

## VÍNCULO Y LINAJES DEL RESTO

Ángel Luis Pérez Villén

Dime  
con qué rotas imágenes ahora  
recomponer el día venidero,  
trazar los signos,  
tender la red al fondo,  
vislumbrar en lo oscuro  
el poema o la piedra,  
el don de lo imposible<sup>1</sup>.

El que quiera llegar al paraíso  
Del pequeño burgués tiene que andar  
El camino del arte por el arte  
Y tragar cantidades de saliva :  
El noviciado es casi interminable<sup>2</sup>.

DOS PARAÍOS  
Por falta de uno<sup>3</sup>

Debo hacer una confesión. Una confesión que posiblemente encierre debilidad, querencia o fortaleza. Cuando en ocasiones leía o escuchaba que tal exposición representaba -más que un dispositivo de exhibición artística y de articulación de una determinada tesis- un proyecto de investigación, me echaba a temblar. ¡Qué petulancia! A día de hoy tengo que reconocer que tal posibilidad existe, esta exposición es prueba de ello. Lo cual se traduce en que anteriormente mi competencia profesional no estaba a la altura de semejante empresa, que mis intereses se rodeaban de otras cuestiones que también concurren en una exposición o que realmente había superado esa fase del

---

<sup>1</sup> José Ángel Valente : “Material Memoria” (1977-1978), en *El fulgor. Antología poética (1953-1996)*. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 1998.

<sup>2</sup> y <sup>3</sup> Nicanor Parra : “Versos de salón” y “Artefactos”, en *Obras completas & algo + (1935-1972)*. Galaxia Gutenberg, Círculo de Lectores, Barcelona, 2006.

proceso en la que la exploración y la constatación de hipótesis dan paso a la elaboración de la tesis, la elección de los artistas y la selección de las obras. En definitiva, casi no había sorpresas, los hallazgos y las intuiciones se habían producido y confirmado respectivamente en los momentos previos a abordar la realización de la exposición. Pero en esta ocasión ha sido distinto. Ya digo, entiendo y comparto lo de que una exposición pueda convertirse en un ejercicio de análisis, en un proceso de continua interpelación acerca de su razón. Un proceso que permanece abierto y por tanto inconcluso, huérfano de verdades y preñado de hipótesis.

Quizá todo se deba al punto de partida, quizá el mismo título de la exposición ya se preste a ello : *El resto. Superfluos y utópicos*. Un título lo suficiente ambiguo, al menos en su primera parte, como para prestarse a divagaciones. ¿Qué se entiende por resto, lo que sobra o lo que falta? caben todas las posibilidades. Pero esta dialéctica se traslada también a la supuesta contradicción que completa el título, una paradoja que de hecho funciona en muchos casos como testimonio de una proposición lógica. Aunque semeje un desglose secuencial de posiciones encontradas se comporta como vínculo que hace posible la dualidad. Pero dejemos ahora estas cuestiones, sobre las que volveremos más adelante con otros argumentos, para centrarnos en lo que define el método de trabajo de la exposición. Una exposición que tiene sus precedentes : todo comienza con el ciclo *Córdoba en el arte contemporáneo*<sup>4</sup>, en el que se abordaron bajo el prisma de una visión expandida<sup>5</sup> temáticas y géneros de la creación artística, agrupando en una misma exposición autores locales y foráneos. Después vinieron otras tres exposiciones<sup>6</sup>, producidas ya por la F.P.A.P. Rafael Botí, a la que se suma *El resto. Superfluos y utópicos* con la pretensión no sólo de evidenciar una serie de mecanismos y prácticas que cursan en la creación contemporánea, sino de hacerlo desde el contexto propio de nuestros artistas.

¿Y cuáles son dichos mecanismos?. Para empezar podemos decir que los artistas que participan en la muestra asumen una manera de trabajar que se articula en series de obras más que en piezas aisladas. No contemplan su actividad creativa como la iniciativa de un espíritu genial que da como resultados obras grandiosas pero independientes. Lo

---

<sup>4</sup> El ciclo fue producido por la Diputación de Córdoba y contó con tres exposiciones celebradas entre 1997 y 1998 : *Geometrías en suspensión*, *Figuras contaminadas* y *En Pausa. Ficciones del natural*.

<sup>5</sup> En la acepción de R. F. Krauss.

<sup>6</sup> Fueron *Máscaras, camuflaje y exhibición*, *Discursos interrumpidos* y *Confabulaciones*.

habitual es que su producción, al organizarse en conjuntos de obras, adopte el protocolo del trabajo procesual o serial en torno a intereses plásticos específicos o temas concretos. Son artistas que organizan su labor creativa con el aliciente de culminar un objetivo que se extiende a todas las obras de la misma serie, que recurren de manera sistemática a evaluar los rendimientos y a sopesar las soluciones empleadas, que regulan el flujo de la creación gracias al control normativo de los procedimientos y disciplinas utilizados. Ninguno de ellos puede ser considerado como un autor nimbado por el aura extravagante de la inspiración –no se lo creen ni ellos- sino más bien como creadores que se someten al rigor de metodologías, a la impronta de pautas de trabajo que les aseguren la consecución de sus intereses plásticos.

Sin embargo esta forma de trabajar no siempre tiene como colofón una obra clónica respecto de los presupuestos de partida, entre otras cosas porque éstos son indicativos más de un proceso que de la culminación objetual (artística) de dicho proceso. Es, digamos, casi una rémora de la práctica conceptual pero sin ningún ánimo de restauración de lo procesual sobre lo objetual; simplemente que en el transcurso de la materialización del proyecto se suceden cadenas de acontecimientos, se producen nuevos procesos, se decantan plusvalías plásticas gratuitas, se originan intereses añadidos que culminan en una obra mucho más compleja y rica que la inicial, que podría parecer definida antes de iniciarse el proceso. Pero todas estas contingencias que enriquecen la obra no son propias exclusivamente del azar, otras proceden de los propios sistemas y mecanismos que operan en su materialización o directamente derivadas de ellos. No es que sus autores estén tentando el azar para que venga a coronar una propuesta inconclusa y a la espera de ser inoculada por el espíritu caótico de lo aleatorio, es más bien la certidumbre de trabajar en un contexto que no entiende la proposición artística como una entidad cerrada, sino como un proceso en construcción, abierto a las incidencias de lo fortuito, incluso a las excrecencias espurias que en su configuración vienen a posarse sobre el espinazo de la obra como una segunda piel, inesperada, eso sí, pero no menos cierta ni auténtica que la prevista en principio.

Lógicamente entre los artistas de *El resto. Superfluos y utópicos* se puede hallar quien trace un plan definido de antemano en el proyecto y no se preste a abandonarlo bajo ninguna razón, pero también encontramos otro perfil de trabajo que se acerca más al descrito, incluso algunos que deliberadamente están dispuestos –una vez acotado el

espacio de representación, delimitadas las pautas de intervención y trazados los contornos del sentido— a orillar los límites marcados, desbordar el sentido y emanciparlo de su lógica interna, haciendo saltar por los aires el protocolo y reinventando todo el proceso. Por otra parte, quizá todo este cúmulo de incertidumbres que no se pliegan de antemano a la consideración de un trabajo procesual —no tanto por la modulación y/o articulación de la metodología empleada o la serialización muchas veces implícita en este tipo de procesos, como por la distancia conceptual desde la que se otorga carta de naturaleza a un protocolo exento de accidentes y casualidades— devengan de la matriz disciplinar que nimba la obra de estos artistas.

Aunque tampoco es imputable a la instalación la condición inclusiva que pudiese devenir en la causa de la aleatoriedad que creemos percibir en algunas de las obras de la exposición, al menos no es la única razón de dicha conjetura. Sería aplicable y con mucha más consideración de ser aceptable a otras disciplinas en las que la expresión y los mecanismos gráficos que las sustentan estuviesen más presentes. La pintura, el dibujo sobre todo, la fotografía incluso y la escultura también. Todas ellas mucho antes que la instalación se prestan a servir de caja de resonancia a esas peculiaridades —a ese resto que caracteriza el trabajo de los artistas de la exposición— que interfieren en el proceso. Hay además otro elemento, también disciplinar, que resulta decisivo para entender lo que estamos diciendo y que a nuestro parecer es concluyente al respecto. El carácter performático que apreciamos en algunos de estos trabajos es innegable. Sin duda es este ingrediente el que viene a configurar esta obra abierta a la incertidumbre de su recepción, hilvanada por una serie de adherencias semánticas derivadas tanto de la materialización en la que viene a orillarse su matriz original, como por el carácter temporal y la factura teatral que la nimban.

