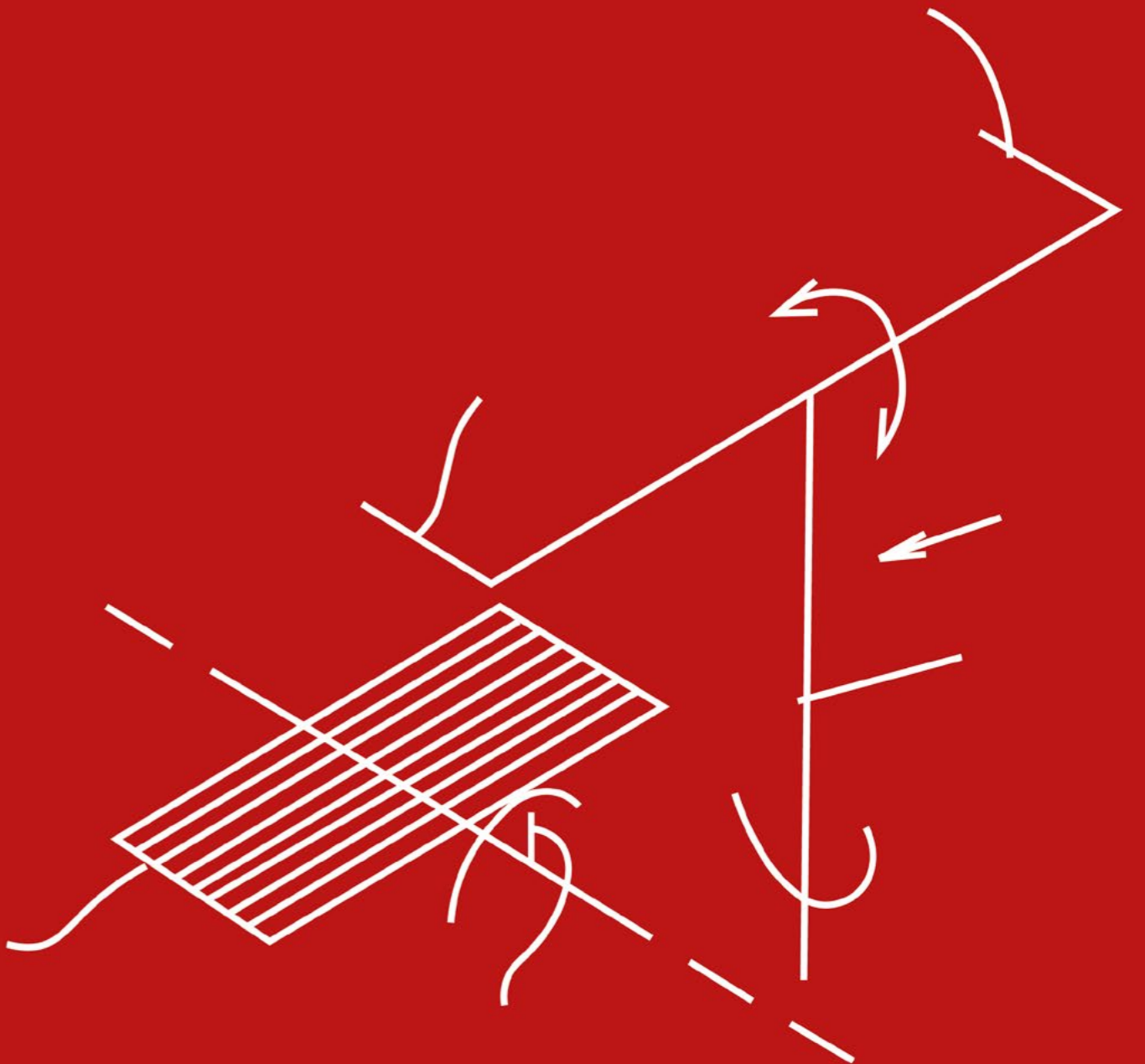
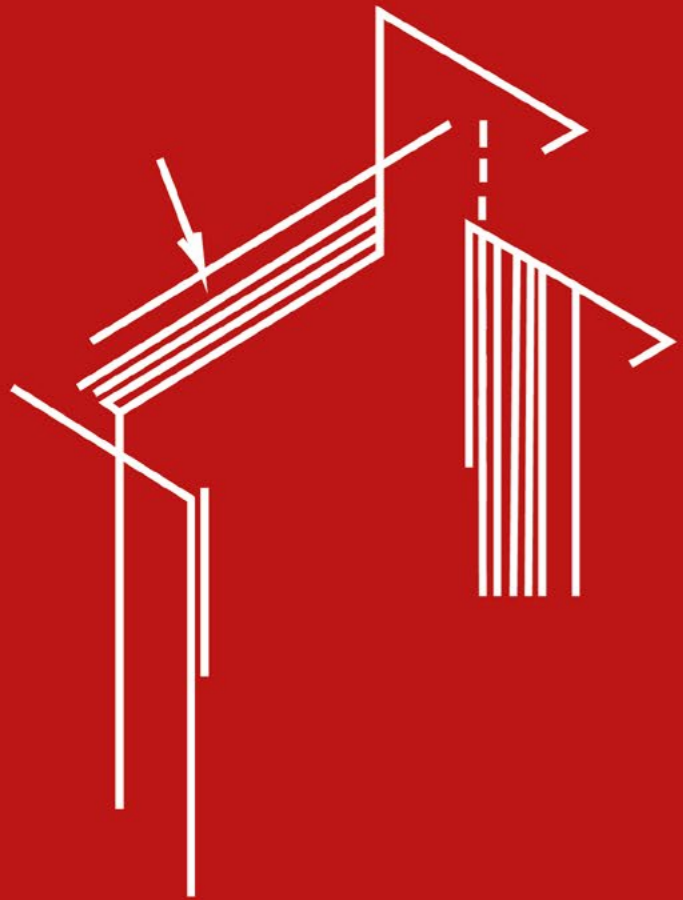




Portwine

SPECIAL

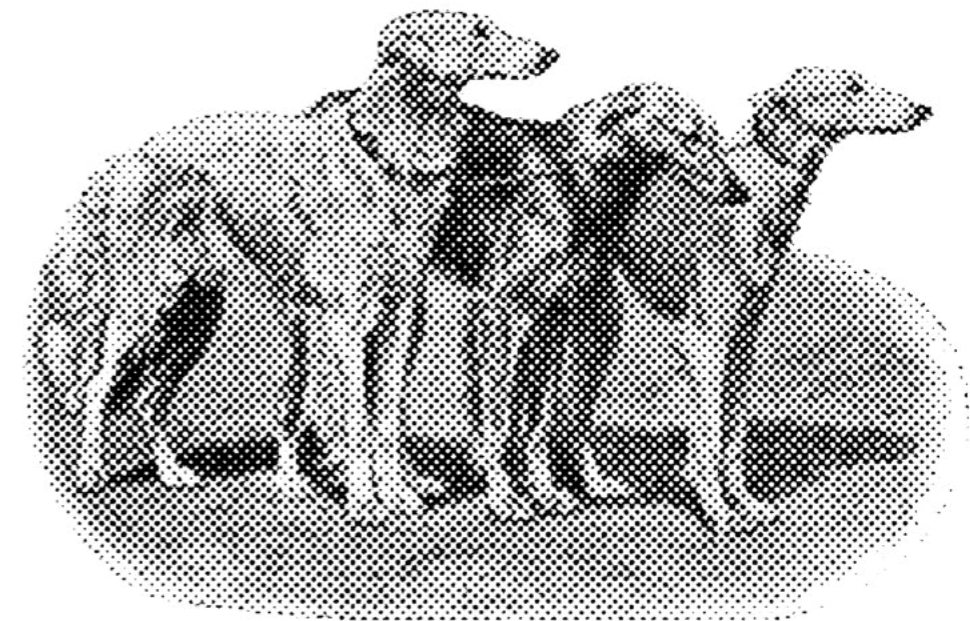
16 F



Miguel Rubio Tapia

BALSA/ FRAGATA

Trabajo de Fin de Grado en Bellas Artes, realizado a través de la opción de Proyectos Transdisciplinarios en la Universidad de La Laguna, 2021. Tutorizado por Adrián Alemán Bastarrica y Ramón Salas Lamamié de Clairac.



Portada: Imagen extraída de la publicación, S/T. 2021

Páginas anteriores: dibujos extraídos de la publicación S/T. 2021

Derecha: imagen extraída de la publicación, S/T. 2021

ÍNDICE

Abstract, palabras clave	(8)
Introducción	(12)
¿Qué es la Ilustración?	(14)
Carácter y masas	(18)
Carácter y técnica	(32)
Hacia el suelo	(45)
Desiertos	(66)
El derrumbe como práctica	(70)
Seísmos y sismógrafos	(85)
ACTO	(90)
Introducción a la apertura de una boca	(100)
De perros de caza a perros de carrera	(102)
Gap-Toothed smile	(108)
I BET ON LOSING DOGS	(112)
Complejo-agujero	(118)
Anexo	(132)
Publicaciones	(136)
Bibliografía	(138)

ABSTRACT, PALABRAS CLAVE

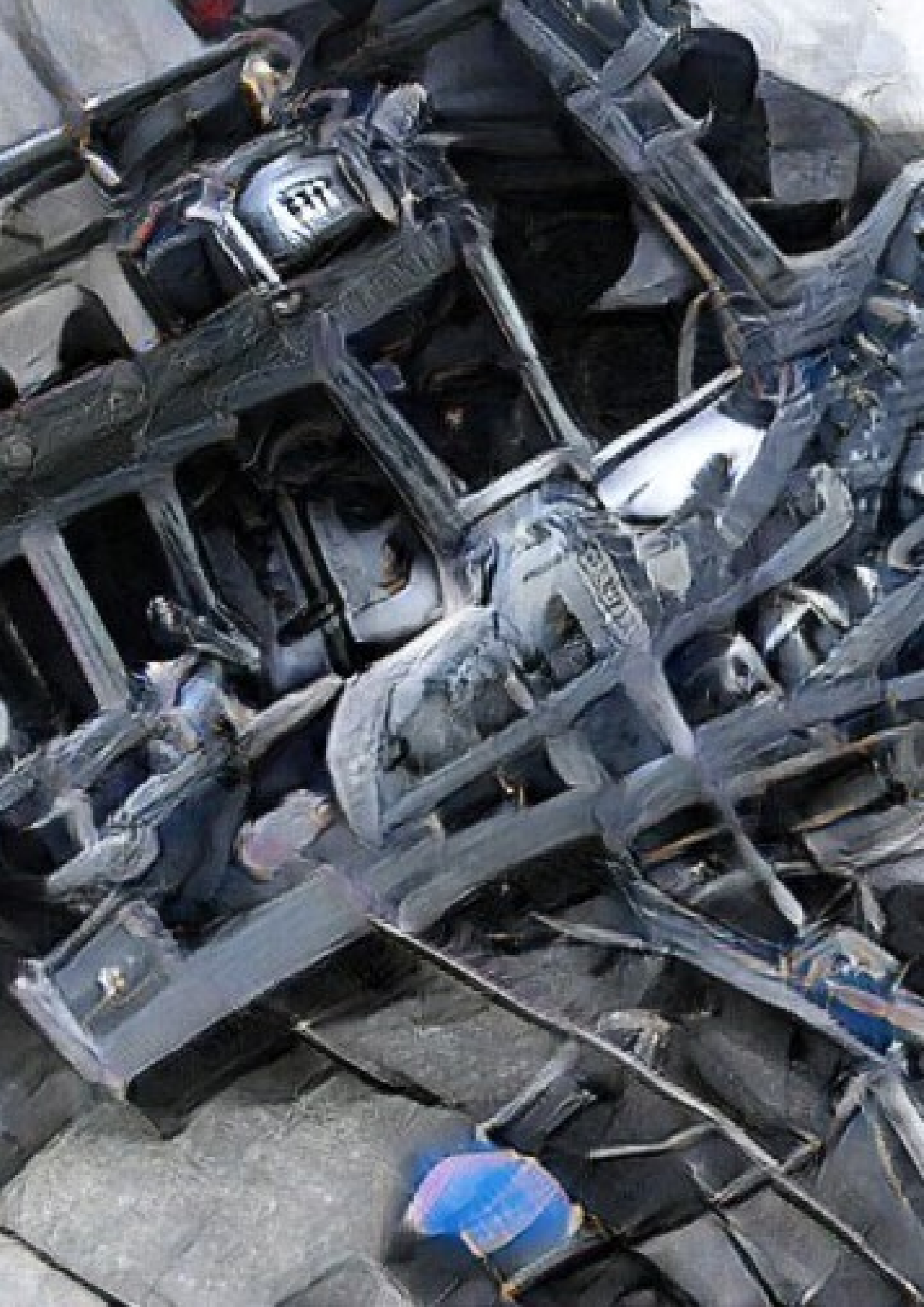
Este trabajo expone una serie de reflexiones, realizadas desde la práctica artística, acerca de la dicotomía de dos aspectos formales: presencia y ausencia. Desde la modernidad, las tendencias productivas del capitalismo han generado en el cuerpo, de forma paralela al sujeto, una continua fragmentación que ha resultado en un uso controlado de este. Así se presenta un acercamiento crítico desde esos aspectos formales a una serie de relaciones y tensiones entre el poder, el cuerpo y el espacio, usando elementos formales de la práctica artística (dibujo, plano, pintura, marco) como metáforas y elementos empleados en la integración del poder político en el espacio.

PRESENCIA-AUSENCIA, ESPACIO, FRAGMENTACIÓN, CUERPO, COLONIALIDAD, ABSTRACCIÓN, TERRITORIO, PODER.

ABSTRACT, KEY WORDS

This project collects a series of reflections, made from artistic practice, about the dichotomy of two formal aspects: presence and absence. Since modernity, the productive tendencies of capitalism have generated in the body, in parallel to the subject, a continuous fragmentation that has resulted in a controlled use of them. What is exposed is a critical approach from these formal aspects to a series of relationships and tensions between power, the body and space, using formal elements of artistic practice (drawing, plan, painting, frame) as metaphors and elements used in the integration of political power within space.

PRESENCE-ABSENCE, SPACE, FRAGMENTATION, BODY, COLONIAL HISTORY, ABSTRACTION, TERRITORY, POWER



Izquierda: Imagen extraída de la cuenta de Twitter @algoalgot . 2021

*“Voy a montar una banda
Y os vais a enterar
De que vivimos a costa
De un millón de muertos”
Marcelo Criminal- Dentro y en contra*

INTRODUCCIÓN

Este Trabajo de Fin de Grado se construye a partir de los resultados de varias líneas de investigación artística llevadas a cabo entre 2017 y 2021 a través de la opción de Proyectos Transdisciplinarios. Se constituye a partir de una serie de textos reflexivos, que se deben entender como parte de las obras, que en conjunto conforman un relato no lineal. Cada texto funciona de forma autónoma. Con esto, se plantea un posicionamiento crítico con respecto a la relación entre una pieza o instalación y el contexto que lo ha construido. Con el propósito de llegar a plantear otra manera de mirar las imágenes para buscar en ellas, como explica Georges Didi-Huberman, las cenizas que ahí se encuentran, que no son otra cosa que una crisis no apaciguada (Cfr. DIDI-HUBERMAN, 2012: p.26).

Las imágenes usadas tienen la función de trazar una genealogía visual que profundice en las relaciones entre espacio, poder y cuerpo para señalar (zonas de) quiebres o fracturas a través de las propias imágenes.

Como base, se parte del contexto de la producción de subjetividad que realiza el capitalismo posfordista y cognitivo- entendido como el condicionamiento que hace el sistema a través del deseo y los sentidos- para la gestión de los cuerpos a través del espacio. De lo que se trata es de buscar trazas de sentido, de poseer un saber profundo del objeto y ante el objeto, desembocando en que este construya el propio significado de la crítica (Cfr. BUTLER, 2001: p. 1). A un nivel metodológico, la justificación de las piezas y de los textos parte de cuerpos filosóficos y de la cultura visual como elemento de reconocimiento.

I want to move into a Bovis home/ And make a list of everything I own/ And ride into the amber setting sun/ Marching to the beat of someone's drum/ I'm done (I'm not saying I'm not like you)/ (I'm just saying I don't like you) What fun IDLES- HEEL/ HEAL¹

¹ "Quiero mudarme a una casa Bovis/ Y hacer una lista de todo lo que poseo/ Y conducir hacia el sol poniente/ Marchando al ritmo del tambor de alguien/ Estoy acabado (no estoy diciendo que no sea como tú) / (Sólo estoy diciendo que no me gustas) Qué divertido"

Derecha: Dibujo extraído de la publicación, S/T. 2021



¿QUÉ ES LA ILUSTRACIÓN?



Derecha: Fotografía de la urbanización de Pruitt Igoe, cortesía de Wikipedia Commons

Cuando Kant se planteó esta misma duda, lo hizo con el propósito de abrir paso al camino de la emancipación. Sin embargo, desembocó en los factores clave de la modernidad. La respuesta a la pregunta es conocida, la Ilustración es una salida, una forma de escape del estado de nuestra voluntad que nos hace aceptar la autoridad de otros para nuestra conducción en los dominios donde conviene hacer uso de la razón (Cfr. FOUCAULT, 1986: p. 4). Este proceso recae en un cambio del sujeto sobre sí mismo, que hace de “elemento y agente” a la vez. La intención de alcanzar una voluntad ilustrada se convertiría rápidamente en lo que dio forma al proyecto moderno y la creación de varios mitos que trajo consigo en lugar de la salida de la que hablaba Kant.

