escenario proyectado puesto en abismo el Cuerpo desnudo y fragmentado se ofrece como sacrificio a los dioses de la representación con un juego de encuadres que subraya el acto de su exhibición pública al tiempo que una lasciva oscuridad lo mantiene en una lejanía que desciende al patio de butacas como orgía silenciosa que integra a todo aquel que llega. Dicha doble intención de presencia y ausencia convierte la estructura comunicativa audiovisual en un acto sensual que pone en valor la dimensión táctil de la mirada.

En otro muro previo la artista proyecta sobre una cama abandonada el arrastre y entrecruzamiento de créditos de películas en diferentes idiomas, torre de Babel en la que la artista disuelve su autoría en un acto de sonoridad poliédrica que contribuye a esa sensación cavernaria de ecos en la que cuerpo y palabra se fragmentan bajo el exquisito orden anárquico con el que la artista pretende alcanzar una expresión presintáctica en la que nombrar y tocar adquieren una misma naturaleza.

En otra pantalla, esta vez de plasma, sus dedos dibujan sobre la espalda desnuda de su amado palabras que desaparecen como se fuga el amor cuando se nombra. La figura del secreto en esta exposición, en boca de la artista, “no es más que el deseo íntimo de ser nombrada sin que ello suponga la muerte o desaparición de aquello previo a la palabra, de aquello que da miedo llevar al territorio de lo público”. Parece decirnos, soy mientras me escondo pero sin el reconocimiento del *otro* muero. El éxtasis como deseo de ser en el *otro* y la oscuridad como refugio inconmensurable de soledad. Todo dura mientras que es secreto pero el trabajo del artista no es otro que nombrar las cosas del mundo. Florencia Rojas expande la figura de su amado convirtiéndola en metáfora política. Prefiere mencionar antes que nombrar, mantiene un halo de secreto en aras de preservar las pulsiones vitales para encorajar el acto comunicativo que hallamos en la micropolítica de sus propuestas. El grito de su subjetividad se filtra bien con un largo susurro que de boca en boca atraviesa los cuerpos

-como si el hálito templado del aliento fuera lo importante a preservar ya que las palabras sin piel se las lleva el viento-, bien penetrando en la negrura de una madriguera -invitándonos a recuperar nuestra animalidad-, en la tripa de la mina -mineralidad absoluta con la que accedemos al vientre de la tierra- o en los rostros de los espectadores que salen de la oscuridad de la sala cinematográfica.³

En la propuesta de Rojas la figura del secreto se desvanece finalmente frente a la brutal presencia política en la que el *Bunker* se yergue como el refugio absoluto, símbolo de resistencia a la barbarie Nazi que acaba dando título a la exposición. Florencia Rojas toca el muro del *Bunker* con su mano como Santo Tomás introduce el dedo en la llaga. Jorge Luis Marzo escribe:

[...] *Un Sto. Tomás engañado se refugia en el cine mientras los domingos pierde alucinado las tardes en el parque de atracciones. Le engañaron como a un perro. Le dijeron que era Él, que no tuviera miedo. Estando frente a Él no podía haber ninguna duda. ¡Cuánto ha llorado bajo las luces de cualquier montaña rusa! ¡Cuánto deseo aún más perdidamente insatisfecho!*⁴

Luna-Lager Bunker y su pétreo abandono en la foresta fue construido dentro de un parque de atracciones, *Luna-Park*, del que tomó el nombre. En la constelación de estrellas negras que componen el imaginario de esta exposición, el *Bunker* definitivamente señala una deriva histórica en la que la expresión absoluta del capitalismo -y el carrusel de su tiranía cosificadora de la existencia- se manifiesta como continuación de aquella amenaza que ennegreció el planeta el pasado siglo. Pero el secreto permanece innombrable como el deseo, porque lo “real” siempre contiene el dolor de esa llaga insondable que es la que nos separa del *otro*, de uno mismo y de las cosas del mundo.

El trabajo de Florencia Rojas se inscribe en el postmoderno escepticismo hacia los metarrelatos que pone fin a la idea de sujeto humanista⁵ -donde se sitúa el

3. Moviliza los signos repetitivos del minimalismo recurriendo a una cinética encontrada, el abrir de puertas y los sucesivos rostros de espectadores a la salida del cine que nos remite al carrusel de la máquina fílmica y con ello a un cierto carácter impositivo de la misma.

4. *Transfluencias*. Catálogo de exposición de Juan Carlos Robles. En Sala Montcada, Fundació “la Caixa”. Barcelona. Del 6 de febrero al 1 de marzo de 1992. Comisario: Jorge Luis Marzo, quien escribe en el catálogo el ensayo “Transfluencias”, p. 292.

5. FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La Vanguardia a finales de siglo*. Ed. Akal. Madrid, 2001, p. 215. Escribe el autor: *¿Qué pasa con esa teoría en los años sesenta, cuando se proclama la muerte del sujeto humanista? Este es un momento de fuerzas históricas e imperativos intelectuales muy diferentes. En París se da el ocaso del estructuralismo, del paradigma lingüístico en el que la actividad cultural (los mitos de los grupos indios para Lévi-Strauss, la estructura*

estructuralismo⁶ como un modo de interpretar la experiencia de las condiciones sistémicas del presente.