Una vuelta más de tuerca se advierte en algunas obras de la exposición. A mitad de camino entre el absurdo y la utopía hay trabajos que barajan la realidad de su contexto inmediato (el de la representación artística y/o el de la investigación del entorno) con la certeza de construir un lugar nimbad por la objetividad. Con la pretensión de lograr una prueba palpable de sus objetivos, algunos artistas fantasean con la realidad, otros la denuncian y los más reconstruyen un entorno donde la propia obra es la certeza, quizá la única, de una realidad no enturbiada, de una proposición artística que aspira a trascender los límites tradicionales del arte para arribar a un territorio mucho más amplio,

el de la sociedad en su conjunto, el de la propia vida. Y en esta tesitura se mueven las propuestas que aspiran a crear realidad desde la ficción, a superar las asperezas e inmediatez de lo cotidiano con la creación de supuestos verosímiles y con éstos refutar y derrocar mediante las apariencias y apropiaciones de los pliegues de la realidad la lógica de la tautología.

Es el momento de presentar a los artistas de la exposición : **Lara Almárcegui, Fernando Baena, Florentino Díaz, Javier Flores, Priscilla Monge, Leonel Moura, Jesús Palomino y Baltazar Torres**. También es el momento de recapitular : en la mayoría de las obras de *El resto. Superfluos y utópicos* hallaremos disciplina procesual con una cierta sintomatología rizomática, bien debida a las turbulencias del azar, a la deriva interna del procedimiento, a la introducción de elementos extraños o a la propia superación de la estructura contextual, todo lo cual vendrá a determinar una perturbación del canon inicial. Pero nada de esto se anuncia en el título de la exposición, digamos que este podría ser uno de los currículos ocultos de la muestra pero de ninguna manera su almacén conceptual. Entonces ¿a qué se refiere el título? Habrá que comenzar señalando el origen de una parte del mismo, de ese resto molesto y que no acaba de sedimentar significado preciso alguno. *El resto* fue también una parte del título del volumen de textos del crítico e historiador Ángel González<sup>7</sup>, en el que se incluía un artículo homónimo<sup>8</sup> que proyecta una mirada sobre la tradición de la modernidad que no casa con la canónica. La discrepancia de González respecto a lo que falta en dicha mirada crítica –o lo que sobra si de lo que se trata es de dirimir entre la ganga– ha sido el motivo de utilizar el término, el resto, como una aproximación sesgada a la creación artística contemporánea.

Pero ¿qué puede ser el resto? Tanto lo que falta como lo que sobra. Se activa el resto mediante la exclusión o la carencia, como por el exceso y la desproporción. Y si hablamos de arte, de creación actual, se podría argumentar que el resto se referiría a todo aquello que está de más, así como a la necesidad manifiesta que padece. La exposición aunque trabaja en torno a estos supuestos restantes renuncia, obviamente por incompetencia, a mapear el territorio donde dichos restos campean a sus anchas. No

---

<sup>7</sup> *El Resto. Una historia invisible del arte contemporáneo*. Bilbao: Museo de BBAA., MNCARS, 2000.

<sup>8</sup> “*El resto*, conferencia pronunciada el 13 de febrero de 1990 dentro del ciclo “La crítica de arte”, organizado en Arco’90 por el Instituto de Estética y Teoría de las Artes y enmarcado en los IV Encuentros Internacionales en el Arte Contemporáneo.

obstante aspira a evidenciar algunas de las razones que cursan en torno a lo que a día de hoy podríamos entender como compromiso artístico, aún a sabiendas de que en muchos casos será difícil discernir qué es lo sobrante –qué lo superfluo, improductivo, innecesario, absurdo o malogrado– y qué lo necesario. En este sentido la muestra representa un amplio registro de posibilidades entre lo que podría considerarse como innecesario en materia artística, según qué óptica (el formalismo, la estética, el estilo, la belleza endogámica, etc.), rastreando prácticas artísticas que se centran en temáticas y procesos que versan y describen nociones y cuestiones entendidas como superfluas, así como aspectos o cualidades de las que se le quiere privar al arte o de las que manifiestamente carece o debiera carecer : capacidad de denuncia, posición ética, compromiso, aliento utópico, espíritu crítico, etc...

“*El resto no es lo que sobra, sino lo que falta; y lo que falta es, precisamente, la facultad misma de distinguir lo que sobre de lo que falta*”<sup>9</sup>. El resto. Vindicación y reivindicación del ojo. ¿No sería acaso la historia del arte moderno la historia de su exclusión? González habla del valor de los residuos, que es lo que sobra; es decir, lo que falta. Lo que nadie quiere abordar ni siquiera para labrarse la condición de maldito. Es en esos residuos donde se hallan las cosas más provechosas, dice González que dice Ernst Jünger. Y son los residuos, otros residuos hemos de suponer, lo que constituye –ahora habla Fernando Castro Flórez- el eje o la “materia prima de la rutina estética, en un despliegue desconocido de las tácticas del reciclaje”<sup>10</sup>. Pero los artistas de *El resto. Superfluos y utópicos* no tienen interés alguno en labrarse la condición de malditos, aún menos en la acepción que suponemos en González, ni tampoco suelen trabajar con residuos, ni emplean en demasía la técnica del reciclaje y no se regodean entre los meandros de la rutina estética a la que se refiere Castro Flórez. ¿Dónde situamos entonces el núcleo de la exposición? No hay respuestas, en todo caso hipótesis de trabajo. Y una intuición : que no hay mucha diferencia entre los supuestos extremos de la enunciación : la superfluidad y la utopía. Respecto a la primera conviene conocer su ubicuidad entre la necesidad, el bienestar y el lujo<sup>11</sup>, en relación a la segunda mejor recurrir a la literatura.

---

<sup>9</sup> A. González. Opus Cit.

<sup>10</sup> F. Castro Flórez : *Escaramuzas. El arte en el tiempo de la demolición*. CENDEAC, Murcia, 2003. Pág. 16.

<sup>11</sup> “La palabra lujo tiene también el significado de lo superfluo o innecesario que pueda reunir una riqueza ociosa; superfluidad, en cambio, no es tanto lo superfluo -y en este sentido sinónimo de lujo- cuanto más

Hay un cuento de Roberto Bolaño que ilustra a la perfección esa valencia inaprensible, esa finalidad intuida pero no comprobable, que en ocasiones algunos autores atribuyen al arte. Se trata de “*Otro cuento ruso*”<sup>12</sup> que narra las peripecias de un soldado sevillano enrolado en la División Azul –aunque no propiamente fascista ni falangista- cuando en tierras bolcheviques y después de resultar herido y trasladado inexplicablemente al cuartel de las SS, cae en manos de un batallón de la caballería rusa y es sometido a un interrogatorio que le hace temer por su vida. En el curso del mismo y con unas tenazas que dentro de la boca luchan por hacerse con alguna recompensa ante la negativa del interfecto a confesar su crimen, el sevillano grita de dolor :¡Coño! Lo que el soldado que le tortura entiende como *Kunst*. Se obra el milagro, se trata de un artista y la confusión de los alemanes le salva la vida. El arte como amuleto, el arte como terapia. El arte contemporáneo no produce belleza, no promete una epifanía estética en la que la belleza tenga cabida, tan solo exhibe las miserias de la condición contemporánea, el desasosiego y la extrañeza, el absurdo y el desdén. Quizá por esta razón el arte contemporáneo nos motive a instilarnos humildad, a comprometernos con nosotros mismos y con nuestros semejantes (los otros), a respetar el medio ambiente y a no bajar la guardia, ávidos como estamos de belleza y huérfanos de ella<sup>13</sup>.

Agamben<sup>14</sup> asigna y otorga al personaje de “*Bartleby el escribiente*”, de Herman Melville, el ejercicio de la potencia absoluta de la tradición filosófica medieval. Una potencia ensimismada que no es inferior ni está condicionada por la voluntad, una potencia que se mantiene fuera del compromiso de la necesidad, que le permite mantenerse en suspensión –ni afirmar ni negar, ni aceptar ni rechazar- habitando el pathos de los escépticos<sup>15</sup>. Aun cuando resulte contradictorio quizás sea esta posición de indefinición o en todo caso de potencialidad la que suscita el arranque de la tesis de la exposición. En *El resto. Superfluos y utópicos* se dan cita una serie de artistas que, en el caso de establecer la analogía con el personaje de Melville, protagonizarían la evolución

---

bien lo “superfluyente”, desbordante : un acolchado de la existencia que rebasa ligeramente el marco, o esa comodidad y liberalidad que tiene la vida europea, y de la que sólo carecen los pobres de solemnidad”. Robert Musil : *El hombre sin atributos*. Editorial Seix Barral, Barcelona, 2002. Pág. 453.