Este propósito se materializaría en forma de una *actitud moderna*² donde el sujeto enfrentaría el presente moderno y se posicionaría en él a través de un hacer heroico (Cfr. FOUCAULT, 1986: p. 9). Esto no sólo no fue así sino que se esa actitud se convertiría, en clave irónica (*todos celebramos algún entierro*³), en la figura del flâneur- un sujeto que contempla el mundo. Este cambio de rumbo sirve también para ilustrar la sustitución de viejos mitos por unos nuevos, aún no superados. Aparece la idea de que la emancipación de los sujetos se da como consecuencia de una revolución, que acontece a través de la masa y su propósito de devenir sujeto autónomo. La narración de la verdad pasa de tener forma de mito a asentarse en el conocimiento científico, que bajo la idea de un desarrollo progresista técnico, desea englobar el mundo bajo una línea temporal. Por último, la mirada, dentro de la figura del espectador, se ve afectada por la modernidad en tanto que surge la idea de que lo nuevo es algo que existe (vanguardias) y por tanto surgen nuevas perspectivas, se exotiza todo lo que no es conocido.

El concepto de cultura es profundamente reaccionario. Es una manera de separar actividades semióticas (actividades de orientación en el mundo social y cósmico) en una serie de esferas, a las que son remitidos los hombres. Una vez que son aisladas, tales actividades son estandarizadas, instituidas potencial o realmente y capitalizadas por el modo de semiotización dominante; son escindidas de sus realidades políticas (GUATTARI, 2005: p. 27)



Arriba: Derrumbe de la urbanización de Pruitt Igoe en 1972, marcando el fin de la arquitectura moderna. Fotografías por cortesía de Wikipedia Commons

²La modernidad no es un hecho de sensibilidad ante el presente fugitivo, es una voluntad de “hacer heroico” [héroïser] el presente (...) Por supuesto que este “hacer heroico” es irónico. En la actitud de modernidad no se trata, en modo alguno, de sacralizar el momento que pasa para intentar mantenerlo o perpetuarlo. Mucho menos se trata de recoger el momento presente como una curiosidad fugitiva e interesante. A esto es lo que Baudelaire llama la actitud de “flânerie” (...) Frente al hombre de flânerie, Baudelaire opone el hombre de modernidad: “...él va, corre, busca. ¿Qué busca? Con toda seguridad, este hombre... este solitario dotado con una activa imaginación, siempre viajero a través del gran desierto de hombres, este hombre tiene un fin más elevado que el de un puro flâneur” (FOUCAULT, 1986: p. 9).

³(BAUDELAIRE. 1975: p. 260)

CARÁCTER Y MASAS

el gesto de Malevich como “abrirse a una alteridad, infectarse por la técnica, por los movimientos políticos, para revelar al otro en tanto que otro dentro de uno mismo”.

⁵“A la violación de las masas, que el fascismo impone por la fuerza con el culto al caudillo, corresponde la violación de todo un mecanismo que el propio fascismo pone al servicio de la fabricación de valores propios del culto. Todos los esfuerzos dirigidos al esteticismo político culminan en un solo punto. Y ese punto es la guerra.” (BENJAMIN, 2018: p. 220).

Hegel vaticinó la entrada de uno de los valores clave del contenido político moderno sobre cuyas ruinas caminamos desde hace décadas. La premisa de que la sustancia- o masa- se desarrollara como sujeto. Esto viene dado por varias condiciones, principalmente por la idea de que el poder procede de la mayoría, que desemboca en la idea de revolución, y la de que hay espacios donde el poder opera, es decir, la dirección de movimiento de la masa.

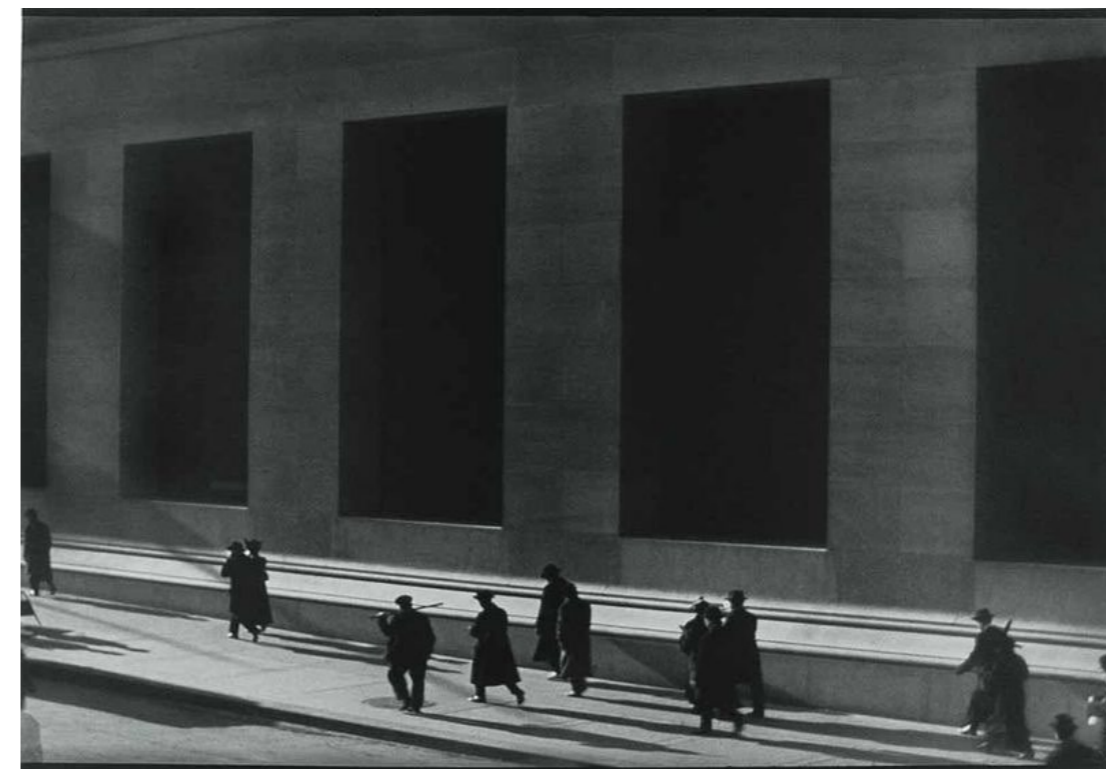
Peter Sloterdijk ya, continuando a partir del análisis de Canetti, pone en duda la relación de esta práctica con la emancipación, que para él acaba penetrando en las viejas lógicas de dominio (Cfr. SLOTERDIJK, 2017: p.10). Caen en la idea de que hay una línea de progreso donde las masas deben cumplir su papel histórico- que no es otra cosa que una fuerza de arrastre- y tomar los espacios de poder. Si de algo sirvió la Revolución de Octubre y su llegada al Palacio de Invierno es para darnos cuenta de que siempre estuvieron vacíos, el espacio nunca albergó poder. Operaba como escenario de una ficción.

Suele suceder que los decorados se derrumben (CAMUS, 1995: p. 27)

Hay aun así una práctica (táctica) destacable en atacar el cuerpo de una ficción desde su propio escenario, dando por hecho que estamos en ella. Malevich y los suprematistas dieron cuenta de esto cuando atacaban estas plataformas buscando tender la concepción burguesa de la imagen hacia el grado cero de la representación⁴. Sólo tiene sentido entonces el enfrentamiento entre la atmósfera de insatisfacción del mayo de 68 (que trataremos como otra propuesta de derrumbar la representación)⁵ manifestada en los estudiantes y la advertencia que hacía Lacan de las protestas, alegando que la única aspiración revolucionaria que veía en las propuestas era la de buscar un nuevo amo (la postura de que no merece la pena asaltar al vacío disfrazado de poder). La síntesis de este enfrentamiento se resolvió con la forma de la economía neoliberal, basada en enlazar el ritmo de la actividad cognitiva con el de la productividad en red (Cfr. BERARDI, 2020: p.83).



Izquierda: *Cuadro negro*. Kazimir Malevich, 1915



Izquierda: *Trabajadores de la construcción soviéticos marchando con modelos de unidades de vivienda modernistas montadas sobre postes*, autor desconocido. 1931

Arriba: *Protesta operaísta en Italia*. Autor desconocido.

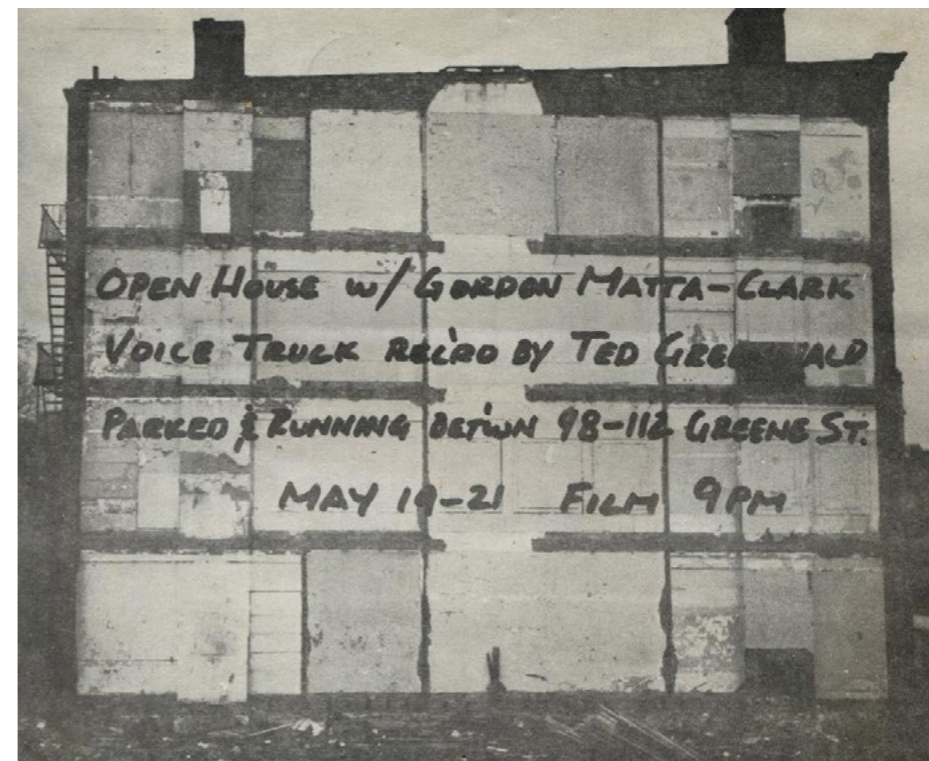
Abajo: *Wall Street*, de Paul Strand. 1915

Las piezas que conforman *Bloques (Angelus Novus)*, son una serie de vaciados de cemento con varios objetos enterrados, que regresan a la superficie a través de rupturas, intuiciones o relieves. Estas formas actúan como regreso espectral de los ideales emancipatorios revolucionarios, aquellos que buscaban nuevas ficciones como eje de la vida. Los quiebres en el cemento, las superficies que intuyen, convierten el soporte en objeto. Se desvelan como posibilidades a recatar sobre nuestra interacción con el propio soporte-estructura que nos rodea. Todo esto apunta a la tarea arqueológica de pensarnos como espacio y como común, algo que ya anotó Franz Fanon en su día, cuando explicó que cada generación, dentro de una relativa opacidad, tiene que descubrir su misión, cumplirla o traicionarla (Cfr. FANON, 2016: p. 228). Se trata de buscar una salida a una mancha negra⁶.



⁶ Cuando Sloterdijk utiliza este término en alemán, *schwarz von Menschen*, hace referencia a los tres significados del adjetivo *schwarz*, que son negro, opaco y denso. Haciendo un juego entre una masa y un agujero negro que absorbe, que lleva hacia arriba y hacia el centro (Cfr. SLOTERDIJK, 2017: p. 12), es decir, el devenir fascista y capitalístico de la turba.

Arriba: *Asalto al Palacio de Invierno*, autor desconocido. 1917
Derecha: *Bloque (obras)*, Libro sobre cemento. 2018



Izquierda: *Bloque (manifiesto)*, Cartón y cemento. 2018

En esta página: Arriba: Invitación a la exposición *Open House*, Gordon Matta-Clark. 1972. Abajo: *Luto e Luta*, de Marcelo Cidade. 2008

Páginas siguientes: Respectivamente: *Bloque (movimiento)*, Libro sobre cartón. 2018

Bloque (Sin Título). Cartón y cemento. 2018

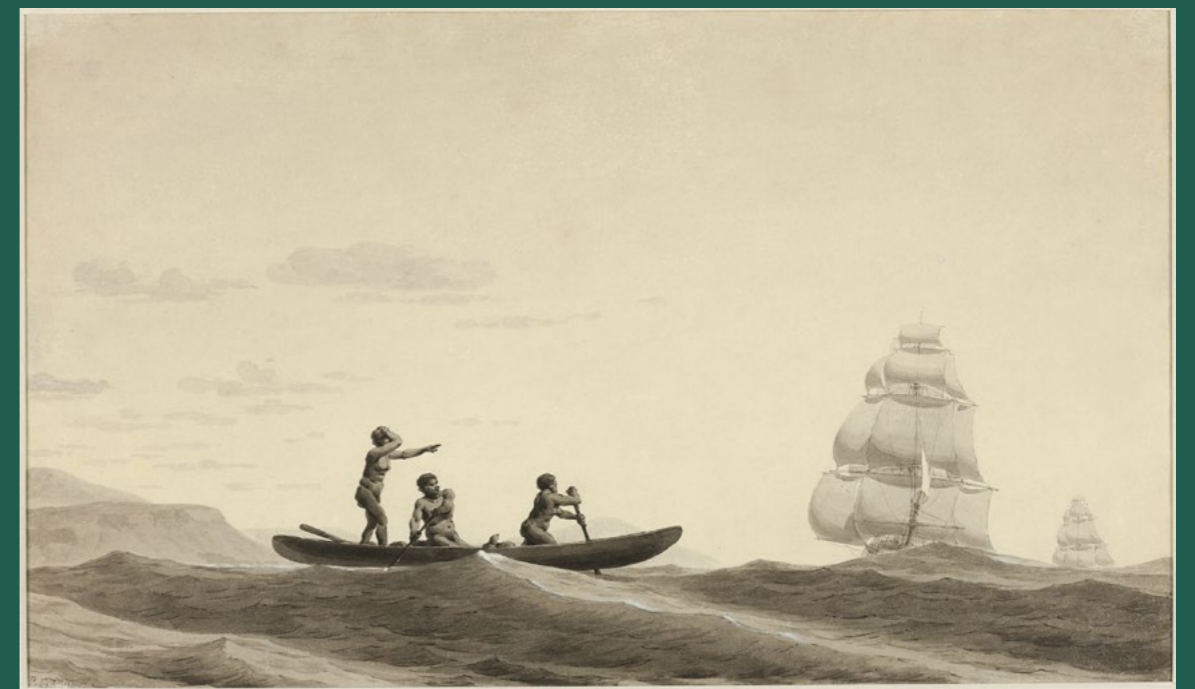
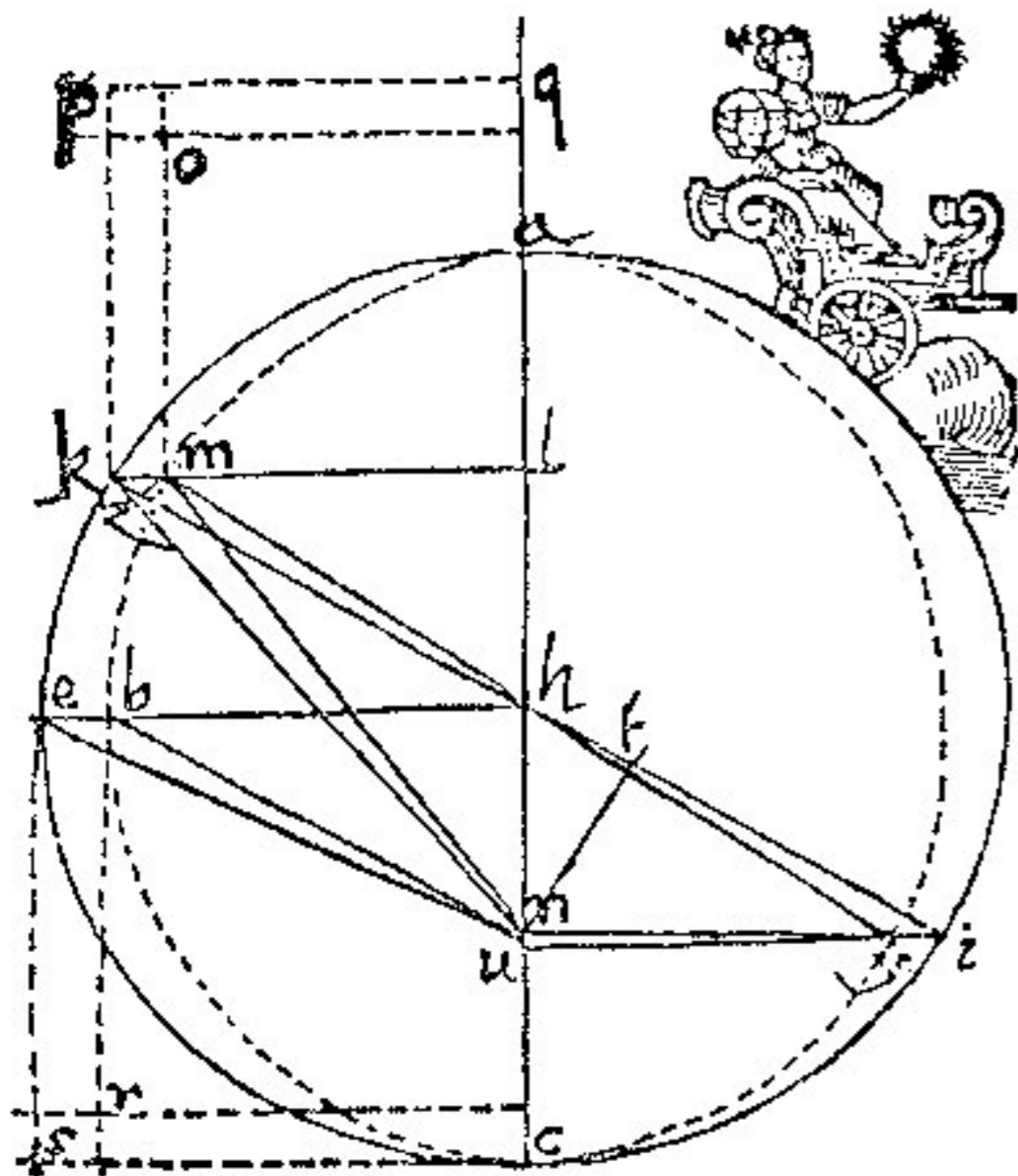
Bloque (membrana). Lienzo sobre cemento. 2018