Asistimos a un quehacer artístico inscrito en la línea de pensamiento 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 “ausencia”, que en la obra de Florencia Rojas toma la forma latente del “secreto”. Su secreto, como enigma de algo remoto o que aun no ha llegado, al amparo de las formalizaciones citadas, denota el deseo de mantener aquello que es innombrable a resguardo de la reificación que todo lo visible tiene hoy como destino en el contexto del capitalismo. Su obra más que revelar oculta, más que responder interroga atrapando al espectador con una extraña empatía, con una oscura dulzura de complicidad. A sabiendas de que nuestra condición humana es habitar en el lenguaje, la artista hace visible la propia estructura comunicativa con la intención de desnudar la y reivindicar una comunicación más física que nominalista y con ello tomar distancia de la expansión neoliberal y de la industria comunicacional que parece querer dar forma a nuestra experiencia de vida por medio de una enunciación del mundo siempre tendenciosa.

Por ello, el concepto de enunciación en la obra de Rojas es sustituido por el de mención, una opción mucho más cercana a cómo se nos presentan las cosas que suelen ser innombrables y que son las que nos permiten finalmente hacer visible lo “real”. A esta problemática del nombrar se refiere José Luis Brea cuando nos hablase una economía barroca de la representación. Así nos dice:

*[...] lo que de verdad importa entonces, en una economía barroca de la representación, es la “estrategia”, el procedimiento enunciativo: no lo que se dice, ni siquiera el cómo se hace, sino su eficacia paratáctica para, al tiempo que se enuncia, hacer aflorar la evidencia de que algo en ello queda siempre insuficientemente dicho.*⁷

del inconsciente para Lacan, los modos de las modas de París para Barthes, etc.) se recodifica como lenguaje. (...) esta recodificación lingüística permite a Foucault anunciar en 1966 el final del hombre, el gran enigma de la modernidad, “como un rostro dibujado en la arena a orillas del mar”. Esta recodificación también permite a Barthes declarar en 1968 la muerte del autor, el gran protagonista de la cultura humanista-moderna, en el juego de signos del texto (que en adelante desplaza a la obra como el paradigma del arte). Sin embargo, la figura aquí atacada no es solamente el artista-autor de las tradiciones humanistas modernas; es también la personalidad autoritaria de las estructuras fascistas, la figura paranoide que fuerza al habla singular y prohíbe la significación promiscua.

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

7. BREA, José Luis: *Nuevas estrategias alegóricas*. Ed. Tecnos, Madrid 1991, p. 145.

En esta dirección Florencia Rojas concibe su obra a modo de escritura inacabada. Somete, a través de los dispositivos multimediales mencionados, la escritura, convertida en imagen, a diversos procesos de suspensión. Hace visible la estructura comunicativa cinematográfica para reflexionar sobre la misma y hacer de ello una metáfora en la que el propio lenguaje aparece como una telaraña en la que estamos atrapados, al tiempo que como matriz que contiene a modo de secreto aquello que en definitiva es innombrable. La artista, tensiona en su dimensión tautológica al aparato tecnológico ligado a la visión para desde ese *striptease* de la máquina de visión abrir un vector de significación en su interior, que si bien se resiste a ser resuelto por parte del espectador sí percibimos un espacio de deseo abierto a la intersubjetividad. Si todo caudal estético se haya entrelazado a una reflexión política, el dominio de la investigación plástica de Rojas transita las estrategias de la economía del deseo en el campo social, por eso es por lo que consigue hacernos cómplices de su secreto.