<sup>12</sup> R. Bolaño: *Cuentos*. Círculo de Lectores, Barcelona, 2008. Pág. 101.

<sup>13</sup> “*Cuando el ojo no logra encontrar belleza – consuelo – ordena al cuerpo crearla o, si no le es posible, adaptarse para percibir virtud en la fealdad*”. Joseph Brodsky : *Marca de agua. Apuntes venecianos*. Edhasa, Barcelona, 1993. Pág. 86.

<sup>14</sup> G. Agamben : “Bartleby o la contingencia”, en *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente, de Herman Melville, seguido de tres ensayos sobre Bartleby de Gilles Deleuze, Giorgio Agamben y José Luis Pardo*. Editorial Pretextos, Valencia, 2005. Págs. 93 ss.

<sup>15</sup> Agamben. *Opus Cit*. Pág. 114.

del escribiente al decidirse a entrar en acción, reservándose, eso sí, la licencia de conferir a su trabajo la cualidad de ser o parecer utópico o superfluo o ambas cosas a la vez.

Aunque Adorno no niegue el perfil social del arte apuesta claramente por potenciar su emancipación, por la autonomía necesaria para convertirse en el elemento con que enfrentarse desde la negatividad y la renuncia, la disidencia y la clausura, a la barbarie del capitalismo y las secuelas perniciosas de la ilustración. Precisamente será ese arte negativo –incluso refractario de lo social- el arte comprometido de las vanguardias, el arte díscolo, el que ejerce una crítica acerba sobre cualquier rasgo de representación empírica, el que se niega a ser reconvertido en puro lenguaje y/o estilo, el encargado de mantener viva la ilusión de una posible utopía. Sin embargo el acceso a esta faceta del arte –su negatividad utópica- no se dirime con la asunción de su perfil social, antes al contrario, rechazando todo anclaje con lo inmediato<sup>16</sup>. Difícil tarea para los artistas, que deben entender la práctica artística como la objetivación de una operación estética (filosófica) en la que la dialéctica entre inmanencia y autonomía y referencialidad y compromiso social centra el grueso del trabajo. ¿Cómo tramar entonces lo superfluo y lo utópico? Posiblemente sea la literatura el mejor escenario donde acudir<sup>17</sup>. Recuerden la sagaz y tensa advertencia de Julio Cortázar acerca de la rutinaria traición del lenguaje cuando se presta a traducir en palabras iluminaciones y vivencias, ideas y experiencias. No obstante el autor acude siempre al lenguaje para perpetrar el exorcismo de la creación y nimbar una realidad *otra* con la que intentamos conectar sin éxito desde este lado del espejo, a través de las páginas de sus libros.

Si de nada nos sirve el lenguaje para conocer nuestra realidad inmediata ni a nosotros mismos ¿cómo podemos pretender hacer literatura con semejante artilugio? Roberto Bolaño<sup>18</sup> se refiere a la insensatez del escritor que aspira a la obra maestra

---

<sup>16</sup> “El arte se mantiene en vida gracias a su fuerza de resistencia social (...) Lo que aporta a la sociedad no es su comunicación con ella, sino algo más mediato, su resistencia, en la que se reproduce el desarrollo social gracias a su propio desarrollo estético aunque éste no imite a aquél. La modernidad radical salvaguarda la inmanencia del arte (...) De poder atribuirse a las obras de arte una función social, sería la de su falta de semejante función”. T. W. Adorno : *Teoría estética*. Editorial Taurus, Madrid, 1990. Págs. 296-297.

<sup>17</sup> La filosofía quizá sea también un contexto idóneo. Wittgenstein señala la imposibilidad del lenguaje para conformar bajo la sombra de la Lógica cualquier atisbo de acierto. En este contexto bien vale apostar por otras maneras de entender las relaciones entre las palabras y las cosas.

<sup>18</sup> “En el interior del hombre que está sentado escribiendo **no hay nada**. Nada que sea él, quiero decir. Cuánto mejor haría ese pobre hombre dedicándose a la lectura. La lectura es placer y alegría de estar



mediante una escritura sirviente, diferida, que sólo llega a camuflar en el mejor de los casos el milagro de aquélla. Y sin embargo persiste, ejemplar, en cada uno de sus relatos, en todas sus novelas, en el compromiso de velar mediante ficciones los fulgores que en ocasiones desprenden sus personajes. En una situación comprometida, ya sea por compartir la hipótesis adorniana y una cierta responsabilidad social, el ascendiente del lenguaje (y del estilo) y por tanto sabedores de sus regalías como de sus miserias, se hallan Florentino Díaz y Javier Flores. Su trabajo nos habla de la negación a comulgar con ruedas de molino, por más que éstas fuesen bendecidas por instancias supuestamente vigilantes y acordes con un programa social, en el caso de Díaz, y de la obstinación de Flores por seguir trabajando entre los límites de la escritura y la acción como el único territorio donde hacer posible un arte con sentido.

El *principio de pérdida* de Bataille<sup>19</sup> que preside la economía de los *gastos improductivos* de nuestra sociedad es especialmente evidente en el ámbito de las artes, en particular en el caso de las artes plásticas en las que el gasto simbólico se produce en su máximo exponente : la ostentación y el lujo, el excedente gratuito que colmata las expectativas de cualquier acción disipativa. El arte como lujo, como ejercicio y manifestación de un potencial dilapidador que pone en circulación una actividad que supone un gasto improductivo se halla en la base de algunos de los trabajos de los artistas de la exposición, si bien en cada caso toman una posición que perfila una lectura de Bataille diferente y que deriva hacia estrategias distintas. Leonel Moura en una de sus series fotográficas de los años 70 remite directamente a lo planteado por Bataille. Se trata de “*Potlatch*” (Lisboa, 1976), en la que el artista, fiel a su crítica contra el sistema y la sociedad del espectáculo ofrece a modo de narración abierta –que en todo caso podría leerse como una suerte de premonición del rumbo que tomará su carrera artística– posibles representaciones intelectuales que vendrían a concurrir en una posición favorable a lo improductivo –a la dádiva o al potlatch– como síntoma liberador y revolucionario, destructivo y orgiástico<sup>20</sup>.

---

vivo o tristeza de estar vivo y sobre todo es conocimiento y preguntas. La escritura, en cambio, suele ser vacío. En las entrañas del hombre que escribe **no hay nada**... Escribe al dictado. Su novela o poemario, decentes, decentitos, salen no por un ejercicio de estilo o voluntad, como el pobre desgraciado cree, sino gracias a un ejercicio de **ocultamiento**. ¡Es necesario que hay muchos libros, muchos pinos encantadores, para que velen de miradas aviesas el libro que realmente importa, la jodida gruta de nuestra desgracia, la flor mágica del invierno!”. 2666, Editorial Anagrama, Barcelona, 2009, pág. 983.

<sup>19</sup> G. Bataille : *La parte maldita*. Editorial Icaria, Barcelona, 1987.

<sup>20</sup> C. Vidal : “Revolución indeterminada, verdades suspendidas : las imágenes de Leonel Moura en los años 70”, en *Leonel Moura. Años 70. Series fotográficas*. Ediciones Fenda, Lisboa. 1997. Pág. 19 ss.

También sintomáticas del fenómeno del potlatch son las obras de Lara Almárcegui y Fernando Baena, cuando ambos trabajan con elementos que podríamos englobar en torno a lo improductivo, lo inerte, lo desaprovechado. El interés de Almárcegui en documentar espacios baldíos en la urbe y los desaprovechamientos expositivos de Baena se centran, desde procedimientos y planteamientos bien distintos, en sacar a la luz esa otra economía implícita en los mecanismos de intercambio real y simbólico. La que subyace en los solares sin uso, abandonados a la incuria de su utilidad productiva (Almárcegui), o la de los espacios expositivos, negados en su función, desaprovechados y por tanto sublimados en su fin disipativo (Baena). En un registro distinto se mueven los trabajos de Baltazar Torres o Priscilla Monge, aunque ambos no reiteran lo improductivo de una secuencia de procedimientos a la que suelen entregarse, sí que apuntan a la inversión de un paradigma de derroche y aniquilación de las existencias mediante la representación de una realidad esquilmada y deshumanizada que contradice la cultura del provecho, de la productividad (Torres) o que apunta a la redundancia inevitable e interminable de una letanía de lamentos, censuras y recomendaciones (Monge). Una suerte de inversión del *principio de perdida* creemos atisbar en los trabajos más recientes de Jesús Palomino, una relectura crítica que le da la vuelta a esa economía de los *gastos improductivos* para señalar la necesidad de seguir invirtiendo y apostando -derrochando si es necesario- en recursos (derechos) humanos.