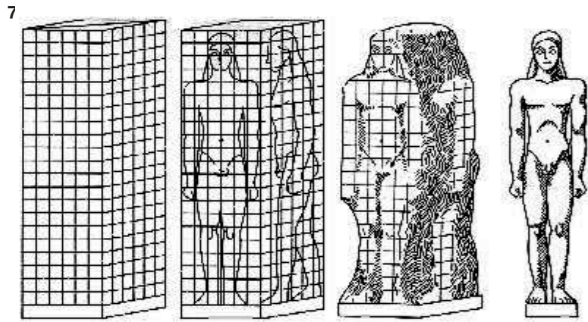
CARÁCTER Y TÉCNICA



Izquierda: *Dibujo sobre la órbita de Marte*, Johannes Kepler. 1609
Arriba: *Jean Charles Borda toma notas durante la medición del Teide en el Puerto de la Cruz*, Pierre Ozanne. 1776
Abajo: *El ladrido*, Pierre Ozanne. 1771

La Ilustración también trajo consigo la globalización como proceso de sincronización que hace converger diferentes temporalidades históricas en un único eje temporal global y prioriza formas específicas del conocimiento como fuerzas productivas⁷ (Cfr. HUI, 2020: p.14). La modernización fue un proyecto colonial, es por eso que hablar de modernidad en sí no es suficiente. Hay que entenderla como un dispositivo y analizar sus ramas desde una genealogía concreta. Pensar la Ilustración como ejemplo de colonialidad (o como propaganda de las formas tecnológicas occidentales) requiere pensarla como la plantea el pensamiento decolonial situando no la Revolución Francesa sino la Conquista de América, como origen de la modernidad y punto de partida de la organización del mundo a partir de la perspectiva occidental de centro-periferia.

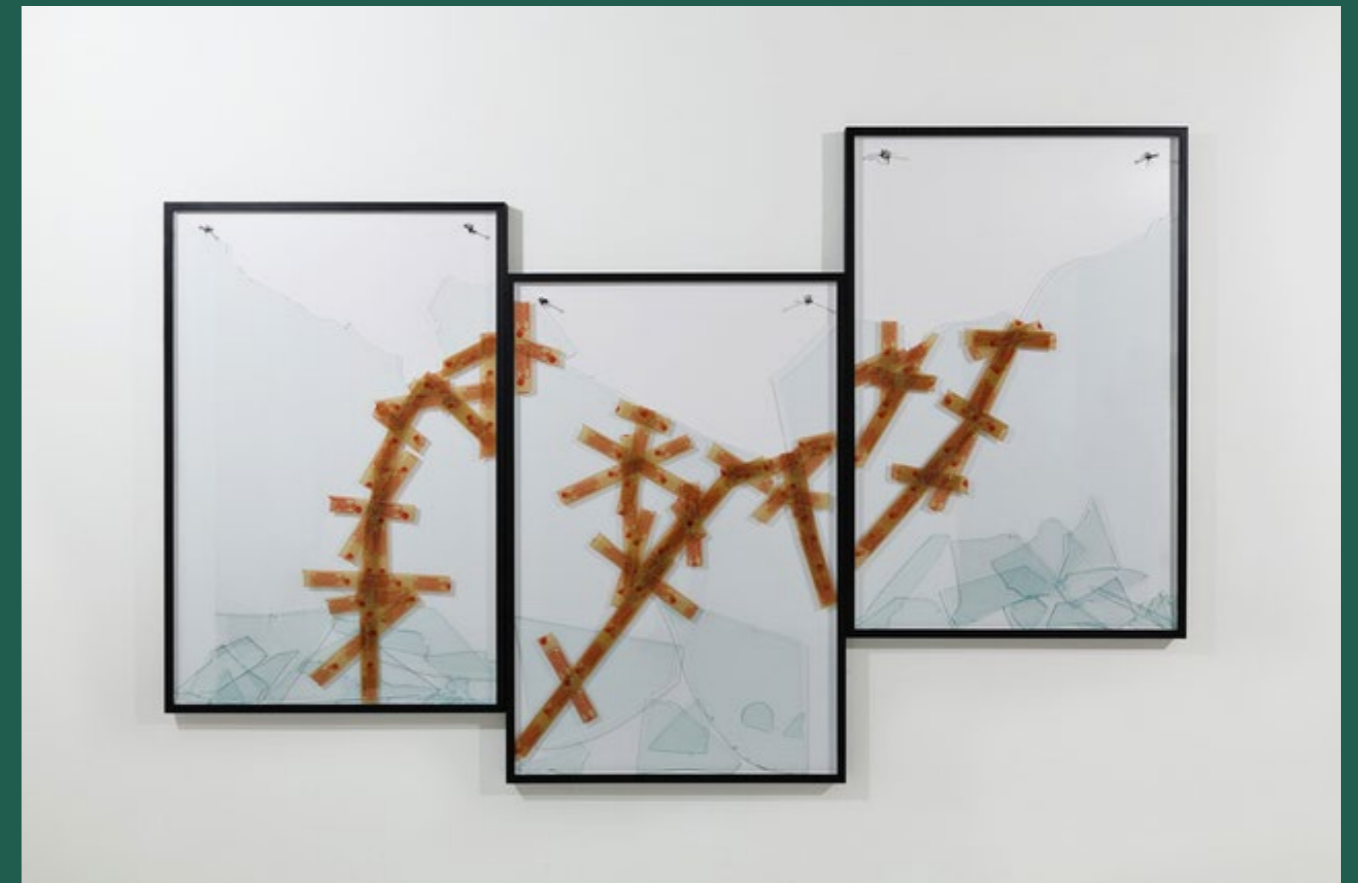
La orientación (desde el llamado sistema-mundo) se mueve guiada por el deseo de introducir el territorio mundial en la línea de progreso y parte del desarrollo técnico occidental⁸. El desplazamiento se fundamenta en la técnica como eje, lo que es determinante a la hora de plantear problemas. No es casualidad que para Benjamin, los fascistas viesan que la guerra era la satisfacción artística de la percepción sensorial modificada por la técnica (Cfr. BENJAMIN, 2018, p. 221)⁹. El espacio monotécnico¹⁰ es un aparato masculinizante, un poder constituyente que le permite elevarse más allá del orden fenomenal de la causalidad que su propio entendimiento condiciona, fundamentado en la separación autofundante entre naturaleza e historia (Cfr. VIVEIROS DE CASTRO, 2019: p. 66). De una forma resumida, es un aparato que naturaliza el mundo, el estado de las cosas. Separa las condiciones (lo económico de lo político, de lo social, de lo cultural, etc.), es alienante en tanto que los objetos huyen de sus contextos. De repente hay unos usos correctos de hacer las cosas, de relacionarse con esas cosas que entendemos como propias o naturales, de ahí que quede claro que precisamente que todo siga 'así' es la catástrofe (BENJAMIN, 2008: p. 292).



⁷ Al carácter destructivo no le ronda ninguna imagen, ninguna representación de nada. Tiene pocas necesidades y la menor de todas ellas sería saber qué es lo que va a ocupar el lugar de lo destruido. (...) El carácter destructivo no tiene nada por duradero. Pero, por eso mismo, ve camino por todas partes. Donde otros tropiezan con muros y con montañas, él ve un camino. (...) No hay momento en el que sea capaz de saber lo que traerá consigo el momento siguiente. Reduce a escombros todo lo que existe, y no por el gusto de los escombros, sino por el camino que pasa a través de ellos (BENJAMIN, 2018: p. 91-93)

⁹ De hecho, como estudia Eyal Weizman, el desarrollo tecnológico parte de buscar avances militares que eventualmente se trasladan al resto de aspectos de la vida cotidiana.

¹⁰ La monotécnica es la hegemonía tecnológica, la globalización y su tecnología como formas neocoloniales.



Arriba: *Vista del Espectáculo Insustentável Paraíso*. Andre Komatsu. 2015
Abajo, *Ato de ... 5 (tríptico)*, André Komatsu. 2014

Páginas siguientes: *Hoguera*, con Shabely Estévez. Carbón y arena sobre tela de rafia. 2019





La forma de orientar de la monotécnica introduce todo lo que se mete en su boca de buena manera en el sistema de producción, a lo que no le encuentra uso o se le atraganta lo escupe como ornamento, pues todo uso es inútil si está fuera de la producción. Romper con esta operación para -pongamos el mismo término que usa Yuk Hui- sustituirla por una cosmotécnica¹¹ pasa por repensar exactamente el espacio que ocupa y cómo se legitima en este a través de la regularización de los términos modernos (es decir, permite plantear una crítica pero dentro de su marco).

¡Brutalismos! (2020)

La investigación -tornada instalación- llevada a cabo con Shabely Estévez en relación a esta problemática, surge trazando tensiones entre las formas de hacer periféricas en relación a las formas de hacer del centro, concretamente dentro de la órbita ornamento-funcionalidad como dicotomía colonial.

Este trabajo se materializó con dos piezas, *Hoguera* (2019) y *Solario* (2020) que, si bien significó una breve cristalización del proceso, resulta más interesante verlo como la apertura a múltiples derivas en el trabajo de cada uno. La propuesta parte de varios materiales cuyos usos hegemónicos están relacionados con el cubrimiento¹² (mallas de protección para impedir la vista o baldosas de cerámica para higienizar el espacio) que se enfrentan a las materialidades adyacentes en su reverso¹³ (la arena, la cal, el carbón, los corrugados -todas las estructuras que se encuentran detrás, que en otras cosmologías técnicas se relacionan de formas otras con las mallas o las baldosas). La diferencia viene por el contraste entre el uso del 'filtrar'. En países de Latinoamérica como Cuba, se filtran los materiales de construcción en la obra, mientras que el uso 'formal' es filtrar la mirada sobre una propiedad

¹¹La cosmotécnica es la unificación de las diferentes cosmologías dentro de la técnica, es decir, abrir la multiplicidad técnica, abandonando el uso productivo como estado natural de la tecnología.

¹²*Se les introdujeron en la boca mordazas sonoras, grandes palabras pastosas que se adherían a los dientes; tras una breve estancia en la metrópoli se les regresaba a su país, falsificados.* (SARTRE, 2018: p. 7)

¹³*Aquello se acabó: las bocas se abrieron solas; las voces, amarillas y negras, seguían hablando de nuestro humanismo.* (ÍDEM)

Página anterior: *Solario (detalle)*, con Shabely Estévez. Barras de corrugado y baldosas. 2019

Arriba: *Hoguera (La Limonera)*, con Shabely Estévez. Carbón sobre tela de rafia. 2020

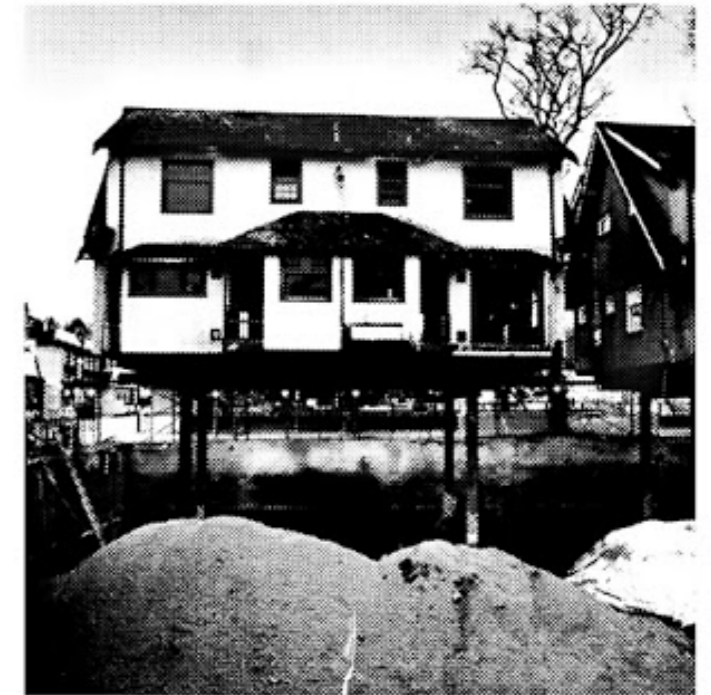
Página anterior: *Solario*, con Shabely Estévez. Barras de corrugado y baldosas. 2019

Abajo: *Realidade percível 10*. André Komatsu. 2017





**The most natural thing
about architecture is that
somebody made it.**



Architecture can't negate nature, but nature can negate architecture. When it negates itself as property, it transgresses a limitation. Spectacularly.

Página anterior: *A 36" x 36" REMOVAL TO THE LATHING OR SUPPORT WALL OF PLASTER OR WALLBOARD FROM A WALL.* Lawrence Weiner. 1968

Arriba: *To bring life to architecture.* Bernard Tschumi. 2013



HACIA EL SUELO

Izquierda: "Sin título" de la serie fotográfica *Iberia*. 2018

El capitalismo elige sus propias representaciones.

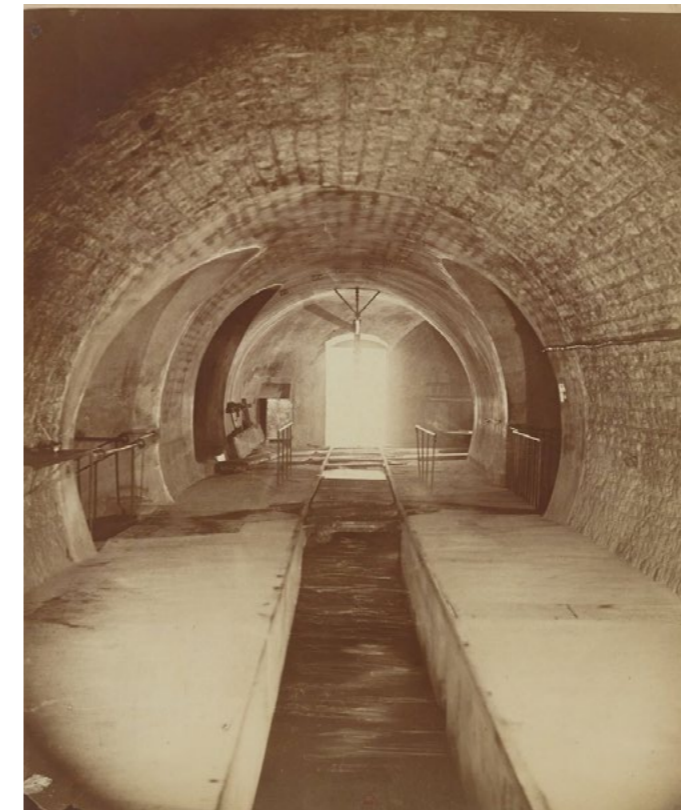
El otro gran mito moderno se da desde el cambio de fijación en la mirada del sujeto, que se desplaza hacia lo 'nuevo' como objeto¹⁴. Los nuevos avances tecnológicos desembocan en nuevos aparatos, en formas más eficientes de tomar imágenes, en nuevos planos para contemplar, en nuevas velocidades a las que el sujeto se tiene que enfrentar.

La actitud moderna es algo que se tiene que leer en clave irónica. No hay en ella un hacer heroico, sino un hacer expectante, el del sujeto como superviviente, que pasa a contemplarse en el espacio que habita mientras pasea, ya que todo le recuerda a él. También contempla con asombro las velocidades de las locomotoras y cochas que cruzan las calles, los grandes objetos que se elevan sobre el suelo y ofrecen nuevas vistas.

Las formas de representación de la época hacen eco de estas formas, y acaban por convertirse en las novedades que ofrecía el capitalismo, los propios medios de transporte, la maquinaria que estructuraba la ciudad y las imágenes que ofrecía. La perspectiva aérea ofrece la visión de la metrópolis como retícula, como ordenamiento geométrico. El arte comienza a venirse al suelo, la pintura de hecho lo tocaba.

Aparece el hierro, como el primer material arquitectónico construido de forma artificial, que se empieza a usar en los raíles sobre los que pasa la locomotora y se acaba despegando del suelo con esa misma forma para usarse como viga en edificaciones pasajeras.