La madriguera
Fotografía digital
80 x 120 cm
2016





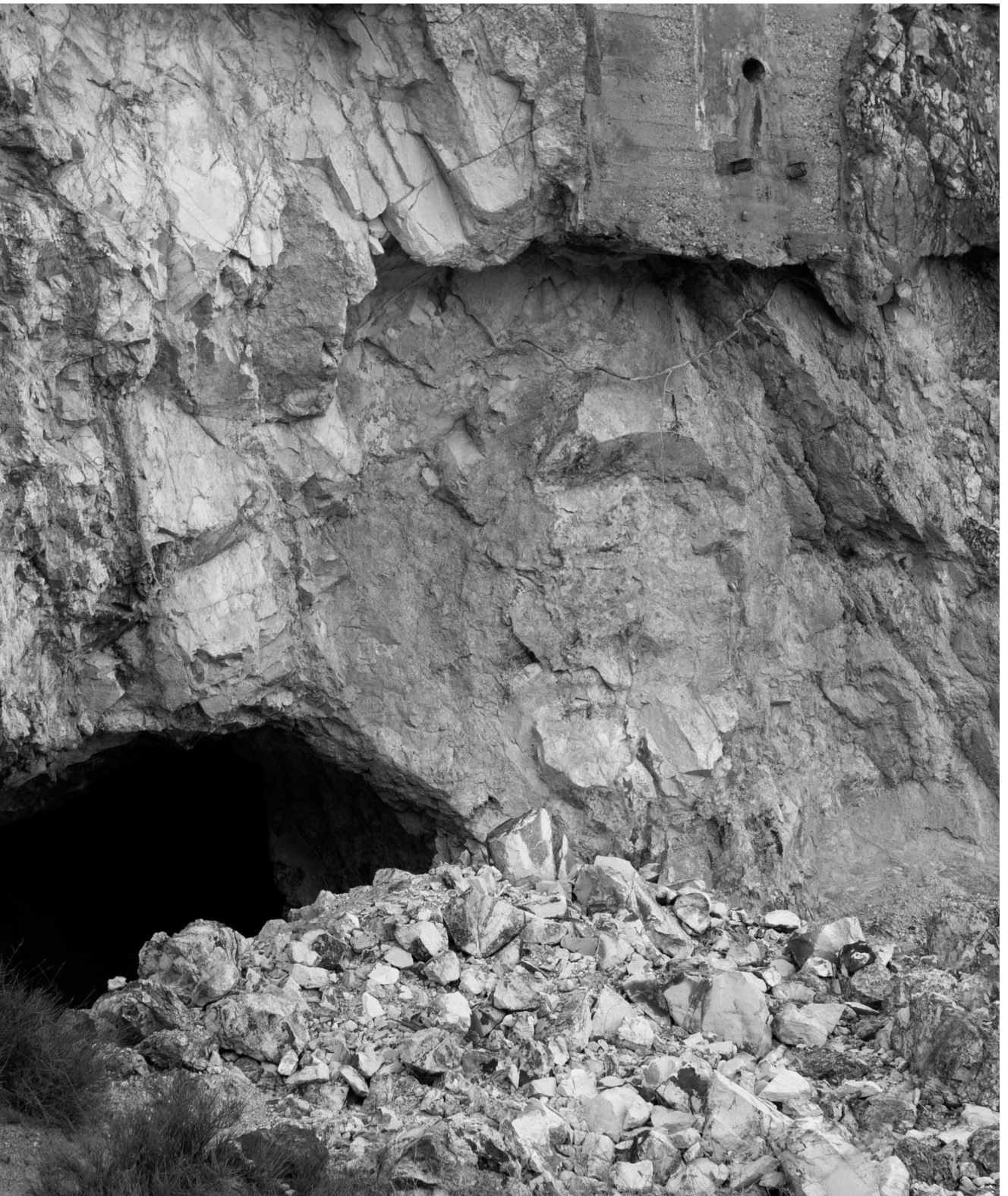
La mina

Fotografía digital

20 x 30 cm

2016







Still del vídeo Luna-Lager Bunker. Florencia Rojas

Inframundo

Regina de Miguel
Berlín, Febrero de 2017

A Libertad.

The past is living rather than dead; the past lives in the very wounds that remain open in the present.

Sara Ahmed, *The Cultural Politics of Emotion*

1. Afectos, archivos y sedimentos

Y ahora crees que por fin cumpliste tu aspiración alcanzando a ver el pasado, el presente y el futuro. Al recoger todas las ondas y canales, todos los capítulos. Lo tienes todo a mano, o eso parece, con todas esas ópticas y su puesta en escena ligera, torsionada y laberíntica.

Sientes como el movimiento ya no es igual que antes porque ahora vas como por aceleración sobre las calles. De tu barrio en Berlín al de tu amiga, escuchando música, con el wifi del metro: ¿por qué renunciar a la señal?; moviéndote en cualquier sentido, volviendo al móvil, con el cuerpo dividido en varios espacios; órganos que están y no están simultáneamente. Hoy persiste un sueño en tu mente tan vívido; no sabes aún por qué has soñado dormir con el cadáver de tu amante. No te suelta esa sensación.

Hasta que llegas a casa de Lucrecia y cierras todo.

Y allí entre todos esos sintetizadores, pedales y ordenadores, habláis de indeterminación que, como la muerte, también es femenina. Y habéis bromeado pensando que ojalá la muerte fuera hermafrodita, sexy, afrodisíaca.

Pero las dos sabéis que no lo es.

Miráis fotos de un archivo al que llevas medio año dando vueltas.

El primer grupo de imágenes y el más numeroso pertenece al Comissariat de propaganda. Esta fue una oficina de la Generalitat de Catalunya que desempe-

ñó un papel propagandístico destacado durante la Guerra Civil española. Sirvió de modelo para otras oficinas similares que se abrieron en Europa durante la Segunda Guerra Mundial.

La mayoría de los documentos relativos al comisariado se han perdido en el tiempo, por lo que son desconocidas para la mayor parte de la población las acciones que realizaron durante el periodo de su existencia.