**Lara Almárcegui** muestra interés por los márgenes, por los solares abandonados e improductivos, por los espacios –aunque estén en una ciudad o en una metrópoli- que parecen estar en tierra de nadie. El suyo es una especie de trabajo de campo que testimonia la existencia de una serie de espacios en desuso que ella cataloga y documenta después de intervenir en ellos mediante proyectos específicos. Ya sea la recuperación efímera de una estación ferroviaria, la puesta en marcha de una huerta urbana, una guía de descampados (Ámsterdam, Lund, Sao Paulo), el señalamiento de solares y descampados... estén junto a una zona de tremenda actividad (productividad) en una urbe (Madrid, Róterdam, Moss) o en un terreno rural (Genk). El proceso de trabajo se inicia con el rastreo, la documentación y la puesta en valor de solares y descampados, terrenos vagos. Terrain vague<sup>21</sup>, como dijera Julien Gracq; es decir, espacios nimbados por la libertad, incólumes al desaliento y a renunciar a prestarse a la

---

<sup>21</sup> J. M. Bonet relaciona la obra de Almárcegui con estos espacios abiertos y desolados en el catálogo de la exposición *Becarios Endesa 7*. Museo de Teruel, Teruel, 2004; p. 9.

aventura, al viaje y a la vida, lugares a la sombra de la voluntad del progreso, al rescoldo del paso del tiempo, lugares suspendidos en el tiempo y amoldados a su naturaleza<sup>22</sup>.

Loreto Casado<sup>23</sup> al referirse a la expresión (terrain vague) precisa que se trata de uno de los ejes fundamentales del universo de Gracq, que lo asocia en su obra *La forma de una ciudad*<sup>24</sup> con los “arrabales de las ciudades, espacios de sueño, zonas de libre vagabundeo”. Una posible referencia para la obra de Almárcegui quizás sean la de la economía de la sostenibilidad... Otras han sido las de los paseos de los dadaístas parisinos, las derivas situacionistas y Smithson y sobre todo Matta-Clark<sup>25</sup>, también la atracción por la ruina y la demolición<sup>26</sup>. En cualquier caso la artista pone el dedo en la llaga de una sociedad abocada sin remedio al consumo y la producción indiscriminada, por ello sus acciones en espacios artísticos no tienen la fuerza de sus intervenciones (documentadas) en espacios abiertos, por más que éstas –en la mayoría de los casos– no sean más que dejar las cosas como están; es decir, dejar que sigan existiendo espacios improductivos. Con lo cual, como decimos, viene a señalar el escoramiento de la urbe (de la sociedad) por lo estrictamente funcional.

Por esta razón también le interesan las ruinas –y en cierta medida las autoconstrucciones al margen de las leyes urbanas– porque representan lo que ya ha dejado de servir y sólo es recuerdo, memoria a punto de perderse y que la artista trata de recuperar mediante sus proyectos, en los que recoge la historia de dichos edificios en ruinas, quiénes fueron sus propietarios, qué función cumplían, en qué situación jurídica están, qué planes de futuro existen sobre ellos... En la exposición Lara Almárcegui muestra la “*Guía de descampados de Sao Paulo*” (2006), consistente en un conjunto de ocho fotografías en las que se documenta la existencia de igual número de espacios abandonados en la metrópoli brasileña.

---

<sup>22</sup> “Nada ha cambiado aquí; los siglos se deslizan sin rastro y sin significado como la sombra de las nubes : más que la marca de una vieja leyenda, lo que embruja este valle abandonado, este erial baldío para siempre, es el sentimiento inmediato de que reina aquí perpetuamente con toda su fuerza el sortilegio fundamental, que es el de la reversibilidad del tiempo”. Julien Gracq : *Las aguas estrechas*. Ediciones Ardora, Madrid, 2002. Pág. 38 s.

<sup>23</sup> Autora del epílogo y la traducción de *Las aguas estrechas* para Ardora.

<sup>24</sup> Editorial Anaya, Madrid, 1995. Pág. 32.

<sup>25</sup> F. J. San Martín : “Derivas de Lara Almarcegui por descampados de Amsterdam”. En catálogo de la exposición *Itinerarios 1998/99*. Fundación Marcelino Botín, Santander 1999; pp. 1213.

<sup>26</sup> F. Castro Flórez : “Lara Almárcegui. Rastros de la demolición”, *Blanco y Negro Cultural*, Madrid. 20-11-2004.

Uno de las obras con las que participa **Fernando Baena** en la muestra es una adaptación al espacio expositivo de sus desaprovechamientos. En relación a éstos se ha dicho que : *“su intención es la de hacer manifiestamente inútil algo que en principio podría tener una función o una utilidad, volviéndolo claramente contra dicha función o utilidad o, mejor dicho, bloqueando la posibilidad de dicha función o utilidad”*. Miguel Cereceda<sup>27</sup> se refiere a la noción de resto como lo que queda, noción que atribuye a Baena en su intento por desposeer al arte de las valencias que habitualmente dispone y servirlo en bandeja para su disección, análisis y reconversión terapéutica como antídoto contra la estupidez del consumismo indiscriminado y la producción desbordada del capitalismo salvaje. Baena se refiere a los desaprovechamientos como una superación de la *“clausura del espacio de representación”* llevada a cabo en diversos momentos estelares del arte del siglo XX, proponiendo como contrapartida, con el *“desaprovechamiento de uso y la sustracción de espacio”* una *“presencia negativa, una voluntaria toma de partido por un arte entendido como el resto que permite distanciarse de la vida para, desde allí, servirla”*<sup>28</sup>.

En este sentido vuelven a relacionarse los trabajos de Baena y Almárcegui, pues ambos artistas toman en consideración espacio y tiempo como elementos esenciales de la lógica de la economía de consumo capitalista. El espacio en su acepción estrictamente funcional; es decir, productiva y el tiempo como el dispositivo a tener en cuenta para evaluar los costes de producción y distribución. Razones que nos permiten conjeturar que tanto el trabajo de Baena como el de Almárcegui parecen dar la espalda al esfuerzo, a la inversión del tiempo (y del dinero) en algo productivo, no ya efímero sino absolutamente innecesario. Se nos antoja un elogio de la futilidad, a la vista de los trabajos de Baena : deshacer cuerda y desaprovechar espacios expositivos (lo suyo es una especie de potlatch<sup>29</sup>, de entrega y regalo desinteresado). En el caso de Almárcegui, levantar y volver a colocar las losas de una sala de exposiciones o el asfalto de un recinto ferial, pintar o adecentar un mercado a punto de ser demolido... acciones que ponen de manifiesto el *principio de pérdida* de Bataille al que ya nos hemos referido.

---

<sup>27</sup> “De los diversos modos de desperdiciar la vida”, en *De la Economía*, Sala de Arte del Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1999.

<sup>28</sup> El texto procede de la intervención "Desaprovechamiento de 128.948.580 cm.3 de espacio expositivo", realizada con motivo de *Zona de Acción Temporal*, Madrid, del 18 de febrero al 4 de marzo de 1998. También aparece en AA VV : *Escenarios. Fernando Baena Santiago Mayo*. Cruce, Madrid, 1998 y en AA VV : *De la Economía*, Sala de Arte del Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1999.

<sup>29</sup> F. Castro Flórez : “Chapuzas a domicilio”, en *De la Economía*, Sala de Arte del Ayuntamiento de Málaga, Málaga, 1999.