Sostenerse en el aire y enterrarse o sumergirse en la tierra (...) es fruto del deseo por explorar y ver de lejos, desde fuera y desde dentro, el solar de la ciudad moderna, el que ahora teje toda la superficie del planeta. La fascinación que siente el urbanita por lo que se encuentra bajo sus pies no se debe, tan sólo, a que en esas capas subterráneas se hallen depositados los tesoros ocultos o las pesadillas de su pasado, sino también a que el mejor modo para ver ahora la metrópoli es hacerlo desde arriba, o en su lugar, desde abajo (CUYAS, 2002)



¹⁴Aunque se puede entender dentro del desarrollo técnico colonial (en tanto que este ejercicio es una extensión de la mirada), cuando se miraba lo nuevo, no era tanto desde el deseo de racionalizar el mundo sino desde lo 'irracional' del propio progreso.

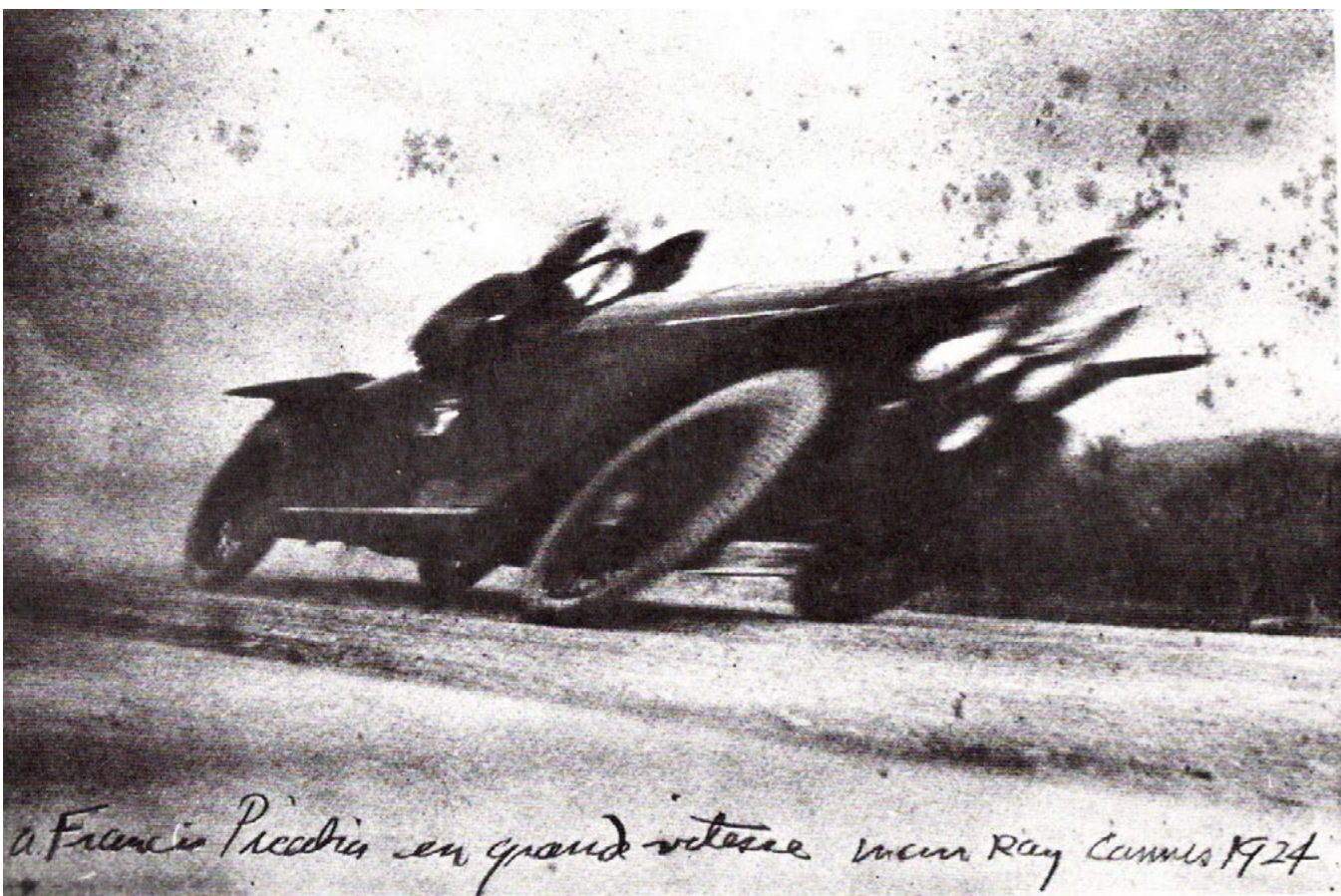
Arriba: *¿Buscáis al señor Nadar?*, CHAM, 1865 (“¿Buscáis al señor Nadar? ¡Ya no está arriba! ¡Está abajo!”)

Abajo, **Paseo por las alcantarillas de París – Rue du Château-d’Eau**, Morin. 1865

Página siguiente: *Égouts de Paris: éclusée n°2*, Nadar. 1865







a Francis Picabia en grande vitesse Man Ray Cammels 1924



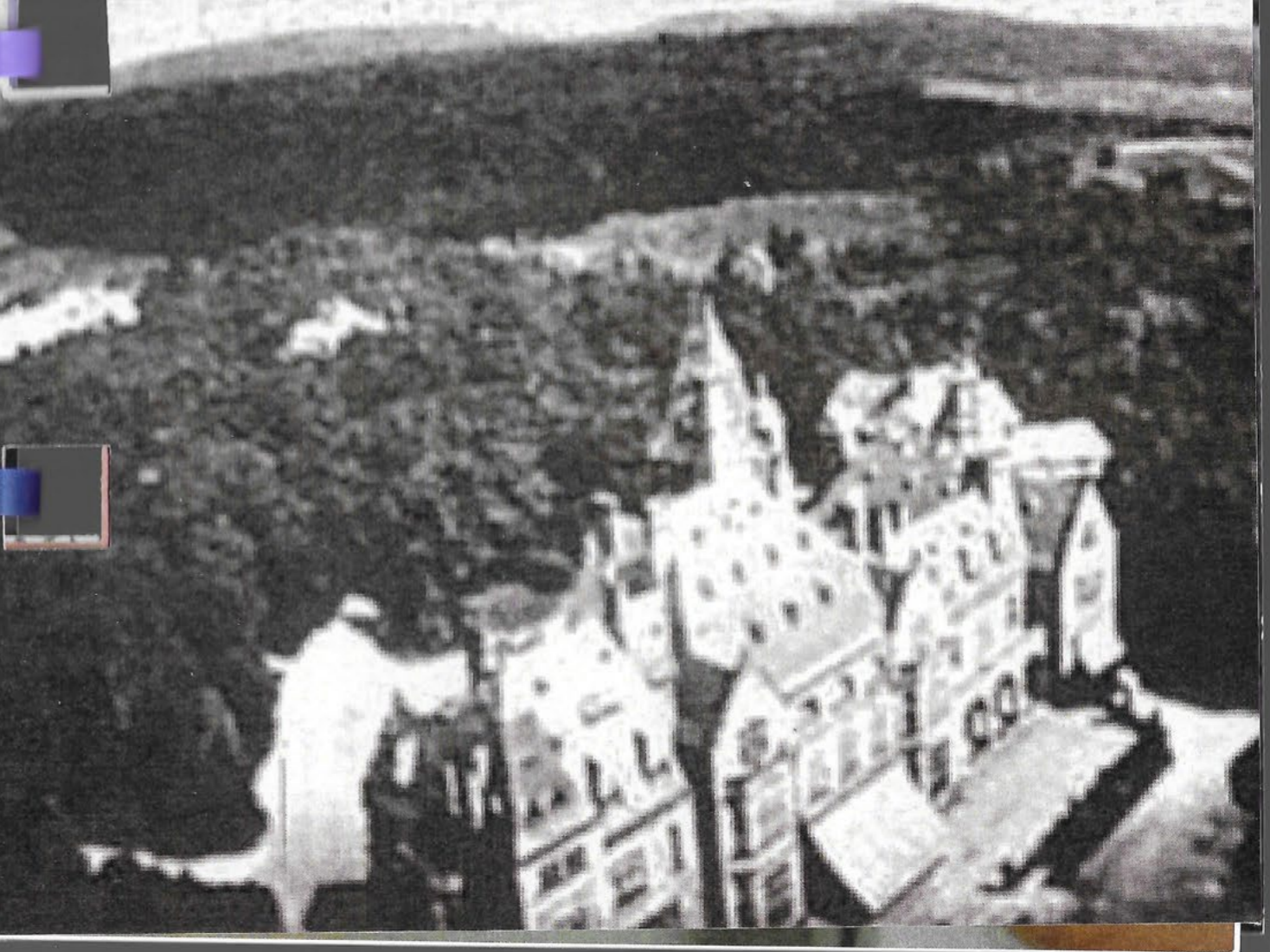
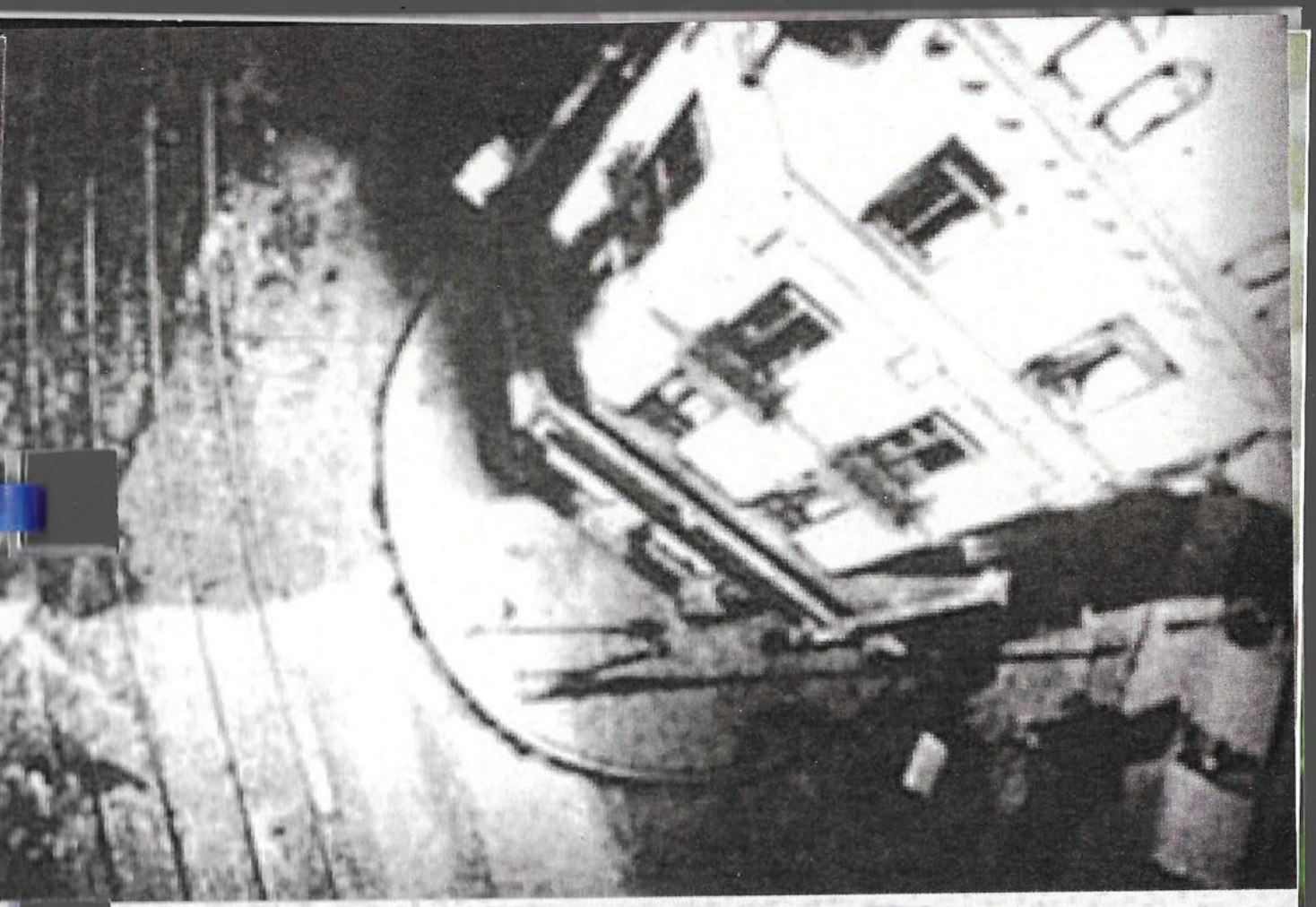
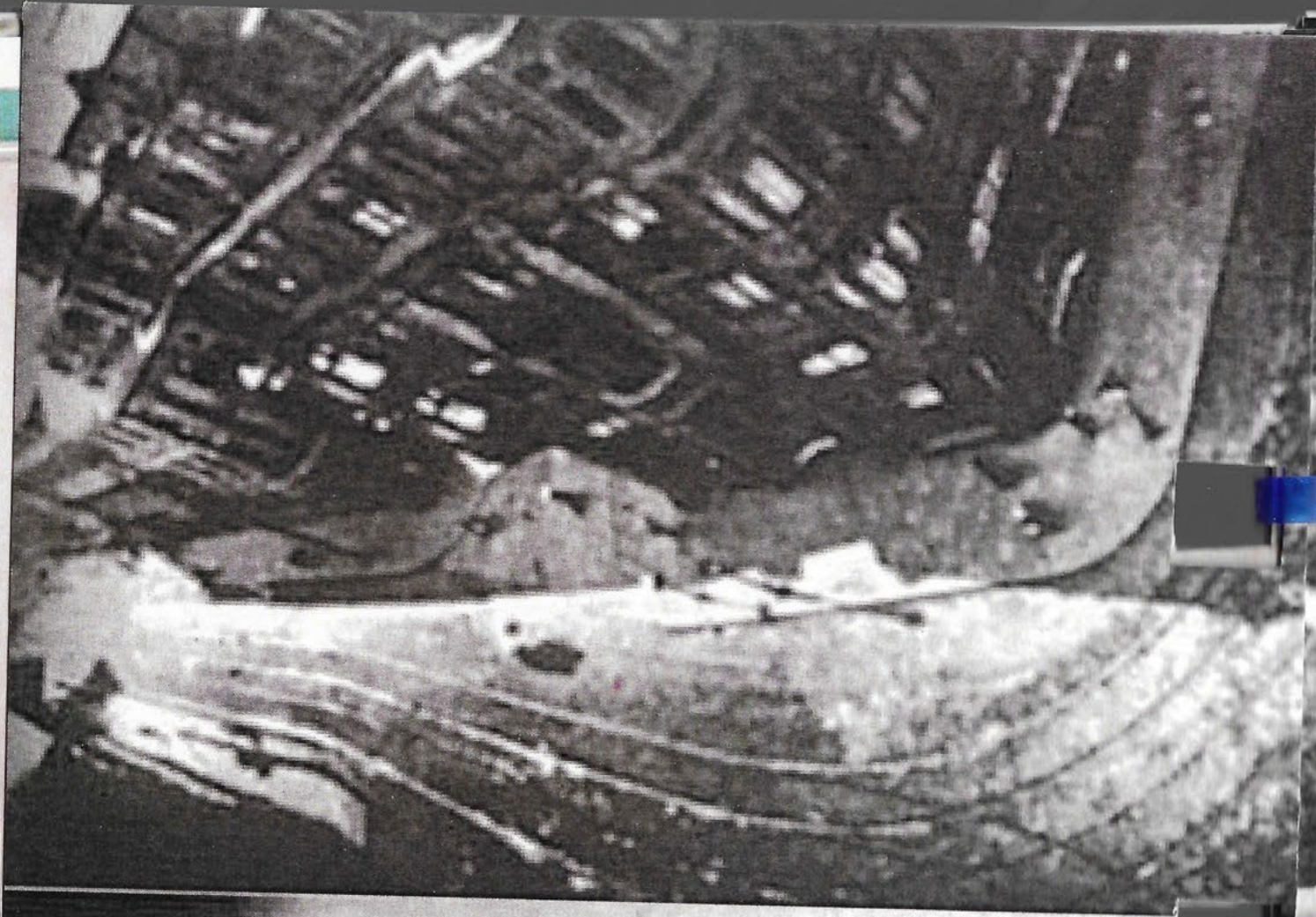
Arriba, *Francis Picabia a gran velocidad*, Man Ray. 1924
Abajo: Marinetti en su FIAT, autor desconocido.
Página siguiente: Imagen extraída de la cuenta de Twitter @algoalgot. 2021