Tienes esas fotos, ese índice que es, sobre todo, un desajuste sintomático. Y tú misma te das cuenta del contraste entre todas las imágenes que has visto hoy mismo de forma indiscriminada y con desgana, y este archivo de imágenes que representa un fragmento de la desaparición en mitad de un conflicto bélico.

Entiendes la dificultad de representar el trauma derivado de toda esa violencia.

Estas fotos de derribos, ruinas y cuerpos muertos y desgarrados, no os están revelando un pasado, sino que son el presente mismo, siendo que no hay ni en la psique ni en la cultura, destrucciones o restituciones completas. Podéis escuchar en ellas el “vestigio material del rumor de los muertos, las voces inaudibles o desaparecidas en un incesante proceso de sedimentación antropológica”.¹

Dice Didi Huberman que lo que no se recuerda y también lo rechazado se repite en la forma de un síntoma surgiendo un “nuevo concepto de transmisión psíquica a la vez fantasmal y material.”

Siempre intuiste que existe un paralelismo verdadero entre los afectos y los sedimentos.

2. Un vector subterráneo de atracción

The materials also come into existence as a force when the political, Geographical and economic situation are right for them to do so. Aluminium “needs” Italian Fascism to “need” Italy to lack coal, iron and have a bauxite instead. Coal for a long time in the UK was dug from deep cast mines and the shafts required pumping out which creates the steam engine which in turn required pumping out which in turn requires more coal and more labor. Tantalum “requires” political unrest in the Congo, kids playing Sony Games.

Matthew Fuller, “Pitsto Bits: Interview with Graham Harwood”, 2010.

1. DIDI-HUBERMAN, Georges: *La Imagen Superviviente: Historia del Arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada, Madrid.



Still del vídeo Luna-Lager Bunker. Florencia Rojas

El vector de atracción más poderoso de nuestro planeta es lo subterráneo; un dominio enigmático poblado por huesos, riquezas minerales y extrañas criaturas. Un espacio que cada vez refuerza más su poder de captación contraviniendo las ideas que se afirmaban en la década de los setenta acerca de que el espacio sería la última frontera.

Nos enfrentamos a un redescubrimiento implacable de lo telúrico y si todos los satélites existen en el espacio, cartografiando y registrando cada centímetro, es sobre todo, para descifrar el más profundo comportamiento de nuestro planeta.

Lo abisal y geológico es el fetiche absoluto de los movimientos globales de explotación planetaria; enlaza la ambición extractivista con las nuevas formas que adquieren las disputas geopolíticas.

Nos cuenta Godofredo Pereira que *“las exhumaciones de personajes históricos como Simón Bolívar y Salvador Allende nos ayudan a trazar paralelismos entre los procesos de constitucionalismo progresista en América del Sur y los debates contemporáneos sobre la extracción de recursos. Estas exhumaciones surgen como intentos de reformulación de los debates políticos contemporáneos de acuerdo con una concepción mítica del suelo, forjando así la oportunidad para nuevos imaginarios”*.²

2. <http://www.forensic-architecture.org/lexicon/underground-fetishism/>





Still del vídeo Luna-Lager Bunker. Florencia Rojas

3. Todo el mapa es una fosa

En España y a raíz de la ley de la Memoria Histórica, se elaboró un mapa de fosas que contemplado desde la página web del Ministerio de Justicia presenta un mapa literalmente atiborrado de símbolos que representan la situación de las distintas fosas comunes donde se sabe que hay enterrados restos humanos. “*No se ve el mapa porque España es una fosa*”.³

La técnicas de cartografía nos revelan nuestro pasado más oscuro. Y es que los muertos siguen estando ahí.

Los que han sido exhumados se almacenan en el departamento de antropología de la Universidad Autónoma de Madrid, debido a la falta de financiación que no permite hacer los análisis de ADN. Esos cuerpos existen como resistencia. Ni vivos, ni muertos.

Ante esto, tú, nieta de la Guerra, te preguntas ¿qué razones históricas y políticas nos llevan a no hablar de ello?, ¿será que tú misma las alojas en tu cuerpo y tu mente?

Muchas patologías actuales emergentes tienen raíces en el enquistamiento de esta circunstancia, las violencias del presente están conectadas a las violencias del pasado y las violencias ejercidas por un ser humano sobre otro, que siguen impregnando la vida social actual, podrían ser herencia de los estragos subjetivos de aquellos que resultaron “perdedores”.

Sospechas que no hay ciudadano que quede exento de estas circunstancias. Y que de alguna manera, todos los supervivientes fueron transmisores, incluso contra su voluntad, de las marcas y secuelas que les dejó la guerra.

4. Extractivismo y representación. El castigo de Júpiter

Sin embargo, ese estado de indeterminación en el que se encuentra la propia ley de Memoria Histórica y la situación de las fosas, contrasta con decisiones y movimientos en el territorio que se encuentran ligados al avance de la representación tecnológica.