En relación a Baena se han citado como referencias ineludibles de su obra y su trabajo los nombres de Robert Morris, Bruce Nauman y otros artistas norteamericanos<sup>30</sup> que se vinculan a la renovación del lenguaje artístico a caballo entre los 60 y los 70, haciendo compatibles las derivaciones del minimal con las experiencias del land art, el arte procesual con el conceptual, la escultura con la arquitectura, la performance con la instalación... No obstante la otra obra con la que Baena participa en la exposición se aleja de este tipo de planteamientos, en todo caso asume la disposición a maclar disciplinas en un mismo proceso de trabajo. No es la primera vez que el artista trabaja con la memoria -con el soporte gráfico de ésta- con fotografías de personas desconocidas a las que ha tenido acceso de manera fortuita. En 2005 con motivo de la edición de Madrid Abierto mostró una serie de imágenes de "*Familias Encontradas (1 enero 1971 al 17 de marzo)*", cuyos negativos halló en una caja presumiblemente perteneciente a un establecimiento comercial cerrado. En "*Epílogo*", da una vuelta de tuerca sobre el tema de la memoria y presenta de manera conjunta el resultado de un taller, una performance y una escultura. La estética relacional<sup>31</sup> entra de lleno en este proyecto, en el que se reconstruye el pasado de un individuo sin otra información que unos cientos de fotografías recogidas en casa del difunto por una ONG, algunos de cuyos integrantes participan en el taller.

**Florentino Díaz** comienza como pintor, después pasa al ámbito de la instalación y la escultura y por último incorpora la fotografía. En pintura comenzó reflexionando en torno a cuestiones de identidad que terminaron por resultar vanitas<sup>32</sup> que cuestionaban valores patrios intocables. Ya entonces su trabajo y su posición resultaba un tanto extemporánea en el escenario artístico español, tanto por su particular dicción al margen de corrientes y cánones, como por la entereza de un proyecto que a cada paso se iba haciendo más singular y sugerente. Primero fueron las obras de las series "*El monstruo de la casa*", más tarde "*Doble falsedad*", después "*Gropius-LCDF*" y una de las últimas "*Hôtel de Ville*". Y en todas ellas presente como emblema de trabajo la casa, lo doméstico, el mobiliario de la casa, sillas, mesas, camas... Las referencias a la tradición constructiva racional y/o modernista y su declive, su deconstrucción, las alusiones

---

<sup>30</sup> F. Castro Flórez : "Un lugar crítico", en *El Ojo Atómico*, Madrid, 1996.

<sup>31</sup> Término puesto en circulación por Nicolas Bourriard al referirse a las claves que confieren al arte social su perfil eminentemente procesual, su raíz antropológica y emancipatoria y su desdén e indeterminación objetual.

<sup>32</sup> F. Huici : "Pensar las raíces", Diario *El País*, 30 de abril de 1988, Madrid.

críticas al confort de la sociedad del bienestar... Sus trabajos en torno a la formalización de la modernidad, en relación a la Bauhaus como estilo definido por la necesidad de una adecuación del arte al contexto de lo social, del neoplasticismo y el constructivismo; todos ellos empeñados en revertir en la sociedad la plusvalía de un arte abocado a un fin en el que lo formal no puede ser disociado de lo social, son sintomáticos de un interés por tramar ética y estética, decisión que hace suya el propio artista, como ha manifestado en alguna ocasión.

Ya en las primeras series mostró su apego a los materiales de desecho –en la serie “*El monstruo de la casa*” ya estaban presentes las exquisitas y frágiles maderas de cajas de fruta- interés que sigue vigente en su producción reciente y al que vuelve cuando las necesidades de la obra así se lo plantean. Utiliza la fotografía a partir del cambio de década y se hace patente en la serie “*Hôtel de Ville*”. Esta serie parte de un hallazgo accidental en el que el autor relaciona viejas fotografías del edificio parisino –trastocando las coordenadas de espacio y tiempo- con el advenimiento del nuevo régimen y la aparición posterior de las vanguardias históricas y la modernidad. En dicha serie, de la que se muestra una obra en la exposición –en realidad en la mayor parte de su trayectoria, cuya última entrega es la instalación “*El estanque de las tormentas*” en el CAB de Burgos<sup>33</sup>- el artista vuelve a trabajar sobre cómo el concepto de habitabilidad se articula desde la contradicción que resulta entre la utopía de las ideas (las propias de los ordenamientos urbanísticos y las proclamas estético-artísticas de la modernidad y la funcionalidad de la Bauhaus y el movimiento moderno) y la realidad pura y dura de las especulaciones urbanísticas del día a día.

Un juego de oposiciones que es trasladable a otros momentos de su trayectoria y a otras series, como sucede con el contraste entre la geometría euclidiana y la topológica; es decir, entre la rigidez de la estructura del acero y la flacidez de la gravedad del caucho, entre la presencia factual del cuerpo y la sombra diferida de éste sobre la pared, entre la elaboración sofisticada de un estilo arquitectónico determinado y la acumulación precipitada de las construcciones pobres de los suburbios (chabolas). Implicado en cuestiones de índole política explícita, su obra hace referencia a situaciones en las que los derechos humanos parecen estar fuera de juego, obviados por complejas artimañas

---

<sup>33</sup> A. Martín : “La casa sin sueños”. Diario *El País*, Madrid, 20 de octubre de 2007.

del poder, que termina aceptando su violación. Como ejemplo de ello series de obras como “*Guantánamo’s home*” o la pieza “*Jardín afgano*”, también presente en la exposición.

Formado como un pintor que no se contenta con los límites de la representación, **Javier Flores** pasa rápidamente a invadir las tres dimensiones con una suerte de libros ilustrados. Sin abandonar la pintura y profundizando en el objeto escultórico, comienza a practicar la performance y a plantear instalaciones en las que vienen a tramarse todos sus intereses artísticos. La retícula del laberinto<sup>34</sup> estuvo desde el principio en su obra, primero como icono indeleble de una representación agonística que carecía de cualesquiera otras referencias, después como síntoma y/o símbolo de una manera de proceder que tenía al azar como compañero de viaje y a la experiencia como el elemento maleable con el que reactivar el espíritu. Estas dos claves serán determinantes en su obra posterior, por un lado esa fenomenología asociada a lo azaroso, a todo aquello que se presenta fuera del alcance de la voluntad de los humanos, por otro la convicción de que declinar ante semejante panorama de indeterminación no es tarea que le incumba. De ahí esa resistencia ante la certeza de su fracaso, de ahí la confianza en el lenguaje para constatar la pertinencia de dicho empeño, porque la alusión al lenguaje es otro de los elementos clave de su obra.

Aquí sin duda hay que señalar a Heidegger como el responsable de esta querencia. Ya estuvo presente en la instalación “*Ad vitam*”, cuando Javier Flores se planteó el laberinto como el pliegue de la memoria que nos lleva a reconstruir el trazo de la vida, tomando en consideración la proyección espacial que para el filósofo alemán tiene el sujeto contemporáneo<sup>35</sup>. Heidegger vuelve a estar presente en la instalación y performance con la que inaugura sus series más recientes. Nos estamos refiriendo a “*La casa del ser*”<sup>36</sup>, en la que el artista profundiza en su interés por el lenguaje y la implicación de éste en la configuración de la experiencia, la vivencia y la cultura del individuo actual. Textos del propio artista terminan componiendo la única huella física de una acción en la que el lenguaje se deconstruye y desvela para poner a la intemperie la

---

<sup>34</sup> M. H. Lepicouché : “El síntoma del laberinto en la obra de Javier Flores”, en *Javier Flores. Condición de tránsito*. Diputación de Cáceres, 2002.

<sup>35</sup> M. H. Lepicouché : “La vida como espacio hodológico en el laberinto de Javier Flores”, en *Javier Flores. Ad vitam*. F.P.A.P. Rafael Botí, Córdoba, 2003.

<sup>36</sup> M. Aizpuru : “Más allá de la palabra y el objeto : deslizamientos e hibridaciones accionistas”, en *Javier Flores. La casa del ser*. Ayuntamiento de Córdoba, Galería Arte21. Córdoba, 2007.

condición huérfana del hablante y la labor ritual del autor por hacer de aquél una de las pocas certezas de la existencia. El carácter performativo de esta pieza posee un matiz que no debe pasar inadvertido. M. H. Lépouché<sup>37</sup> reconoce la sombra de Artaud.