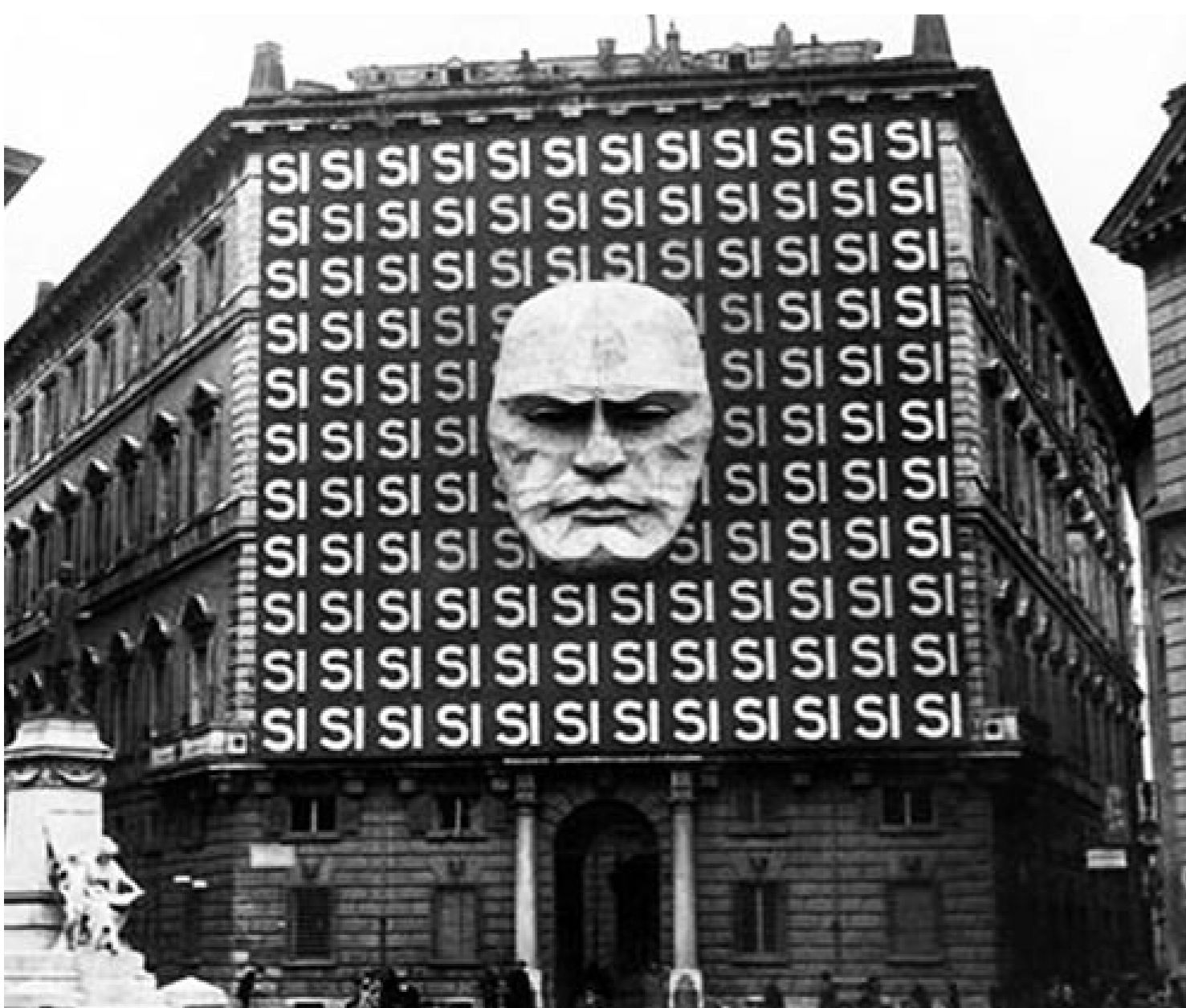




Página anterior: "Sin título", de la serie fotográfica *Iberia*.
2018

Páginas siguientes: Extracto de la publicación *Paloma.Paloma*.
Realizado desde Algo.algo Editorial, 2021

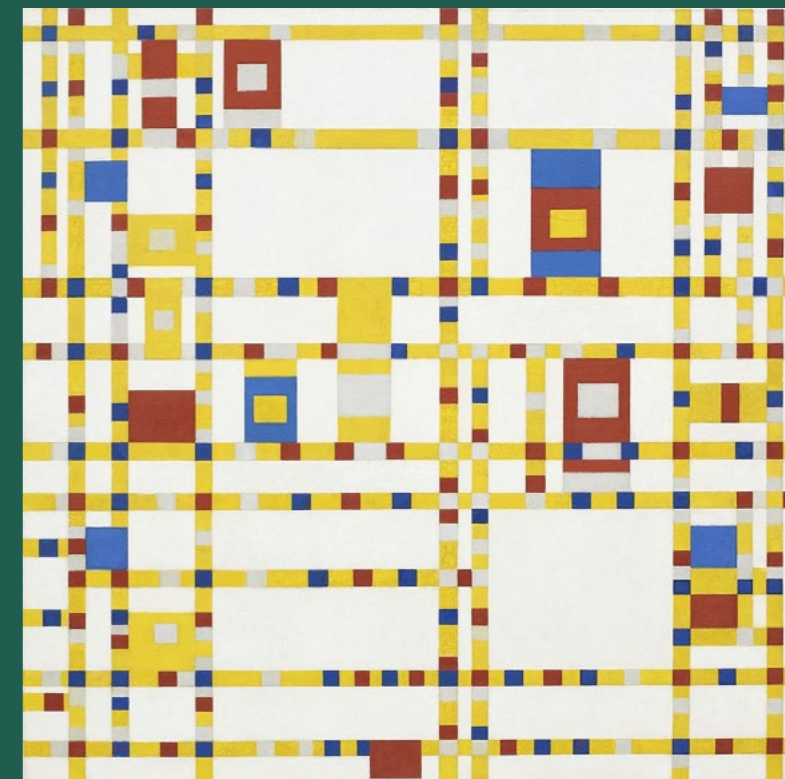
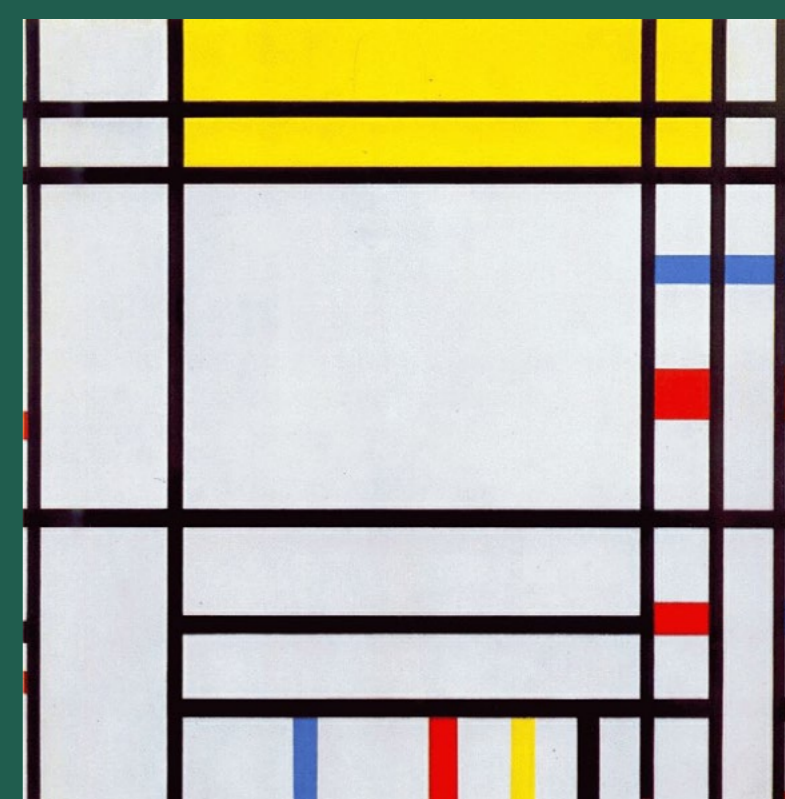




Arriba: *Sede del Partido Fascista de Mussolini*, autor desconocido, 1934

Página siguiente: Arriba, *Place de la Concorde*, Piet Mondrian, 1943

Abajo: *Broadway Boogie Woogie*, Piet Mondrian, 1942



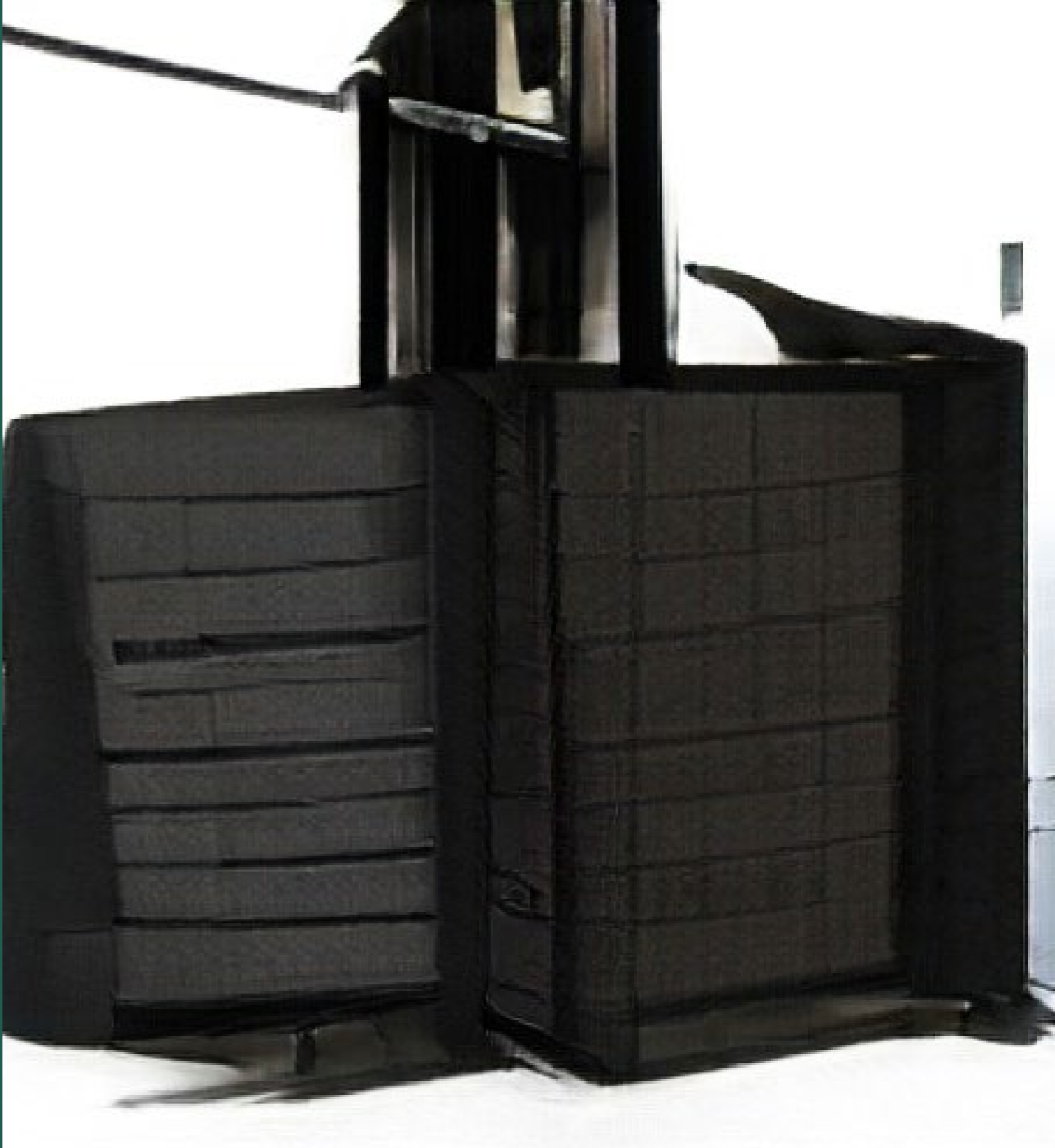






ARMA
LA RO

A140
3819 BGX



DESSIERTOS

El proyecto *Desiertos* se plantea como una reflexión formalizada en instalación, en torno a la dicotomía entre presencia y ausencia como aspectos formales del arte moderno (minimalismo) pero también como aspecto sintomático de la transición entre el capitalismo fordista y el posfordista. Esta propuesta se desarrolla trazando relaciones entre lo anterior y el lenguaje visual de la ingeniería civil y la arquitectura como metáfora de lo estructural y de lo sucio - como contraimagen de la obsesión moderna que perdura hasta hoy por la higiene en el espacio.

La relación de estos conceptos viene dada como consecuencia misma del capitalismo, concretamente lo que Marx llamó alienación, es decir, la separación del trabajador de los medios de producción de su trabajo, que hace que el individuo se convierta en un simple apéndice de la máquina (Cfr. MARX, ENGELS, 1979: p. 37) y como consecuencia traiga consigo una serie de separaciones culturales, sociales, políticas, etc.

Como señala Adorno, el encubrimiento del trabajo constituye el origen de la autonomía del arte. Es la alienación, como forma de abstracción, la que rige las formas modernas. El capitalismo produce el objeto de forma abstracta, con esto se quiere decir que toda huella de su producción ha de ser olvidada, debe parecer como si nunca hubiera sido hecho (Cfr. ADORNO, 2005: p. 46-47). La alienación es el elemento que permite que vivamos nuestra propia destrucción como goce estético (Cfr. BENJAMIN, 2018: p. 221).

Solo a través de esto se entiende la tendencia de la abstracción moderna, en el ámbito del arte que viene trazada desde la genealogía del marco, que a ojos de Ortega y Gasset, es el elemento más clave dentro de un cuadro, ya que permite separar el exterior, del espacio de la pintura. El objeto del marco, como dispositivo de abstracción, *no atrae sobre sí la mirada* (ORTEGA Y GASSET, 1921: p. 2) solo refleja, abstrae la pintura del entorno.



Página anterior: Imagen extraída de la cuenta de Twitter de @algoalgot. 2021

Página siguiente: Frames finales de la película *Death by hanging*, Nagisa Ōshima. 1968

EL DERRUMBE COMO PRÁCTICA



Página siguiente: Imagen extraída de la cuenta de Twitter de @algoalgot. 2021



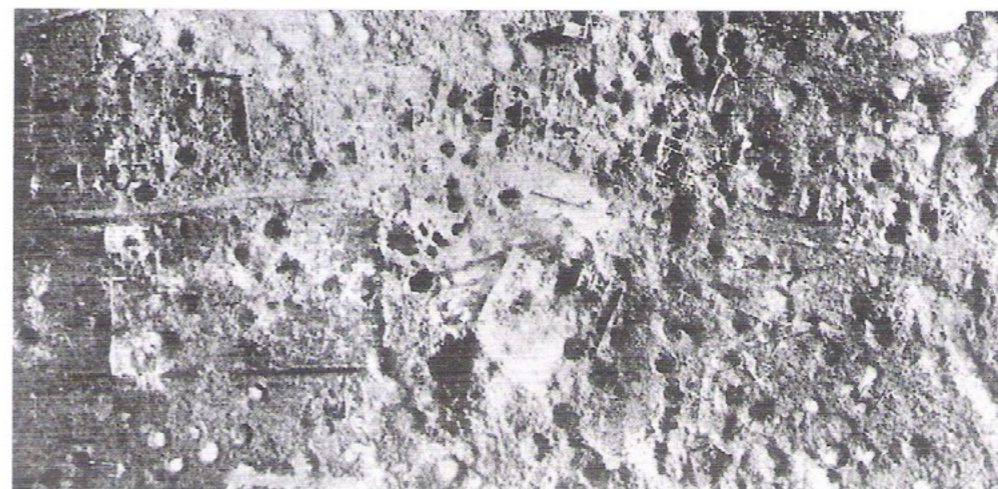
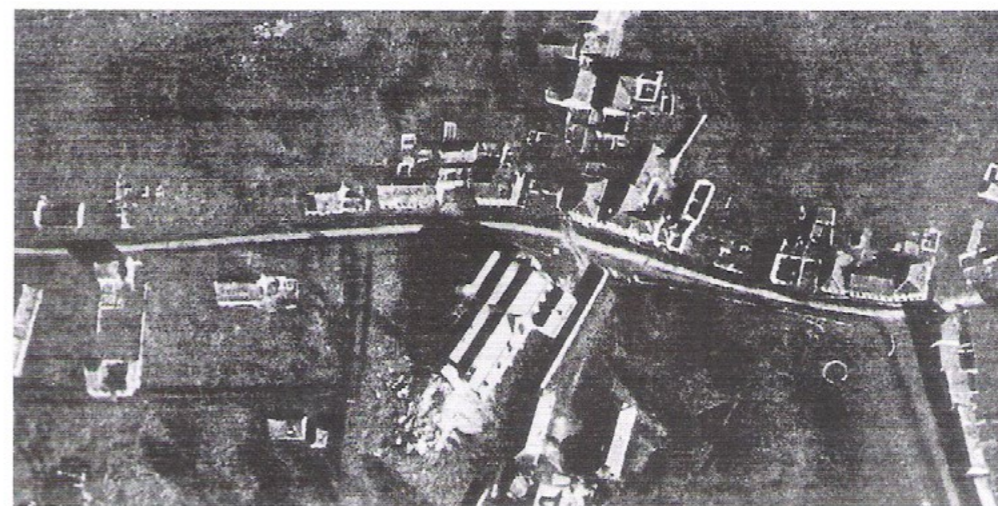
Arriba: Un edificio en Madrid visto en Google Maps, censurado tras una explosión situada en la zona borrosa. 2021
Página siguiente: Arriba, imagen de Forensic Architecture expuesta en el festival Tentacular, 2018
Abajo: Benito Mussolini ayudando a derrumbar una serie de edificios sobre los que se construiría la Via dell' Impero, autor desconocido, 1932







Impacto de una granada alemana en las alambradas de una línea inglesa



Página anterior, *El rostro de la guerra mundial. Vivencias del frente de los soldados alemanes*, Ernst Jünger, 1930

Arriba: Fotografía aérea antes del bombardeo, Merkem, 1917

La presencia¹⁵ abandonó su plenitud hace ya algún tiempo. Se puede identificar la presencia completa con diferentes figuras-etapas según la genealogía, aunque en líneas generales, esa presencia es Dios, ser completo, ante el cual el ser humano se presenta como representación parcial (desde la expulsión de Adán y Eva) de su imagen. Así, esta genealogía de la presencia avanza sin muchos cambios hasta el inicio de la modernidad, con el origen del capitalismo y el inicio del trabajo en fábricas.