La compañía canadiense Pacific Strategic Minerals se propone iniciar la explotación de la primera mina de coltán en España y la más grande de Europa localizada en Penouta, Galicia. Se reproduce así uno de los peores modelos

3. NÚÑEZ FLORENCIO, Rafael / NÚÑEZ GONZÁLEZ, Elena: *Viva la Muerte. Política y cultura de lo macabro*. Marcial Pons, Ediciones de Historia, Madrid.

de extractivismo postcolonial que evidentemente, también lo es ontológico y epistemológico.

El tantalio es un metal gris, brillante, duro, pesado, dúctil, de alto punto de fusión, buen conductor de la electricidad y el calor. Es también muy resistente al ataque de los ácidos; se suele extraer de la tantalita, que en la naturaleza aparece formando mezclas con la columbita, conocida como coltán.

Su nombre recuerda a Tántalo, hijo de Júpiter quien sufrió un castigo mítico por entregarle la bebida de los dioses (la ambrosía) a los humanos. Júpiter le condenó a la sed eterna en el Tártaro (el más profundo abismo) y así cuando intentaba beber, incluso sumergido en ellas, las aguas se apartaban de su lado.

El tantalio es fundamental para la fabricación de condensadores electrolíticos y componente esencial en teléfonos móviles, GPS, satélites artificiales, misiles, implantes quirúrgicos (es fisiológicamente inerte al cuerpo humano), televisores de plasma, videoconsolas, ordenadores portátiles, PDAs, MP3, MP4, etc.

El principal yacimiento de este mineral se encuentra en el Congo, país que lleva sumido en diversos procesos de violencia -las llamadas Guerras del Coltán- debido a la codicia que ha despertado en países vecinos como Ruanda, Uganda y Burundi y a las alianzas comerciales de carácter estratégico y militar con las principales economías de occidente (EEUU, Alemania y Bélgica, entre otros, financian el conflicto) para traficar y procesar estos minerales.

Terrorismo geo-físico. Así es como producimos nuestros brillantes, pulidos, seductores e inteligentes objetos de reproducción y desaparición.

Y mientras te conectas, te desplazas, te comunicas, tus afectos y conocimientos, las fuerzas de trabajo y otras habilidades colectivas son capturadas como recursos a ser explotados. Y así, mientras una parte del mundo multiplica sus imágenes *ad nauseam*, exhaustos, en el otro lado de la línea “*aumentan los cuerpos sin representación, faltos de derechos y desaparecidos*”.⁴

4. STEYERL, Hito: *Los condenados de la pantalla*. La caja negra, Buenos Aires.

Luna-Lager Bunker

Videoinstalación: Vídeo HD + apropiación de imágenes de Google Earth de la digitalización de la Tierra hecha en 1943, blanco y negro, sonido, 3'11", loop + still proyectado 2016





Prólogo

Video HD, color, sonido, 5'12", loop

2016







Das Geheimnis

Fotografía analógica 35 mm digitalizada

17 imágenes, cada una 27 x 40 cm

2016







































Primer acto

Videoinstalación

Vídeo HD, color, sonido, 4'42'', loop

Texto: David Leo García

Interpretación: Alessandra García, Ángelo Néstore, Violeta Niebla, Lorena Rey

Sillas de plástico dispuestas en sala

Medidas variables

2016











Dos diálogos para Primer acto

David Leo García

Estos dos diálogos fueron escritos por el poeta David Leo García a partir del encargo que le hizo Florencia Rojas para utilizarlos como audio de la videoinstalación Primer acto. La interpretación de estos corrió a cargo de los actores Alessandra García, Ángelo Néstore, Violeta Niebla y Lorena Rey.

I. Una pareja encerrada en el Luna-Lager Bunker en algún momento de la Segunda Guerra Mundial

- Svetlana, ¿ha llegado el periódico?
- Faltan meses para que llegue el periódico.
- ¿Y el ajuar de nuestra boda? ¿Las porcelanas, las campanillas?
- Tu vieja vida, tu burguesa vida. Ah... Mira, el dinero es hojalata. Se amontona o desparrama, le crece moho.
- Y el horno... Teníamos un horno, ¿verdad?
- Pero no teníamos hijos.
- ¿Y el perro? Si no recuerdo mal, se llamaba Šahmaty.
- Recuerdas mal, probablemente. No es la revolución, sino la guerra, la que ha acabado con la burguesía.
- Y crecemos, crecemos como el humo.
- O como el tiempo, que nunca acaba y nunca empieza, como las barbas de los patriarcas.
- ¿Cómo seguiremos viviendo en paz? ¿Cómo vamos a conciliar el sueño?
- Creo que los bombardeos son ya mi canción de cuna.
- Echo de menos los relojes de las catedrales, su precisión permanentemente vigilada.
- Los ratones que zigzaguean de esquina a esquina son la sombra de tus padres. Ese envoltorio de papel de estraza es la carrera que estudiaste.
- ¿Será verosímil todo esto?
- Peor que verosímil. Es real. ¡Cuántas grandes ideas fueron sacrificadas en nombre de la verosimilitud!
- ¿Cuánto tiempo llevamos aquí? ¿Cuánto falta? ¿Por qué nos vinimos a vivir a la mitad de todos los trayectos?