Qué duda cabe que el talante ritualista de “*La casa del ser*” tiene mucho que ver con la visión que del teatro poseía el autor francés. Su defensa del Teatro de la Crueldad, la catarsis del teatro total llevada hasta las últimas consecuencias se percibe en la acción de Javier Flores cuando paso a paso se derriba el edificio del lenguaje –en cuya secuencia impredecible se viven momentos en suspenso- para a continuación trazar con las letras restantes una serie de frases que sirven como faro desde el que otear la memoria de lo acontecido. Una suspensión, decíamos, en la que reconocemos las palabras de Artaud<sup>38</sup>. Una suspensión que se nimba con una serie de textos, prueba irrefutable del compromiso agonístico<sup>39</sup> de su creador. Textos que vuelven a aparecer en las obras que presenta en esta exposición. Podría decirse que se opera en sentido contrario. Aunque se mantiene la dirección –ensartando de alguna manera poesía y teatro, performance e instalación, fotografía y escultura- el rumbo se ha invertido<sup>40</sup>, o en todo caso se ha detenido el flujo que hermanaba los registros. Ahora las letras, las palabras -siendo el testigo de una acción, el resto de un compromiso que no se extingue- se erigen en las únicas protagonistas de estas obras<sup>41</sup>. Toman cuerpo al instalarse caóticas, laceradas no obstante por esa fruición entre gesto, signo y forma, y se precipitan sobre la piel cristalizada de la ceremonia del arte.

**Priscilla Monge** adquiere un éxito inesperado (mediático) de público con motivo de su participación en 2001 en la 49 edición de la Bienal de Venecia cuando presenta una espectacular pieza realizada con compresas femeninas, si bien hay que decir que ya

---

<sup>37</sup> “La voz gestual de Javier Flores”, en *Javier Flores. Del objeto al lenguaje*. Museo de Cáceres, 2009.

<sup>38</sup> “El teatro contemporáneo está en decadencia porque ha perdido por un lado el sentimiento de lo serio, y, por otro, el de la risa. Porque ha roto con la gravedad, con la eficacia inmediata y dolorosa : es decir, con el peligro... Porque ha perdido además el verdadero sentido del humor y el poder de disociación física y anárquica de la risa... Porque ha roto con el espíritu de anarquía profunda que es raíz de toda poesía”. *El teatro y su doble*. Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1976. Pág. 42.

<sup>39</sup> “*Letras, sílabas y vocablos / invaden la blanca ausencia / como muebles / que habitan en los rincones / Palabras de gozo / tachaduras para el sufrimiento / borrones en el olvido / El lenguaje es la casa del ser*”.

<sup>40</sup> Lépouché. 2009.

<sup>41</sup> En la fotografía que forma pareja con la escultura “*Desde esta torre*” puede leerse : “*Un unicornio cuyo cuerno me sirve de sacacorchos / Una navaja con la que cortar el pan y sacar punta a las palabras / Una chimenea para quemar el lastre de los recuerdos / Una cama, sólo para retener los sueños y escrutar el tiempo / Una pesada llave de hierro con la que cierro el corazón / Poco más necesito para otear el horizonte / desde la altura de esta torre*”.



llevaba varios años trabajando con este elemento de la higiene y la identidad femenina, con el que había elaborado prendas de vestir, confeccionado algunos objetos típicamente masculinos (un balón de fútbol), tapizado una habitación... Todo lo cual, al margen de la posible relación con la obra dadaísta de Hannah Höch, denota su interés por centrar su atención en torno a cuestiones que afectan a la situación de la mujer, fundamentalmente en lo que respecta a la violencia, a la preservación de sus derechos, a la igualdad de oportunidades... La artista permanece centrada en una serie de registros – decididamente con una clara finalidad de producción de sentido, lo que no es obstáculo para abrazar otros intereses de índole plástica que no distinguen entre formalismo y juicio- que oscilan entre la fotografía, el vídeo, la escultura y la pintura, si por esta entendemos la intervención textual sobre pizarras escolares. La serie de las pizarras, “*Pensum*”, se inicia en torno a 1999 y en ellas se refleja una imagen de las consecuencias de la barbarie en que se ha convertido la experiencia de ser mujer : sus fantasmas, inquietudes y aspiraciones, arrepentimientos y censuras, escarmientos y amenazas; puestas de manifiesto directamente (textualmente) sobre una pizarra en la que la artista-mujer<sup>42</sup> relata sus divagaciones y tanteos.

Partiendo de una consideración de Wittgenstein en la que el filósofo sostiene la imposibilidad absoluta de la libre expresión<sup>43</sup>, Monge articula su serie de pizarras en las que hace patente toda una serie de circunstancias que denotan roles, sistemas de poder y valores sobreentendidos en la sociedad actual y que ella no duda en hacerlos explícitos por más que resulten en muchas ocasiones de una irritante y zafia crueldad<sup>44</sup>. Una de las bazas fuertes de su obra es el desconcierto que causa entre sus intérpretes, pues lo habitual es que la artista muestre un discurso aparentemente sin dobleces, un discurso inmediato y directo que, no obstante y quizá debido a la obviedad literal, se presta a ser considerado como ambiguo o cuanto menos sospechoso de su literalidad. Todo lo cual se traduce en una sensación desabrida por cuanto resulta difícil discernir entre el candor

---

<sup>42</sup> “*No tengo inconveniente en reconocer que mi trabajo es terapéutico... El arte es social, es político*”. J. Díaz Guardiola, *ABC de las Artes*, nº 38, Madrid, julio de 2005.

<sup>43</sup> “*Todo lo que se puede pensar se puede pensar claramente. Todo lo que se puede decir se puede decir claramente. Pero no todo lo que se puede pensar se puede decir*”.

<sup>44</sup> La serie “*Pensum*” comenzó hace una década, a lo largo de la cual se ha ido nutriendo de textos sucesivos que han poblado las pizarras. Algunos de los textos han sido : No debo envejecer / No debo tener temor / No debo quemarme / No debo tener miedo / No debo amar demasiado / No debo follar con directores de museo / No debo prostituirme / No debo perder la cordura / No debo olvidar / No debo tener pensamientos obsesivos / No debo pensar en armas / Debo parar de llorar / Debo callar / Debo ser culpable. Las pizarras que figuran en la exposición contienen los textos : No debo tener memoria / No debo escribir / No debo perder las piernas.

victimista y la suspicacia de una espantosa insinuación<sup>45</sup>. La tendencia de la artista a servirse del lenguaje no es nueva en su obra, en realidad está casi en sus raíces cuando lo empleaba para bordar sentencias de muerte sobre paños de tela. También lo hemos visto inscrito sobre todo tipo de objetos -en pizarras, en boomerangs<sup>46</sup>, en espejos<sup>47</sup>- incluso sobre pupitres escolares<sup>48</sup>.

Estos han formado parte de su última exposición individual en España, titulada “*Rojo*” y uno de ellos se exhibe en la exposición. Se trata del habitual mobiliario escolar en el que la artista ha sustituido la tabla sobre la que apoyarse por una lápida de mármol en la que ha labrado el texto : escupió sangre y dos dientes. En un mismo objeto, un pupitre, tal y como sucede con sus pizarras –de las que en la exposición se exhibe un conjunto representativo- la artista identifica la represión escolar, la neurosis y la histeria atribuidas a la condición femenina.

Artista conceptual con una magnífica trayectoria a sus espaldas, **Leonel Moura** aún continuaba a comienzos de los años 90 practicando una suerte de conceptualismo de fuste en el que los resortes del lenguaje<sup>49</sup>, en especial los relativos a la representación del conocimiento y la descripción de los síntomas de una comunidad europea afásica, constituían sus ingredientes básicos, a los que habremos de añadir una marcada intencionalidad política<sup>50</sup>. Todo ello materializado con una estricta economía de medios que huye de registros expresivos, con el concurso de la literalidad objetual<sup>51</sup> y el soporte fotográfico; eso sí, manejando imágenes directas e impenetrables, opacas<sup>52</sup> e irresponsables de cualquier asimilación a representar identidades que no sean las propias de los *media*. Moura, que se muestra interesado por el arte computacional, o si se quiere por la inteligencia artificial y la robótica con aplicaciones artísticas, crea sus primeros robots artistas en 2003. Desde entonces y mediante ellos desarrolla toda una

---

<sup>45</sup> La suya sería una obra “*concentrada en la apariencia y el efecto como dramatización de connotaciones falseadas... La suplantación del sentido por la sobreexposición de sentidos virtuales sugeridos se transforma en su táctica de seducción*”. V. Loria : ”Priscilla Monge. Las argucias seductoras de la (in)significancia”. Revista *Lápiz*, nº 146, Madrid, 1998. Pág. 45.

<sup>46</sup> Hijo de puta / Come mierda.

<sup>47</sup> Amo mis ojos / Amo mi piel / Amo mi vida / Amo mi muerte.