Esta crisis de la presencia¹⁶ es consecuencia de, en primer lugar, la instauración del trabajo asalariado, donde surge la imagen del obrero que vende su fuerza de trabajo, definida por el conjunto de capacidades y orientaciones del cuerpo que se pueden emplear en la producción de la forma-valor. Esta figura, se encuentra separada de una visión completa de las condiciones de producción donde trabaja, lo que genera un estado de abstracción sobre su situación, que sólo se refuerza con la implementación del modelo fordista y la repetición del gesto a través del montaje en cadena.

La pieza *Llamamiento y deriva* continua en una pantalla la imagen de una grieta que se despliega sobre el suelo. La pantalla no sólo finge continuar su movimiento, sino que le otorga un cambio de plano hacia la verticalidad. Esta elevación no es más que la repetición de una fractura en categoría de espectáculo, es decir, la parcialidad se presenta como lo completo. Todo lo que miramos nos devuelve a otra cosa que ya conocemos, siempre remite a algo. El ordenamiento se produce en pantallas, tanto por imágenes como por su forma cuadrada, que, en términos forenses, opera al cuerpo.



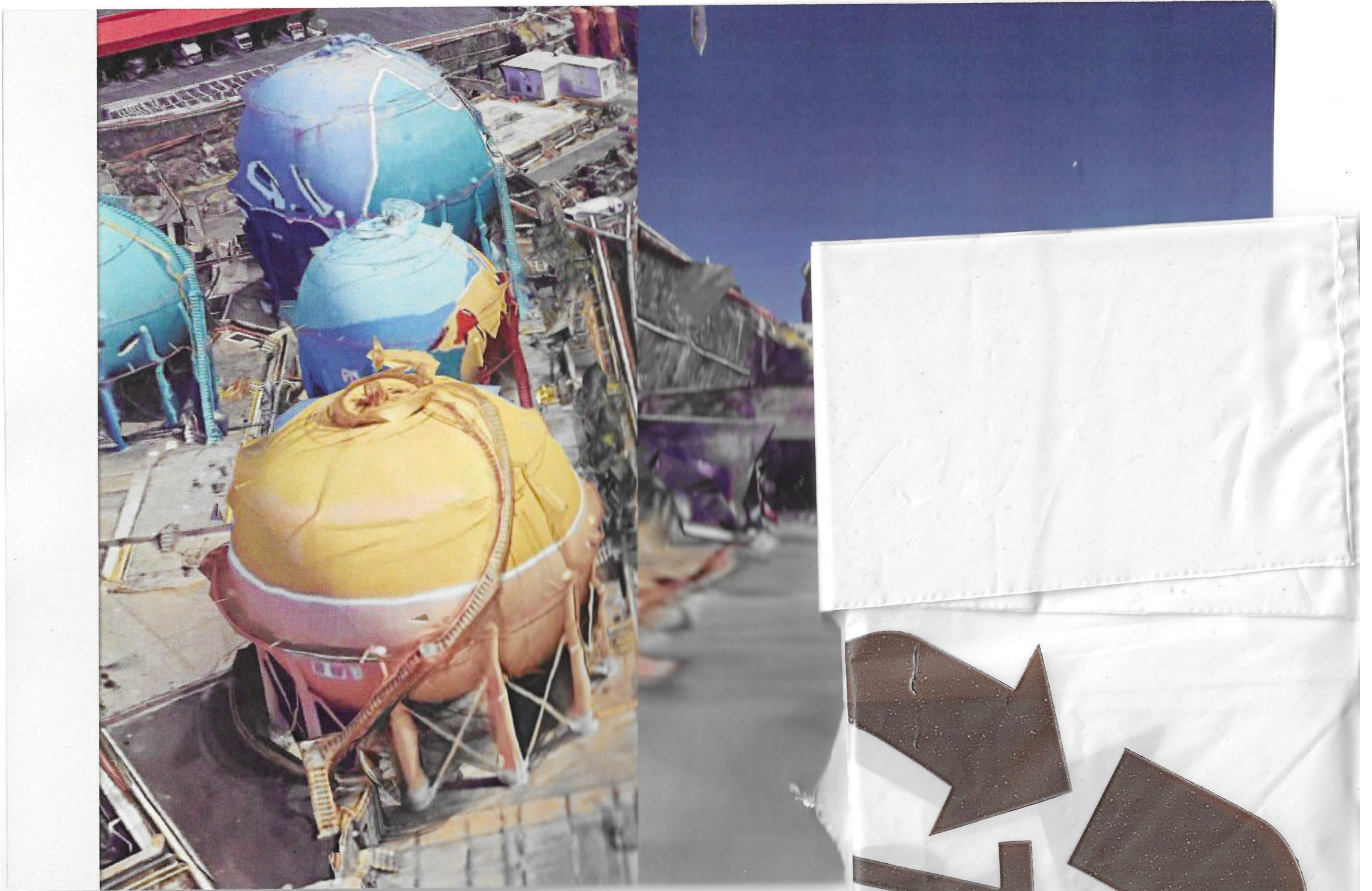
¹⁵La presencia en el contexto de estar-ahí, presente en un relato, repleto de ficción. También refiere a la plenitud física del cuerpo, de lo que puede.

¹⁶Concepto que usa TIQQUN para referirse a la ausencia de ficción en los ejes de nuestras vidas

Página siguiente: Imagen extraída de la cuenta de Twitter de @algoalgot, 2021

Pliego siguiente: *Llamamiento y deriva*. Instalación. 2020





Extracto de *Documentación*. Realizado desde algo Editorial. 2021

CARL ANDRE

b. 1935, Quincy, Massachusetts;
based in New York

PROPOSAL FOR AN EXPLOSION—

AN APPROPRIATE CONTRACTOR IS
RETAINED TO PLACE AND FUSE
AN EXPLOSIVE CHARGE SUFFICIENT
TO PRODUCE A CRATER 12 INCHES
DEEP AND 144 INCHES DIAMETER.
THE CHARGE IS DETONATED BY
THE SCULPTOR, CARL ANDRE.

5-7-67

1 WEST 72ND ST
NYC

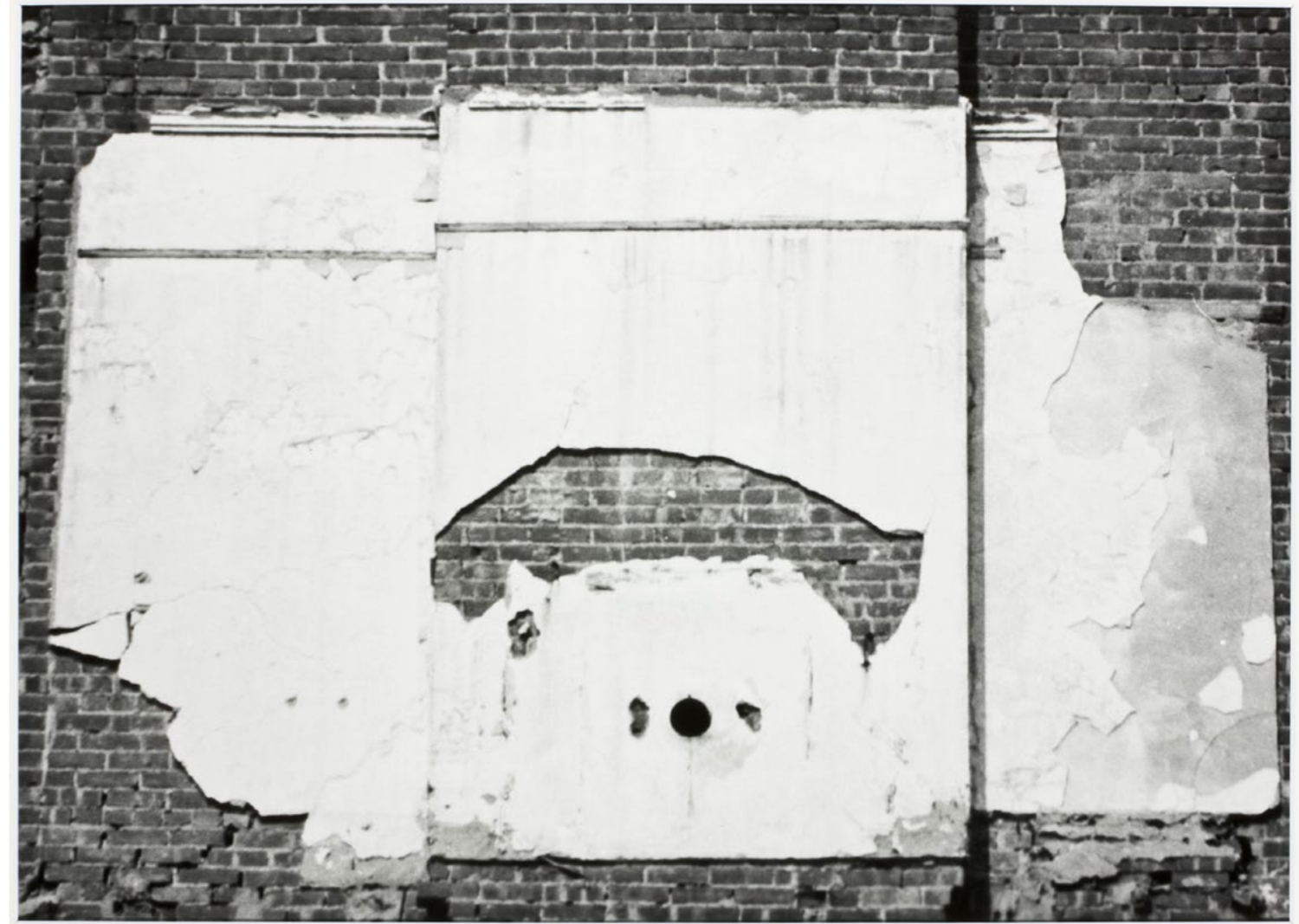
PROPOSAL FOR AN EXPLOSION, 1967

Handwritten score

6 ¹¹/₁₆ × 5 ¹/₈ in. (17 × 13 cm)

Robert Smithson and Nancy Holt Papers,
1905–1987, Archives of American Art,
Smithsonian Institution

SEÍSMOS Y SISMÓGRAFOS¹⁷

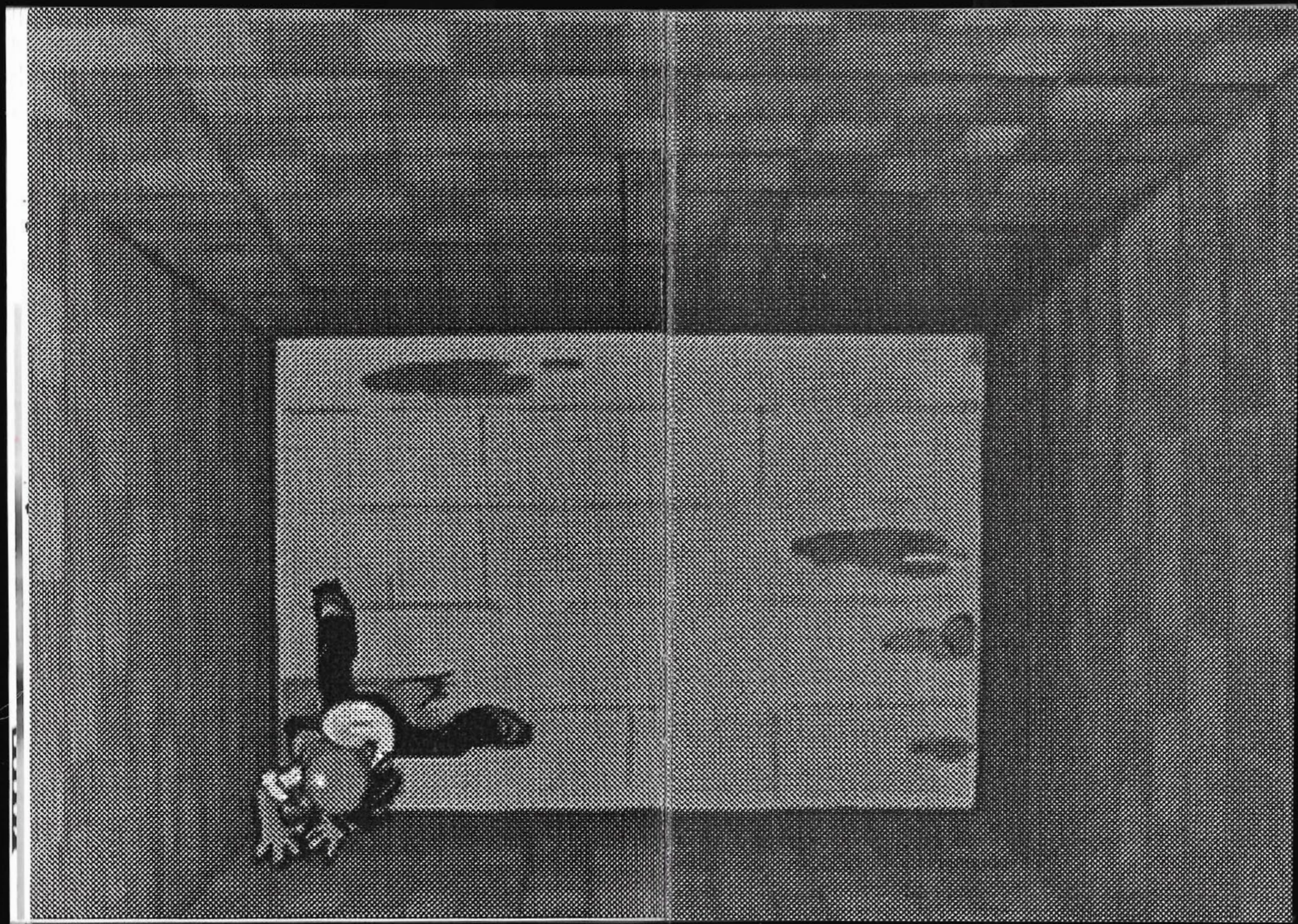


¹⁷ El título refiere a su vez a un artículo publicado en la revista Potlatch, de la Internacional Letrista, donde hacían redactar, después de aclarar sus más y sus menos con la policía, a los miembros expulsados de la organización una carta autocrítica explicando su salida.

Arriba: *Propuesta para una explosión*, Carl Andre. 1967

Página siguiente: *Walls*, Gordon Matta-Clark, 1972

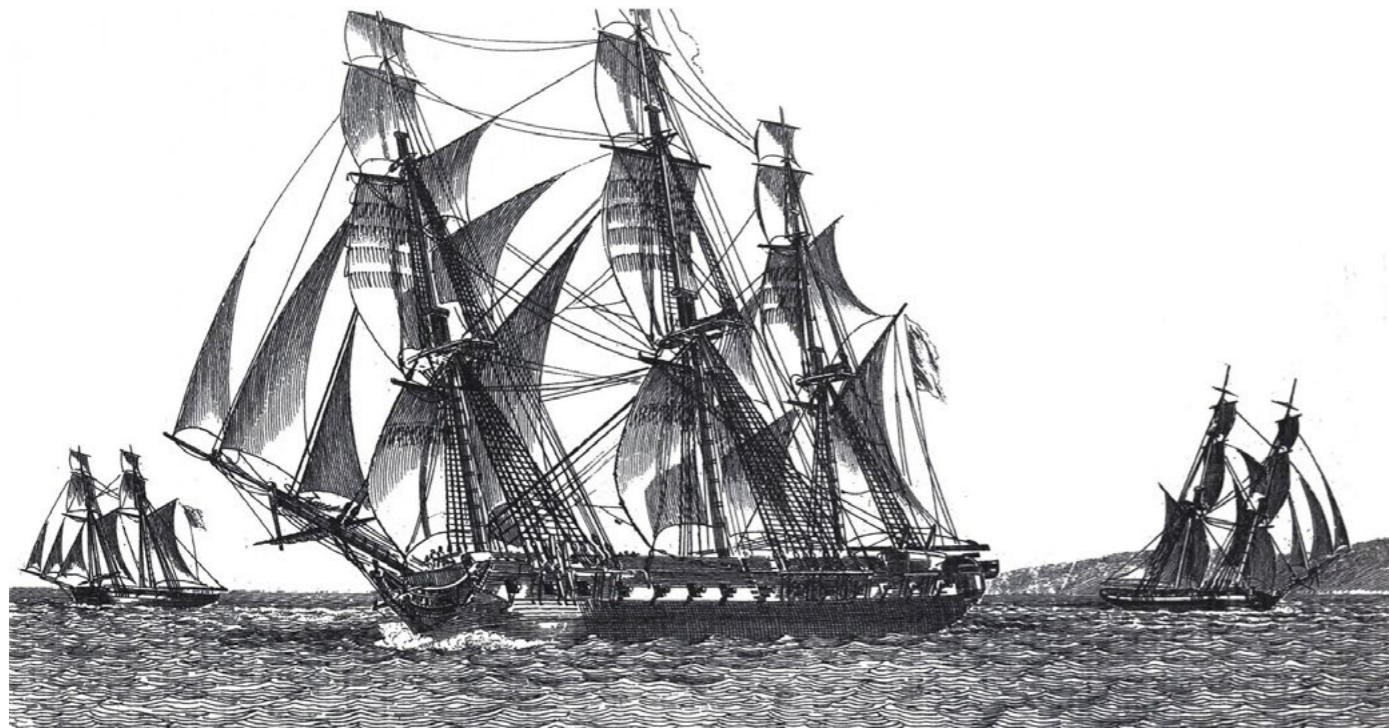
Pliego siguiente: Extracto de *S/T*, 2021



Dice José Luis Pardo que una instalación es la deconstrucción aplicada al espacio. Hay una tendencia a desglosar los elementos pictóricos y escultóricos, pero no la hay por volverlos a encajar, sin terminar de pretender eliminar el encuadre ni soñar con una obra absolutamente 'desmarcada' (Cfr. PARDO, 2001). Es un ejercicio de desdibujar el adentro y el afuera.