- ¿Y si el tiempo fuera un invento del poder para angustiarnos, para dominarnos en una esfera más, para reducir nuestro espacio vital?
- Nuestro espacio.
- El espacio que nos ha sido asignado es nuestra conquista. Este es el reino prometido.
- ¿Podemos bailar?
- El suelo es un mapamundi, puedes bailar sobre toda Europa: pisa fuerte la decadente Europa.
- Y nuestra madre Rusia, ¿dónde está?
- Es aquella larguísima mancha de humedad.
- Estoy preparado.
- ¿Qué significa estar preparado?
- Debemos estar aquí.
- Debemos estar aquí.

II. Una pareja en la cama

- ¿Duermes?
- Dormía, sí. Qué pasa.
- No puedo dejar de pensar.
- Piensa entonces.
- Pero es que todos los pensamientos me llevan a lo del otro día.
- Ya... Eh... ¿Lo hablamos mejor mañana?
- ¿Estabas soñando?
- Algo así, no recuerdo bien. Un parque de atracciones, música atronadora...
- Yo no puedo dejar de pensar. Es como una enfermedad, como un callejón sin salida. De un lado, la ciudad, el aire libre, los planes diarios... Y del otro, pues... En fin, un muro, la muerte.
- Nada grave.
- Y a veces tú, mientras duermes, dejas de respirar y me da miedo.
- No voy a morirme ahora.
- Pero si no es ya porque mueras. Es porque no quiero pasar la noche con un cadáver. Imagínatelo.
- Ah, ¿y que muera yo te da igual? Anda que anda.
- Bueno, no, peor. Pero prefiero la muerte, así en abstracto, a un cadáver tendido en el otro lado de la cama. ¿Tú no?
- Yo pienso en el cadáver que seré mañana por la mañana si no puedo dormir. Buenas noches.
- Y yo no quiero levantarme ahora, sería como un insomnio bocabajo.
- Oye.
- ¡Qué!
- ¿Tú cómo te imaginas a la muerte?
- Un error de sintaxis. Una bola de pintura sobre una ecuación de quinto grado. O precisamente como la falta de imaginación, ¿no?



- Me refiero a su papel como actor cultural. Como actriz, mejor dicho... Tal vez todos nuestros problemas hayan nacido de la condición femenina de la muerte.
- Un problema lingüístico de las lenguas romances.
- Y de nuestro romance con la lengua.
- En inglés es más fácil imaginarla como todo un señor. "Because I could not stop for Death – He kindly stopped for me – The Carriage held but just Ourselves – And Immortality". La muerte: ese caballero de etiqueta que te invita cortésmente a su carruaje.
- ¿Quién trabajó de sexador de muertes el día del origen de las lenguas?
- Qué extraño imponer una categoría a lo que excede todas las categorías.
- ¿Recuerdas? "La muerte es un Maestro de Alemania, su ojo es azul".
- Si ahora cruzase esa puerta, ¿qué aspecto tendría?
- El de una *pin-up* tras una guerra mundial. La imagen de la fascinación que sobrevive a lo inexplicable.
- ¿Y sería excitante? ¿Mujer, hombre...?
- ¿Por qué no todo a la vez?
- La muerte es sexy. Hermafrodita y sexy.
- Y afrodisíaca.

Epílogo

Vídeo HD, color, sonido, loop, 5'18"

2016

Apropiación de créditos de las películas:

Before midnight, Richard Linklater, 2013

Love exposure, Sion Sono, 2008

Paris, Texas, Wim Wenders, 1984

Lolita, Adrian Lyne, 1997

Le passé, Asghar Farhadi, 2013



PRODUCERS ANNI KRYIAKAKI
ELENA IOANNOU

PUBLICIST LILLY PAPAGIANNI

EXECUTIVE PRODUCERS DONALD STYROU

PRODUCED BY ALEXANDROS ROMANOS LIZARDOS

STATHIS ATHANASIOU

YORGOS PETRAKIS

<50th Anniversary>

Special Thanks to

EDITOR MIKE SAENZ

INTERNS CHELSEA HERNANDEZ

ASSISTANT JENNI WIELAND

PRODUCED BY JOSEPH ALAN CROISANT

PRODUCED BY JIMMY DONOVAN

PETER EDLUND

RACHEL KLEIN

EXECUTIVE PRODUCERS
SOUNDCRAFTER, AUSTIN, TEXAS

MIXER TOM HAMMOND

WAYNE BELL

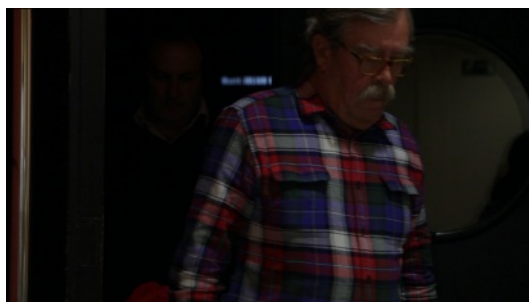
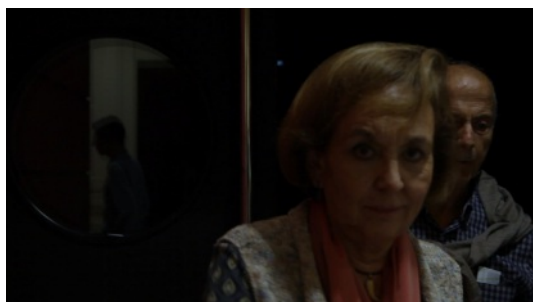
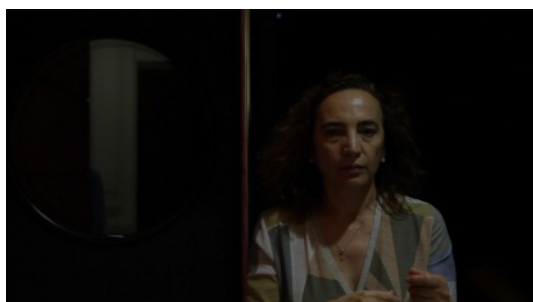
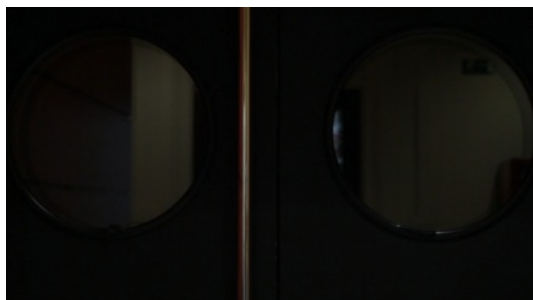
SUPVISING EDITOR JUSTIN HENNARD

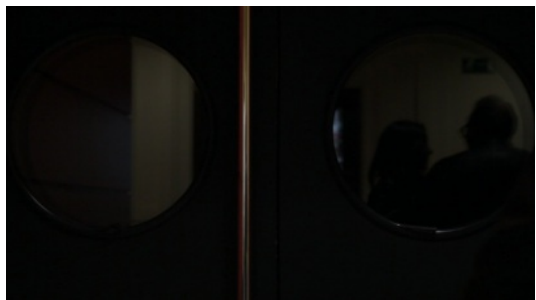
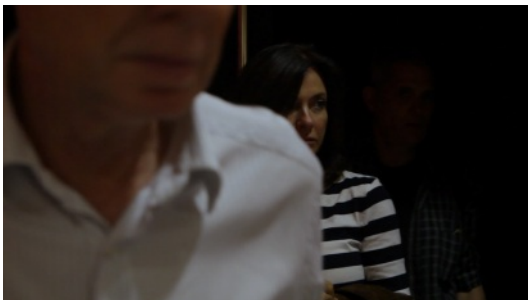
WAYNE BELL

EDITOR SUSAN FITZ-SIMON

People leaving the cinema

Video HD, color, sonido, 5'20", loop
2016

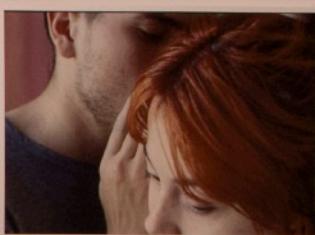
























38TH EPICORATE OF PREHISTORIC AND CLASSICAL

THE GREEK FILM CENTER

PROFESSOR PETROS THEMELIS

HOWER ALBIN
ALCANTU
LYNN BRISBIN
CARL JOHNSON
RICHARD PADGETT
B. SMITH
CHARLIE GRIFFITH
TOM KELLOR

ALCANTU
LYNN BRISBIN
CARL JOHNSON
RICHARD PADGETT
B. SMITH
CHARLIE GRIFFITH
TOM KELLOR

SETHANOS THE DORIS

BARBARA VIZONI

MARINA PAPAYSONI

GEORGOS HADJIONII

TRANTAYLOS GIOVANIKOS

MENOS KONTOPOULOS

GENERAL GRIGORIS PAPAGIANNIS

CAPTAIN SETHOS MPOUNAS

Transportation

Warner (Texas)