<sup>48</sup> Ausencia + Constanca = Memoria / Te ando buscando para matarte pero te robaste mi pistola / Padre, no ves que me quemó?

<sup>49</sup> A. Murria : “Leonel Moura”, Revista *Lápiz*, nº: 90, Madrid, 1992. Pág. 88.

<sup>50</sup> F. Huici : “La melancolía de Leonel Moura”, Diario *El País*, Madrid, 9 de diciembre de 1995.

<sup>51</sup> M. Clot : “Pensamiento, memoria y objeto”, Diario *El País*, Madrid, 1 de julio de 1989.

<sup>52</sup> B. Pinto de Almeida : “Leonel Moura”. Revista *Lápiz*, nº: 77, Madrid, 1991. Pág. 76.

serie de trabajos en los que el artista no interviene ni en su composición ni en su materialización, quedando ambas tareas en manos de dichos aparatos. Un precedente de esta decisión de poner en cuestión la autoría lo podemos hallar en algunas series de comienzos de los años 90 en las que Moura utiliza las fechas de nacimiento y muerte de algunos autores europeos para plantear la cuestión de la identidad asociada a la obra, ya que ésta será la única responsable de que la memoria de dicho autor perviva más allá de su condición física<sup>53</sup>.

Con la pretensión de crear un arte desligado del instinto y la emoción, de la poética y la estética humanas, el trabajo de Moura se inscribe en una larga cadena de aspiraciones -manifestadas por las vanguardias históricas del pasado siglo- que habiendo evolucionado desde la abstracción geométrica desembocaron en los años sesenta en las primeras experiencias de arte computacional. Al margen de esta línea de fuerza que hermana la creación actual de Moura con la corriente analítica<sup>54</sup> del arte del siglo pasado, existen otras posibles conexiones no menos sugerentes y válidas. Una de ellas es la que nos brinda el automatismo psíquico del surrealismo, que entre otras cosas derivó en las secuelas abstractas del surrealismo y por ende en el arte otro europeo -y toda su rica cosmogonía estilística- y en el expresionismo abstracto norteamericano. Referencias inequívocas para las obras de Moura generadas por ordenador. Interesado por el pensamiento desde el comienzo de su trayectoria, por la labor conceptual de la creación artística<sup>55</sup>, Moura mantiene la coherencia de su discurso con el paso del tiempo : *“Arte y ciencia son dos formas de conocimiento, con una diferencia. La ciencia resuelve problemas, el arte crea problemas”*<sup>56</sup>.

Uno de los patrones de trabajo con los que comenzó a experimentar Moura con sus primeros robots artistas fueron los que le brindaban los comportamientos de insectos sociales como las hormigas. Estas se mueven y comunican gracias a un rastro químico, la feromona. Moura ha sustituido esta huella química por colores. De esta manera cuando los robots están situados sobre la superficie blanca a representar reaccionan

---

<sup>53</sup> C. Vidal : “Leonel Moura. Entre la muerte y la historia”. Revista *Lápiz*, nº: 98, Madrid, 1993. Pág. 60 ss.

<sup>54</sup> Tomamos como referencia *La opción analítica en el arte moderno*, de Filiberto Menna. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 1977.

<sup>55</sup> “Hay una diferencia muy grande entre hacer arte y pensar arte. Yo pienso arte, no hago arte. El producto es el resultado del pensamiento”. S. B. Olmo : “Entrevista a Leonel Moura”, Revista *Lápiz*, nº: 137, Madrid, 1997. Pág.52.

<sup>56</sup> <http://www.inside.com.pt/>

como las hormigas ante los trazos de colores que sus compañeros despliegan sobre la tela. Por otra parte, también existe la posibilidad de influir en la voluntad de estos creadores mediante la modificación de algunos parámetros del algoritmo, cambiando el color, la dimensión o la dirección de los signos. En abril de 2007 los robots creados por Leonel Moura estuvieron en España, concretamente en EVO2007, una celebración de la Universidad Politécnica de Valencia que reunió a una serie de expertos en computación evolutiva. ISU, que así se llaman estas máquinas inteligentes, recibe su nombre como homenaje al célebre creador del letrismo, Isidore Isou. Artista, cineasta y activista, Isou es protagonista de una corriente artística que consiste en utilizar el texto como elemento plástico autónomo, una corriente que es coetánea a la poesía visiva, a la poesía concreta y fonética; en definitiva a la regeneración de la poesía operada a mediados del siglo pasado. Pues bien, ISU crea mediante combinación aleatoria de letras y palabras una serie de obras con las que Moura participa en la exposición. *“El robot no tiene emociones, ni moral, ni ideología: no es sensible”*<sup>57</sup>, aunque sí tremendamente autónomo y libre por cuanto la obra que realiza queda finalizada cuando lo estima oportuno, pasando a firmarla a continuación para sellar su decisión.

**Jesús Palomino** ha trabajado desde mediados de los años 90 con el entorno de lo doméstico, la casa, los enseres, aunando arquitectura, escultura y pintura en una suerte de instalación conjunta. Casas de pobrísima construcción, endémicas y sin embargo dignas en su condición efímera. Casas de materiales humildes en las que lo que falta es precisamente lo que resta, casas indigentes, sin exceso alguno, ensimismadas en su condición habitable y alejadas de la opulencia del vacío que la sociedad de consumo ha sabido inocular en nuestros hogares<sup>58</sup>. Casas habitadas por la ausencia del otro, casas donde quien falta es quien sobra : el indigente, el otro. Casas y construcciones que podrían entenderse como *“una especie de inteligente lectura romántica de la tardomodernidad en su vertiente más desplazada que exiliada, más esquinada que desterrada, más estigmatizada que deportada”*<sup>59</sup>. Desde la ficción –la representación de casas, casetas o chabolas- y la fantasía –la imaginación trabajando con el lirismo cromático, el cromatismo expandido o la luminosidad pictórica- se puede articular un discurso crítico que despierte en el público una redimensión perceptiva de su entorno

---

<sup>57</sup> *Diario Levante*, Valencia, 12 de abril de 2007.

<sup>58</sup> Casas que podrían hermanarse, en cuanto a temática y materiales pobres, con las realizadas por otro de los artistas de la exposición, Florentino Díaz.

<sup>59</sup> L. F. Pérez : “Jesús Palomino”. Revista *Lápiz*, nº :148, Madrid, 1998. Pág. 71.

social degradado. Aquella ficción y la fantasía derivada de ella pueden funcionar como elementos sintomáticos de una posible y esperanzadora resistencia<sup>60</sup>.

Las propuestas de Jesús Palomino<sup>61</sup> reflejan un interés por lo manual, por los materiales pobres y los resultados nada pretenciosos. Una estética –low key- que rememora las enseñanzas del povera, rescata la inmediatez y honestidad del art brut y transmite la precariedad y transitoriedad de la experiencia contemporánea<sup>62</sup>. Por otra parte, los señalamientos que realiza Gordon Matta-Clark sobre el espacio sin uso entre edificios, pequeños y extraños solares a la venta que el artista adquiere y después interviene, interesan a Jesús Palomino, como también supuestamente a Lara Almárcegui. Armando Montesinos<sup>63</sup> toma prestado el rótulo “*estética de la resistencia*” que Carles Guerra atribuye a Peter Weiss para acomodarlo al trabajo de Jesús Palomino. A mediados de la presente década Palomino ya tiene prefigurada una nueva estrategia de representación que sigue contando con la ficción, el humor e incluso la esperanza<sup>64</sup>, el sarcasmo, la mordacidad y la ironía<sup>65</sup>. Se trata de máquinas, artefactos o laboratorios de baja intensidad tecnológica –de procedencia casi doméstica y de una precariedad exultante- con una acentuada dimensión fantasiosa, por votiva, que tienen como finalidad “*filtrar situaciones históricas reales cargadas de profunda negatividad política*”. Se ha hablado de la función metafórica de las máquinas de Palomino en relación a la Gestalt, en cómo aquéllas depuran en el organismo físico y psicológico del público implicado los aspectos negativos y destilan un estilo de vida crítico, comprometido y más sano<sup>66</sup>.

En este tipo de trabajos el artista pone en evidencia realidades como el consumismo, la desidia y la apatía social, los prejuicios racistas, la situación de los indigentes, las políticas agresivas del capitalismo, los desmanes del nacionalismo, la tergiversación de la historia. Y todo ello por medio de un *filtro* –que semeja la apariencia de una maquinaria o un laboratorio- resuelto a simular o insuflar funcionalidad objetivable

---

<sup>60</sup> “... he descubierto que el arte no tiene porqué resolver cuestiones insolubles sino descubrir síntomas, vincular relaciones, ayudar a la conciencia a despertar”. AA VV : Jesús Palomino. *Casas, vallas publicitarias y túneles*. Caja San Fernando, Sevilla, 2003. Pág. 14.