Tiene recorrido, los propios minimalistas veían su obra como un desplazamiento que los separaba de la unidad espacial, como la ocupación del espacio trabajada desde su transformación perceptual (Cfr. FRANCISCO PÉREZ, 2018: p. 222), lo que anuncia ya el vacío nihilista que caracteriza lo moderno, permitiendo que se desplacen los ídolos de las peanas, que el minimalismo une con la imagen del cuerpo, a través del elemento de la escala¹⁸.

La peana acaba por desintegrarse, el soporte **es** el espacio. Una imagen parecida es lo que surge como consecuencia de las tendencias fragmentarias capitalísticas, el acercamiento al vacío y cómo construye a partir de este. Según esto, una fragata opera como potencia de balsa, esperando recomponerse a partir del naufragio. La pérdida de significado en el cuerpo y en la sociedad ofrece, como toda tendencia destructiva, la oportunidad de reorganizar la forma de construir, de cómo nos narramos y de cómo buscar una salida.



¹⁸ La disolución del cuerpo en escalas es resultado de la integración del cuerpo en el trabajo, su asimilación como objeto geométrico.

Página anterior: *La fragata Méduse navegando varios cursos de ceñida*, Jean-Jérôme Bugean, 1816. Aparece la Medusa tiempo antes de convertirse en balsa.

Arriba: *Balsa/ fragata*, 2020. Instalación, suelo lijado.



"LA VILLE RADIEUSE"

L'ÉLÉMENT BIOLOGIQUE :
LA CELLULE
DE 14 M² PAR HABITANT



wie wohnen?
DIE
WOHNUNG
WERKBUND AUSSTELLUNG
JULI - SEPT 1927 STUTTGART

The most architectural thing
about this building is
the state of decay in which it is.



Architecture only survives
where it negates the form that
society expects of it.
Where it negates itself by
transgressing the limits that
history has set for it.

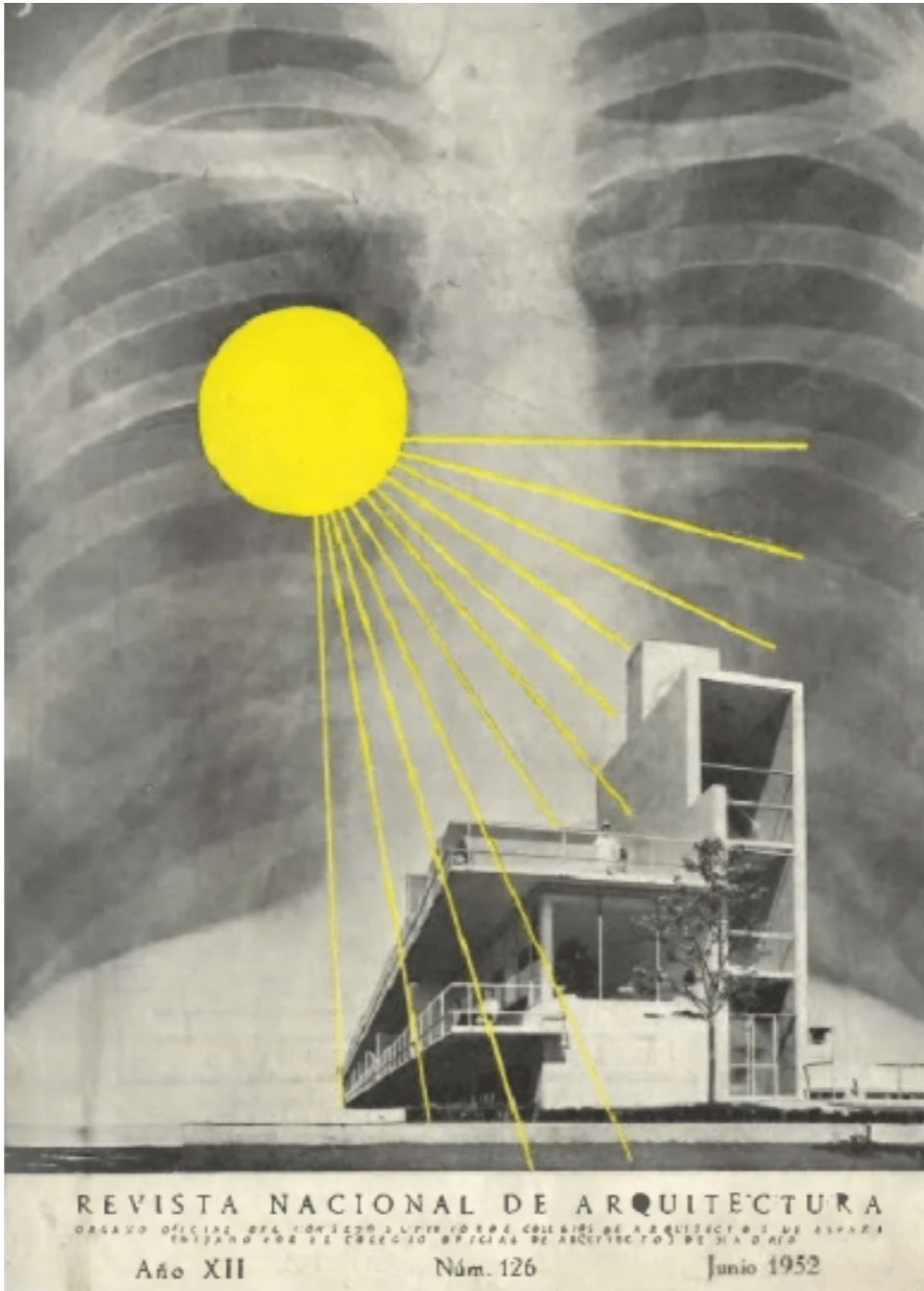


De izquierda a derecha: *The biological Unit*, Le Corbusier, 1933.
Cartel de la exposición del *Werkbund Die Wohnung*, Willi Baumeister, 1927
Advertisements for architecture, Bernard Tschumi, 1976
Die Wohnung, Werkbund Ausstellung Stuttgart, Willi Baumeister, 1927

ACTO

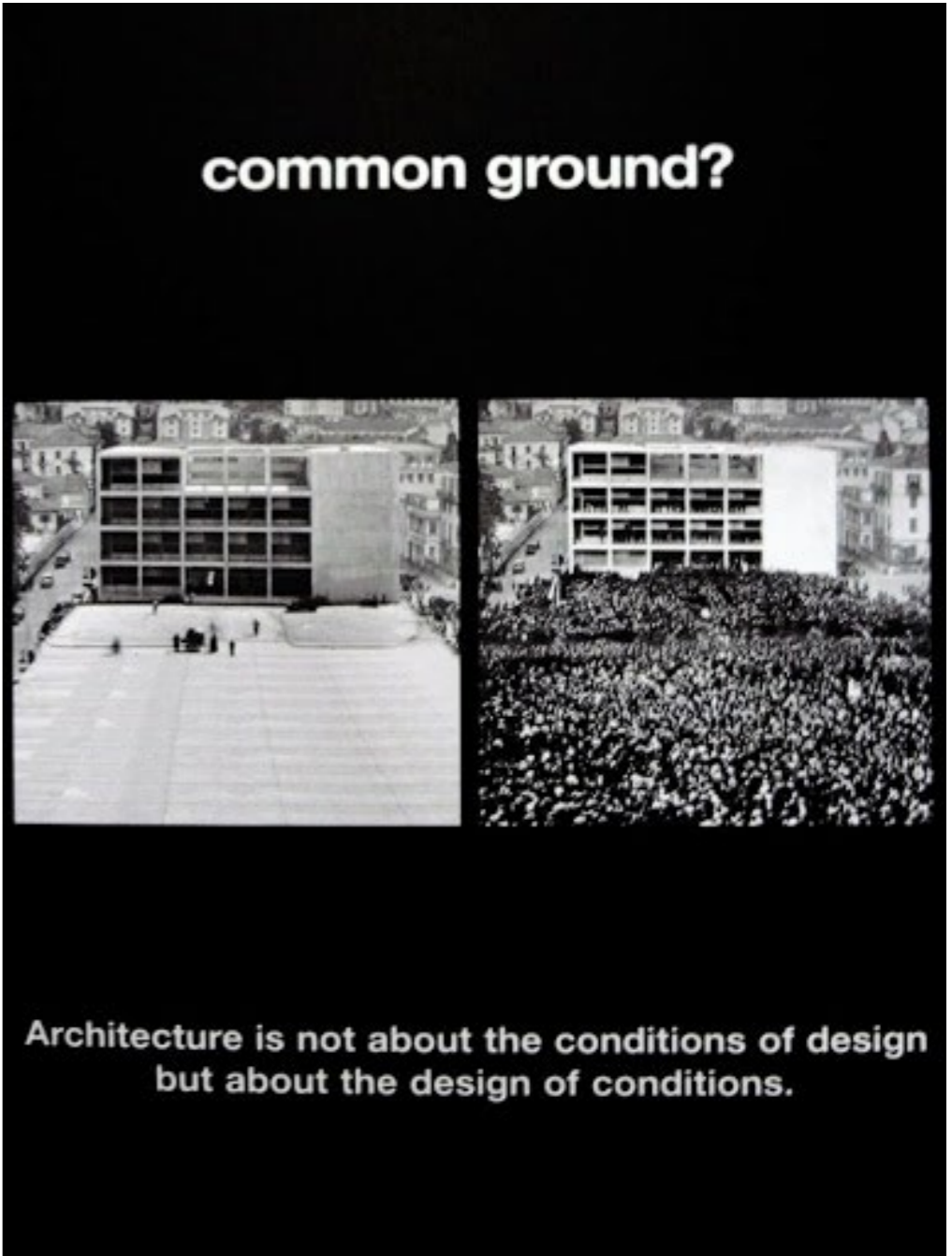
La arquitectura en el Siglo XX fue afectada de forma directa por el desarrollo del discurso médico y la evolución técnica de la imagen, de manera que uno de los puntos clave de las propuestas arquitectónicas modernas van de la mano con una obsesión médica e higiénica con respecto a enfermedades de la época, como la tuberculosis¹⁹.

La dirección de este impulso se debe a que la forma en que se desarrolla la historia viene dada por el relato que usamos para narrarla. Las teorías aceleracionistas se valen del término 'hiperstición' para entender este proceso y como práctica performativa para construir un relato que dirija el futuro. Una hiperstición es una ficción tan exagerada que define y condiciona la realidad²⁰. Por esto, y para situar dónde estamos y qué podemos hacer, es necesario señalar el propósito médico-higiénico que tuvieron los grandes proyectos arquitectónicos modernos.



¹⁹La arquitectura moderna se desarrolla de forma paralela a las herramientas de diagnóstico modernas, como los rayos X.

²⁰La potencialidad de aquello que podría convertirse en real, se trata sobre 'futuridad'. Deleuze habla de lo virtual mientras que Marx habla de procesos tendenciales. En ambos casos, no se trata de que sean cosas que tengan que suceder, sino de poder ver un camino, de tendencias incrustadas, que conduce a ellas (Cfr. JIMÉNEZ DE CISNEROS, 2014).



De izquierda a derecha: *Revista Nacional de Arquitectura*, 1952. *Advertisements for architecture*, Bernard Tschumi, 1976. En el pliego siguiente: *Potencia*, 2020. Saco de cemento y hierro. *The continuous monument*, Superstudio, 1969



El propio Le Corbusier hablaba de edificaciones anestésicas que pudiesen calmar “los nervios destrozados de la posguerra” (COLOMINA, 2021: p. 34), de ahí las superficies lisas- *la eliminación del ornamento (...) es una elección neurológica* (COLOMINA, 2021: p. 37)- que desactivan toda sensación corporal. Otro ejemplo es la atmósfera de la París, por donde se mueve Baudelaire, la sonrisa de los transeúntes que ve, opera como “*parachoques mímico*” (BENJAMIN, 2018: p. 289) al contraste entre la experiencia (y su capacidad de expresarla) con el shock moderno de la guerra y la alta velocidad.

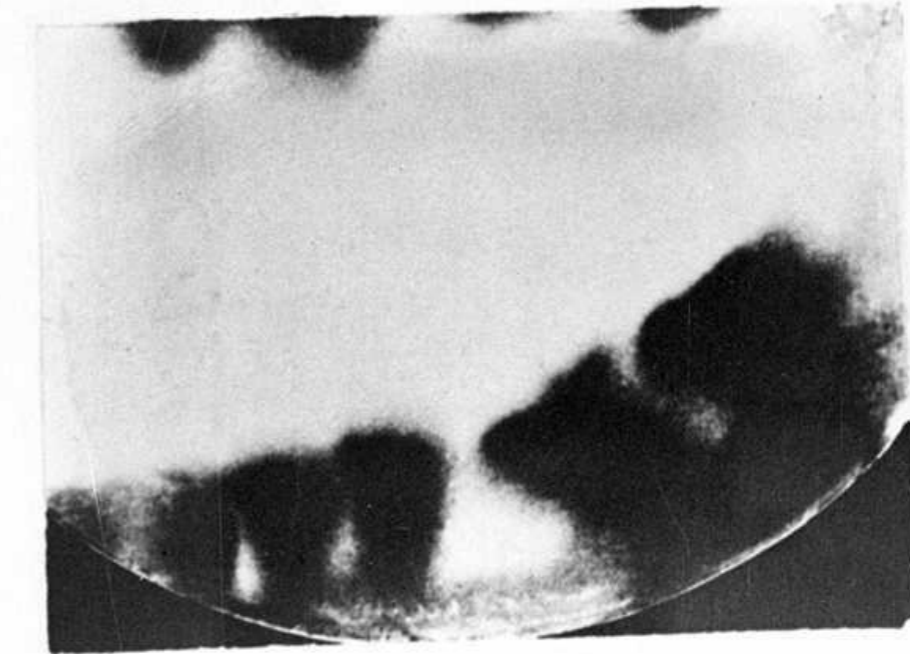
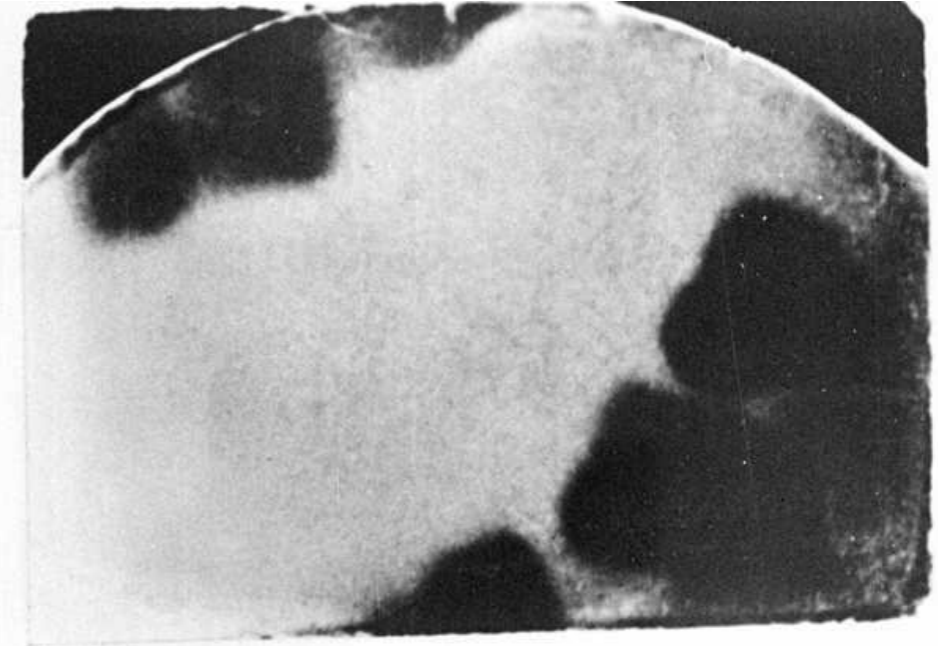
La obsesión por la limpieza de los espacios y de los nervios tuvo su traslación más directa a la escultura a través del minimalismo, que limpiaba el cuerpo de sensaciones. Era la imagen del capitalismo del Siglo XX, un cuerpo abstraído de sí mismo. Y si bien el fin de la modernidad supuso una serie de cambios, la tendencia higiénica permanece como obsesión moderna (con sus obvias implicaciones coloniales²¹). El ejercicio de ocultar lo sucio de toda representación ofrece un posicionamiento desde la narrativa visual para orientar el futuro.

Trabajar con las capas de concreción que permanecen detrás de lo liso y lo blanco es una tarea del presente, romper con las formas de abstracción que produce el capital. *Potencia (2020)* se integra en esta línea, el punto medio de trabajar desde la estructura que hace de soporte y el de desplegar la imagen de lo contaminante, la fractura subyacente de lo hegemónico. La dirección en la que hacer ficción la dará la síntesis entre la crisis y su contraimagen.



²¹ Las asociaciones de los territorios conquistados con espacios de enfermedad y sitios a ser limpiados son múltiples.