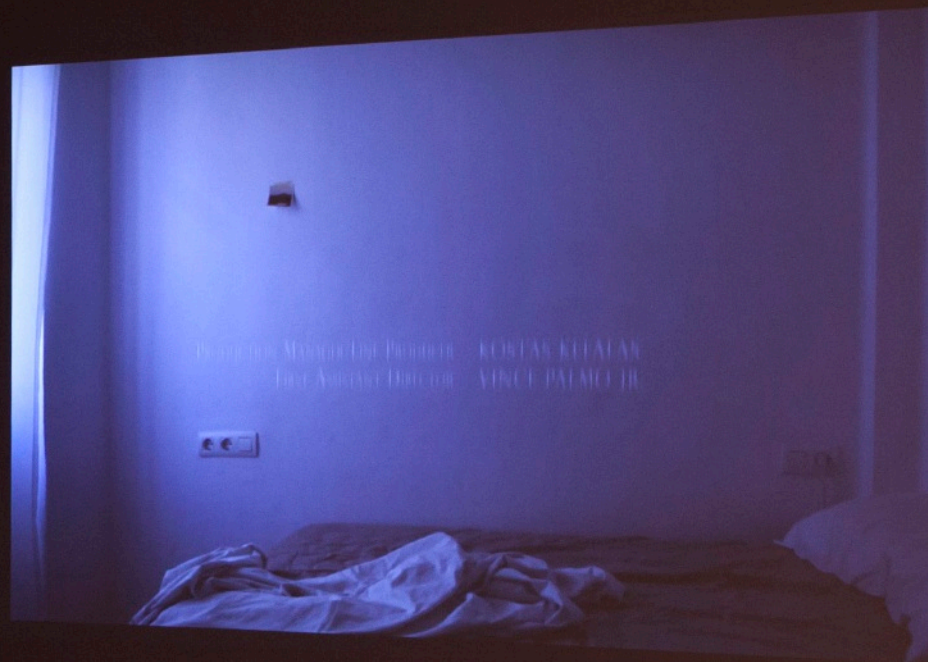
河井 龍一
横濱 龍一

SHERRY Mc

>TAF

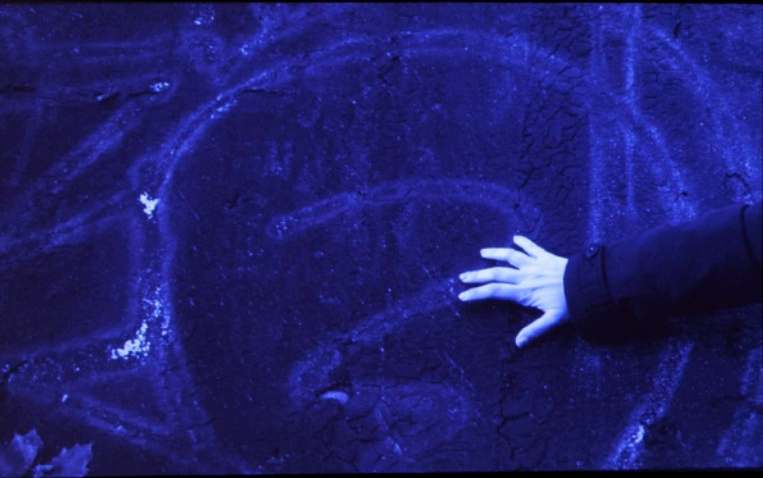
IN M
AMY LEE





Directed by: MAMMA LEE BOWEN
Produced by: JEFF AMERSON
Screenplay by: KYLE ALAN
Casting by: VINCE PALMER JR.

























Agradecimientos

A mis padres por apoyar mi vocación y por su amor incondicional.

A Juan Carlos Robles por su enseñanza, su amistad y por desplegar su magia en el comisariado de esta exposición.

A Carlos Miranda por su generosidad y lucidez como profesor y amigo.

A Regina de Miguel y David Leo García por su confianza e implicación en mi proyecto.

A Violeta Niebla por prestarme su cámara, su escáner, por posar, interpretar y por ser mi aliada más fiel.

A Alessandra García por posar, interpretar, ayudarme con la dirección de los actores y ser la alegría de la huerta.

A Ángelo Néstore y Lorena Rey por poner voces e interpretar con talento el texto de David Leo.

A Jacobo Labella por su amistad y por el diseño de este catálogo.

A Antonio Rodríguez por la difusión del proyecto, por posar y por su ayuda vital disponible las veinticuatro horas.

A Antonio Navarro por poner su cuerpo, su cama, su compañía y su inteligencia para ayudarme a sobrevivir en la jungla malagueña.

A Blanca Montalvo por ser una profesora brillante.

A Manu Rosaleny por su ayuda técnica y por otras cosas del querer.

A Álvaro Luna por ayudarme a encontrar aquella madriguera.

A Francisco Riofrío y sus padres – Restaurante COENVI II – por prestarme sus sillas.

A Mar Martín por acompañarme al búnker y por ser mi media naranja berlinesa.

Al cine Albéniz por permitirme grabar allí el vídeo *People leaving the cinema*.

A José Luengo, Rocío Molero y la Óptica Andrómeda por prestarme sus caritas y sus instalaciones para una pieza finalmente descartada.

A todos mis compañeros y compañeras de la Facultad junto a Carmen Moreno por contarse secretos delante de mi cámara.

**Gracias por vuestro cariño,
Danke schön.**

A dark, high-contrast photograph of a soil profile. The image shows a cross-section of earth with numerous thin, light-colored roots extending horizontally and vertically through the dark, textured soil. Some roots are more prominent, showing a fibrous structure. The overall tone is very dark, with the roots providing the primary source of light and detail.

Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga

Plaza de El Ejido s/n,
Campus de El Ejido, 29071
Málaga