<sup>61</sup> I. Candela : *Low Key*. Fundación Marcelino Botín, Santander, 2008.

<sup>62</sup> Una estética que tenemos que hacer extensiva a otros autores presentes en la muestra, como son los casos de Fernando Baena y Florentino Díaz.

<sup>63</sup> Montesinos, en AA VV : *Jesús Palomino (2004-2006). Filtros, carteles informativos & emisiones de radio*. Consejería de Cultura, Junta de Andalucía, Sevilla, 2007. Pág. 21

<sup>64</sup> A. Lozano : “Jesús Palomino”. Revista *Exit Express*, nº: 17, Madrid, 2006. Pág. 21

<sup>65</sup> F. Carpio : “Mitos y caos”. Revista *Blanco y Negro Cultural*, Madrid, 16 de abril de 2005. Pág. 34.

<sup>66</sup> R. Palomino, Sevilla, 2007. Pág. 34 ss.

a través precisamente de su franca incompetencia... A no ser que la finalidad de la obra sea crear conciencia... En cualquier caso su producción perfila otra inflexión significativa. Esta se produce en torno a finales de 2006, desde entonces sus instalaciones no cuentan con el uso de la ficción como elemento de la representación, sino que abordan otros recursos. Sigue tratándose de trabajos realizados in situ; es decir, específicos para el espacio de exposición en que se insertan, pero ya no cuentan tanto con la problemática local para invertir un discurso (negativo), cambiar una situación (injusta) o modificar un contexto (violento), sino que suelen remitir a cuestiones de índole más universal. A Jesús Palomino se le ha relacionado con Thomas Hirschhorn, quizás por disponer de espacios de intervención abiertos sobre los que se vuelca con diversidad de objetos y porque ambos se muestran interesados por abordar temas que competen a la situación de los derechos humanos en el contexto internacional, aunque a diferencia del suizo el trabajo del sevillano sea “*menos excesivo, más metódico quizás, más disciplinado y multi-conceptual, medido al milímetro, deseoso de provocar una risa inteligente que pronto abre la herida*”<sup>67</sup>. Para la exposición en Córdoba Jesús Palomino ha creado una instalación específica sobre la situación de los derechos humanos en el mundo.

**Baltazar Torres** siempre ha sido un artista preocupado por los problemas que acarrea la vida moderna, no es que se trate de un custodio melancólico del pasado, pero sí toma partido por restablecer una serie de valores que se han perdido, por recuperar una posición de respeto ante la naturaleza que en algún momento hubimos de tener. En este sentido es un artista concienciado de la grave situación que atraviesa la humanidad y su trabajo, no exento de humor, ironía y cinismo, apunta de alguna manera a hacer evidente dicha situación<sup>68</sup>. “*Mi trabajo se basa en la insensibilización o estado de anestesia que el hombre contemporáneo demuestra hacia su entorno y hacia sí mismo*”, afirma el artista<sup>69</sup>. Torres construye un mundo a su medida para evidenciar las carencias del nuestro, que es también el suyo, pues el artista suele incluirse en sus propias representaciones. Se trata de escenografías pobladas por seres diminutos que habitan una ciudad oscurecida por la apatía y la desesperanza de una sociedad desprovista de humanidad y comunicación entre sus semejantes. Una sociedad degradada por la falta

---

<sup>67</sup> Laura Acosta. [http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/07-02-26\\_MusA.pdf](http://www.jesuspalomino.com/Comunes/DocPress/07-02-26_MusA.pdf)

<sup>68</sup> Un panorama de sobreabundancia, por remitirnos al espacio del arte, que también detestan y con el que se niegan a colaborar otros artistas de la exposición –mencionaremos sólo a Fernando Baena, Lara Almarcegui, Florentino Díaz y Jesús Palomino- como queda de manifiesto en sus declaraciones y en su poética.

<sup>69</sup> J. Díaz-Guardiola. *Revista Blanco y Negro Cultural*, Madrid, 10 de julio de 2004.

de respeto al medio ambiente, la contaminación y las relaciones personales basadas en criterios materialistas.

Sus esculturas, que vienen a funcionar como maquetas a pequeña escala de construcciones y ciudades con sus habitantes, privilegian una mirada panóptica<sup>70</sup> que evoca la ilusión de realidad ficticia de los cuentos fantásticos, lo que provoca un sentimiento de extrañeza en el público que facilita la lectura de dichos escenarios – abiertamente ficticios pero recreados bajo el amparo de la miniaturización, lo que les dota de la verosimilitud por el simple cambio de escala- como un contexto a observar, como si se tratase de un espacio protegido y preservado en el que sólo puede acceder la mirada de quien se halla fuera. El artista pone en evidencia el lastre pernicioso que de la infame administración de la modernidad resta en las metrópolis, donde el espacio público ha sido secuestrado por el imperio global del consumo y sus mercaderías y el espacio privado se fortifica tras la muralla del miedo social y la pobreza, la violencia y la otredad. En este sentido sus esculturas o instalaciones que tienen la ciudad como tema y pretexto son un paradigma impagable de la esquizofrenia de lo real<sup>71</sup> y del fracaso del urbanismo como instancia utópica de refundación de la ciudad. Espacios y ciudades, casas y habitáculos en los que el individuo no puede vivir su privacidad<sup>72</sup> ni orientarse a la búsqueda de solaz sin que la inminencia de la catástrofe sobrevuele su experiencia<sup>73</sup>.

Por otra parte, las escenas de Baltazar Torres nos recuerdan la feraz impronta del surrealismo en los relatos de Felisberto Hernández, en los que más que la propia dinámica narrativa lo que impera es la sagacidad de una mirada que atrapa a los personajes. Estos se comportan como figurantes de una representación simbólica en la que el espacio y los elementos del atrezzo cobran singular importancia a la hora de construir la atmósfera. Una atmósfera casi apocalíptica y abocada a una situación de precariedad endémica –la de las maquetas de Torres- que cartografían la pulsión esquizoide de sus habitantes y el abigarrado enjambre de sus construcciones<sup>74</sup>. Pero Torres no centra su mirada sólo en el ámbito urbano, una de sus más evidentes

---

<sup>70</sup> F. J. San Martín : “Dromofenia”, en *Baltazar Torres. Hierbas Dañinas*. CAC Málaga, 2004. Pág. 23 ss.

<sup>71</sup> E, Castaños Alés : “De la alineación urbanística a las catástrofes de la intimidad”, en *Diario Sur* de Málaga. 25 de junio de 2004.

<sup>72</sup> F. J. San Martín. *Opus Cit.*

<sup>73</sup> F. Castro Flórez : ““El accidente colosal. Consideraciones preliminares en torno a la obra de Baltazar Torres”, en *Baltazar Torres. Perdido en un sitio muy conocido*, Mimesis, Oporto, 2003.

<sup>74</sup> T. Macrí : “Esquizofrenia de lo real”, en *Baltazar Torres. Hierbas Dañinas*. CAC Málaga, 2004. Pág. 15 ss.

preocupaciones es el respeto al medio ambiente y el restablecimiento de un cierto equilibrio que frene la destrucción de la naturaleza. Presente en algunas de sus obras más tempranas, es en la actualidad cuando este compromiso se ha vuelto más explícito, haciendo palpable la situación del hombre –en la cúspide de la pirámide de los predadores pero cometiendo actos irracionales- respecto al calentamiento del planeta, la desertización y la desaparición de especies en peligro de extinción.

En clara referencia a estas últimas, en particular los elefantes y las especies que pueblan los océanos, las obras que presenta en la exposición muestran la morada de los fondos oceánicos presa de la contaminación y cómo los humanos haciendo ostentación de un insensato comportamiento –portando trofeos y emblemas que denotan nuestra condición predatoria irracional- permanecemos asomados al abismo<sup>75</sup>, irresponsables y absurdos, a la espera de que por arte de magia la cosa se remedie.

---

<sup>75</sup> D. Barro : “Presente continuo. La vida como sueño infinito en las obras de Baltazar Torres”, en *El agua y sus sueños contemporáneos*. Pabellón de Aragón, Exposición Internacional de Zaragoza, 2008.