Izquierda: *Enchufe*, extraído de la página web de Leroy Merlín, 2021. Siguiendo página: *Primeras radiografías dentales*, Otto Walkhoff y Friedrich Giesel



*Erste Zahnaufnahme vom Lebenden
angefertigt 14 Tage nach der Veröffentlichung
Königins im December 1895 auf einer zu-
gehörigen photographischen Glasplatte
von Dr. Walkhoff - Zahnarzt in Braunschweig.*



Arriba: Dibujo extraído de la publicación *S/T*, 2020.
Derecha: *Potencia*. Instalación. Saco de cemento y hierro, 2020.



INTRODUCCIÓN A LA APERTURA DE UNA BOCA



Los textos que se ven a continuación, pertenecientes a la publicación *I BET ON LOSING DOGS* surgen originalmente a modo de reflexión sobre mi producción artística llevada a cabo en 2021. La pretensión de este capítulo, por otro lado, es situar de una forma más concreta el marco que compone este trabajo. Esta contextualización aparece en forma de correcciones y notas al pie, y en forma de contraste con las imágenes y texto producidos en la publicación posterior, *S/T*.

Derecha: Dibujo extraído de la publicación *S/T*, 2020.

DE PERROS DE CAZA A PERROS DE CARRERA

La imagen de la enfermedad mental está estrechamente ligada a su tratamiento, no en tanto a qué medicamentos tomar, sino en qué sitios tienen que estar los cuerpos. Esto se debe a la relación que hay entre las formas de vida que escapan al sistema de producción, y la extrema penalización espacial que se crea a su alrededor.

TÉCNICA Y LOCURA

Para el final de la peste negra, se había establecido en Europa toda una técnica para el control y gestión de los cuerpos enfermos. Estos estaban aislados, dejados a morir en camas de iglesias y centros de encierro, y con un "círculo sagrado" a su alrededor. Al erradicarse la peste, los cuerpos abandonaron las camas, pero no el círculo sagrado. La imagen y la dicotomía ya estaban creadas, y fueron localizadas en quienes volvieron a ocupar esas mismas camas, los locos. Este punto es sólo otro más de los tantos que forman la línea de evolución técnica centrada en el control de cuerpos y su integración en espacios, que desembocaría en la sociedad disciplinaria (Siglo XVII a Siglo XX) y en la actual sociedad de control.

"¿Qué vengo a hacer aquí? Vengo a ser terrible. Soy un monstruo decís. No, soy el pueblo ¿Soy una excepción? No, soy todo el mundo. La excepción sois vosotros. Vosotros sois la quimera y yo soy la realidad." (HUGO, 1908: p. 260)

La integración de cuerpos (locos) en espacios cerrados tiene su apogeo en la anteriormente mencionada sociedad disciplinaria, en la que cada sujeto en general pasa de un espacio de encierro a otro. En el caso de los locos, están los manicomios, psiquiátricos y hospitales. La imagen (abstracción) hace raíz, y la herramienta del desarrollo técnico, los datos, hace su trabajo construyendo lo que ahora conocemos como enfermedad mental. Todos los aspectos que se derraman de la llamada vida sana, todos los problemas de lo vivo, son atribuidos ahora a cuestiones psicoquímicas, una deformidad de lo correcto (Cfr. SZASZ, 1994: p.64).

Pese a ser una metáfora, la imagen de locura guarda rasgos de sentido literal. Cuando Franz Fanon se gradúa en psiquiatría dando paso a los inicios del pensamiento poscolonial, lo hace con una tesis sobre la relación entre la neurosis y la colonialidad.

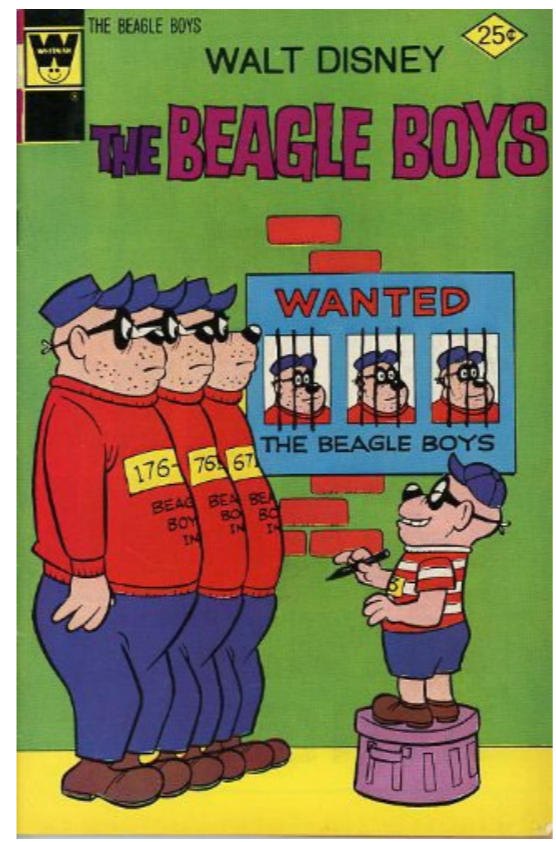
La monotécnica avanza en torno a aparatos de control sobre lo otro. Probando en la periferia prácticas punitivas que después se reafirman en el centro (aunque esto también hace de espejo, con Occidente colonizándose a sí mismo).

Víctor Hugo plantea una idea muy clara en torno a posibles formas de actuar con la locura, que es la de trabajar desde la alteridad impuesta, aceptar la otredad como emancipatoria. No se trata de negar la condición sino de ver qué salidas permiten estas circunstancias.

"Es importante conseguir que el perro se ponga detrás del cazador cuando éste le llame para ello; también las piedras sirven para esta finalidad, que nos permitirá asomarnos los primeros al barranco o circo en que puedan estar las perdices."

"Las luchas políticas no se combaten en la superficie de la geografía sino a través de su propia 'fabricación'" (PILE, 2000: p. 273).

"El perro, al echarle los objetos, va tras ellos por curiosidad, ante lo extraño de su aspecto y por los ruidos que producen; así pronto los muerde el animal, y llamándole con insistencia acabará por traérnoslo." Texto extraído de la publicación S/T, perteneciente a un manual de caza descatalogado.



Izquierda: Portada de The Beagles Boys, extraída de la publicación *I BET ON LOSING DOGS*. 2021

Pliegos siguientes: Extractos de la publicación S/T. 2021

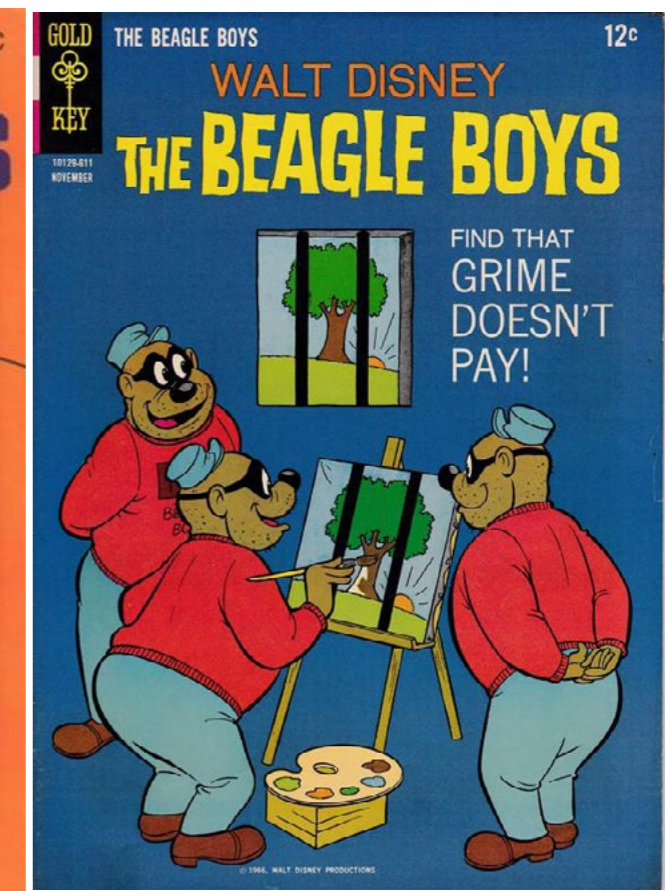
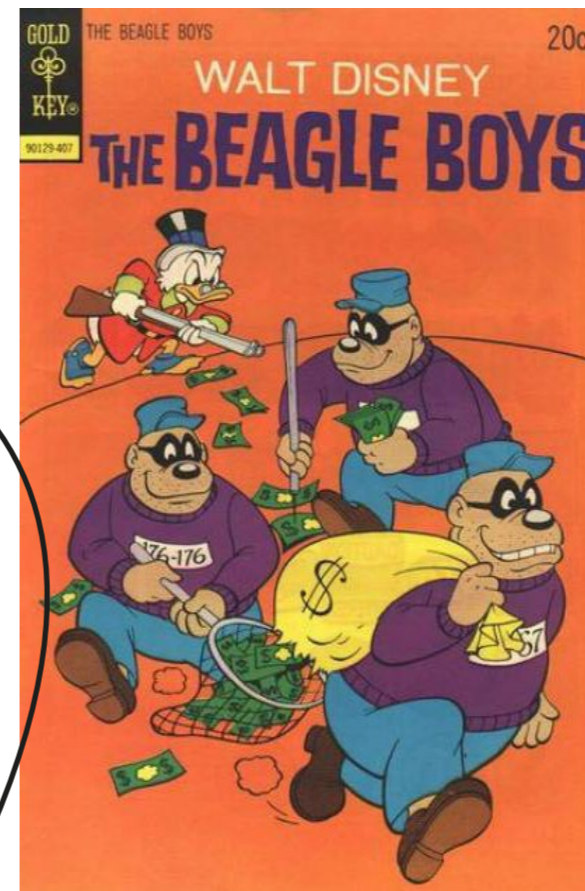


Nordik Predator™
www.nordikpredator.com



Con el Renacimiento, el marco de representación sella la boca. El rostro debe de ser atemporal, cercano a Dios, con una clara separación entre lo que es el adentro (deseo y carne) y lo que es el afuera, que viene a resumir la imagen de la razón. Como contraimagen están aquellas figuras que no pueden contener su interior, que no poseen esa separación, ya que hasta imponiendo la barrera de los dientes, el adentro se le escapa. Esta imagen era la locura.

Con la llegada del capitalismo (como máquina de abstracción), esta imagen se acelera y se adhiere a distintas localizaciones, siempre marginales. La modernidad que acompaña a este sistema abstrae y fragmenta el gesto y el sujeto, resultando en la agrupación y categorización de sujetos bajo significados. Esta imagen devenida símbolo, deja de quedarse en un mismo suelo y coge velocidad, se vuelve invisible, borra todo lo que no sea mirada y sonrisa con dientes ausentes. Algo muy similar hacía el Gato de Cheshire en Alicia en el País de las maravillas. A lo largo de la modernidad se puede ver a este rostro sin cara en muchos sitios, allá donde avance el imperio, su mirada siempre logra verle en alguna parte, siempre entre las filas indígenas y colonizadas, pues siempre es otro.



La imagen del Renacimiento y la boca abierta como su contraimagen se emplea como alegoría entre la relación del propio Renacimiento con el proyecto colonial como la sombra que proyecta.

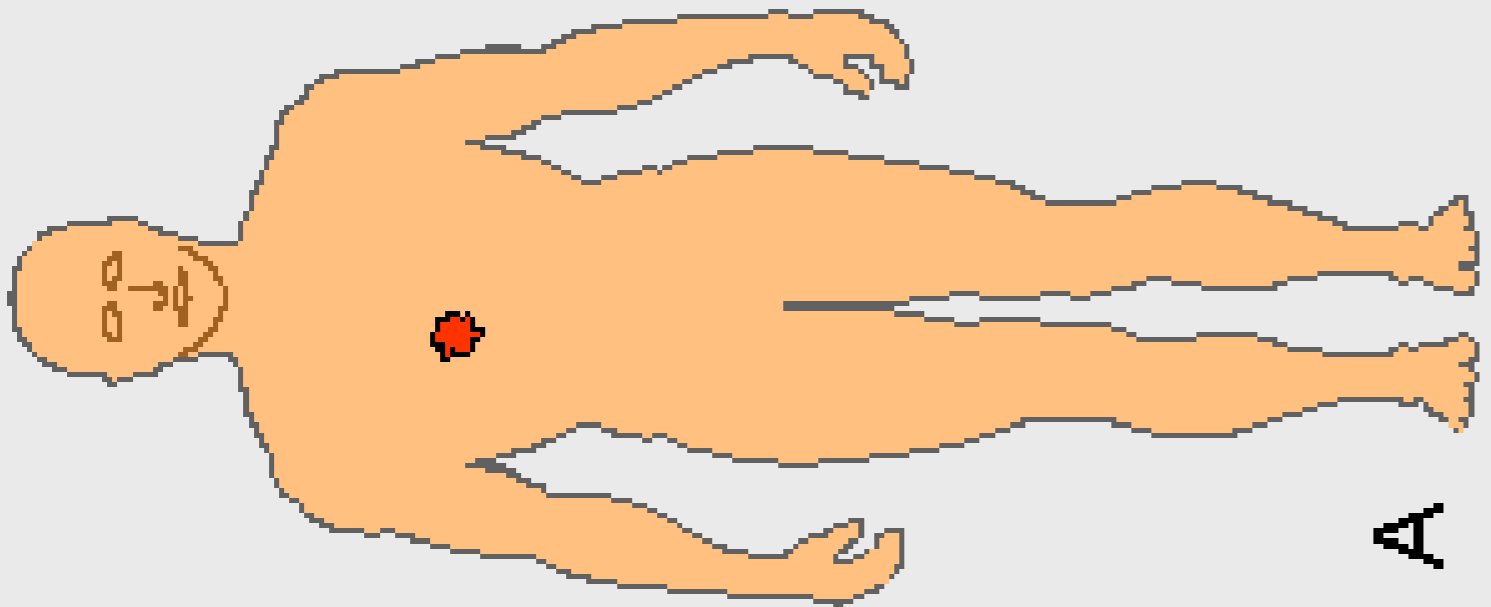
El Renacimiento europeo se concibió como tal, estableciendo los cimientos de la idea de modernidad, a través de la doble colonización del tiempo y del espacio. La doble colonización viene a ser la invención de las tradiciones europeas. Una fue la invención de la propia tradición de Europa (colonización del tiempo). La otra fue la invención de las tradiciones no europeas: el mundo no europeo que coexistía antes de 1500 (colonización del espacio) (MIGNOLO, 2010: p. 43)

GAP-TOOTHED SMILE

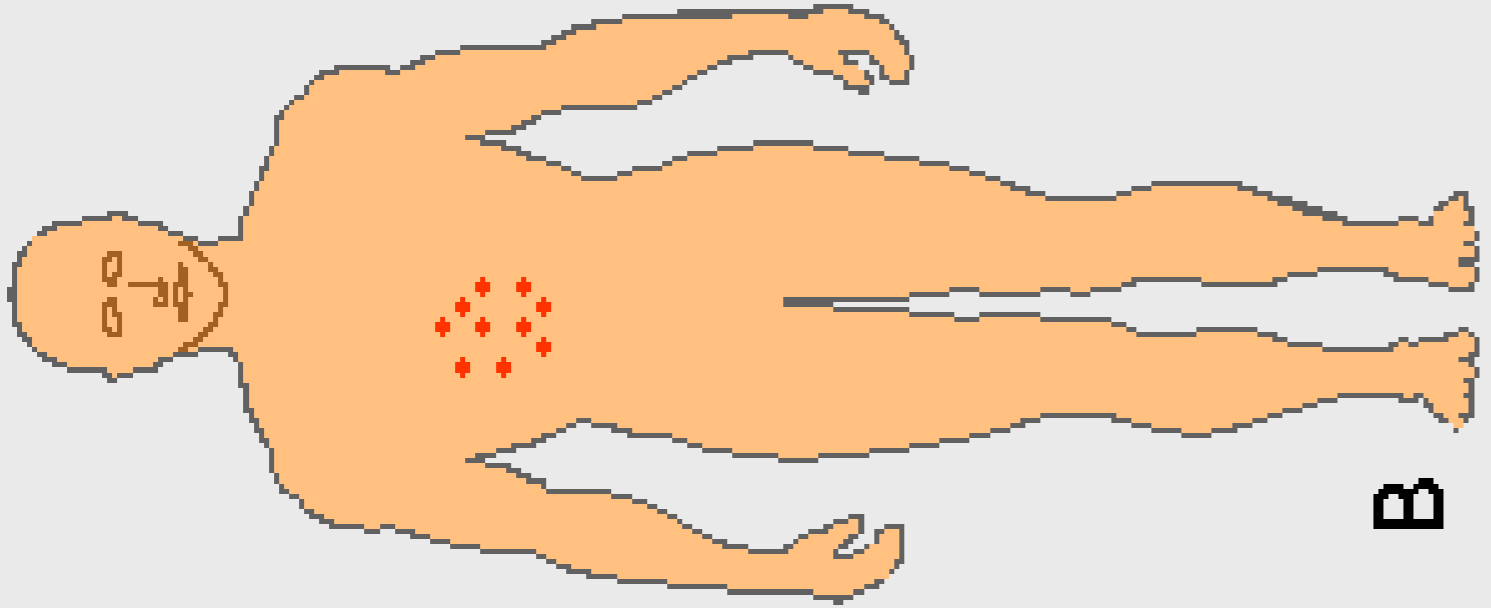
Izquierda: Reclamo de caza, extraído de la publicación *S/T*. 2021

Arriba: Portadas de *The Beagles Boys*, extraídas de la publicación *I BET ON LOSING DOGS*. 2021

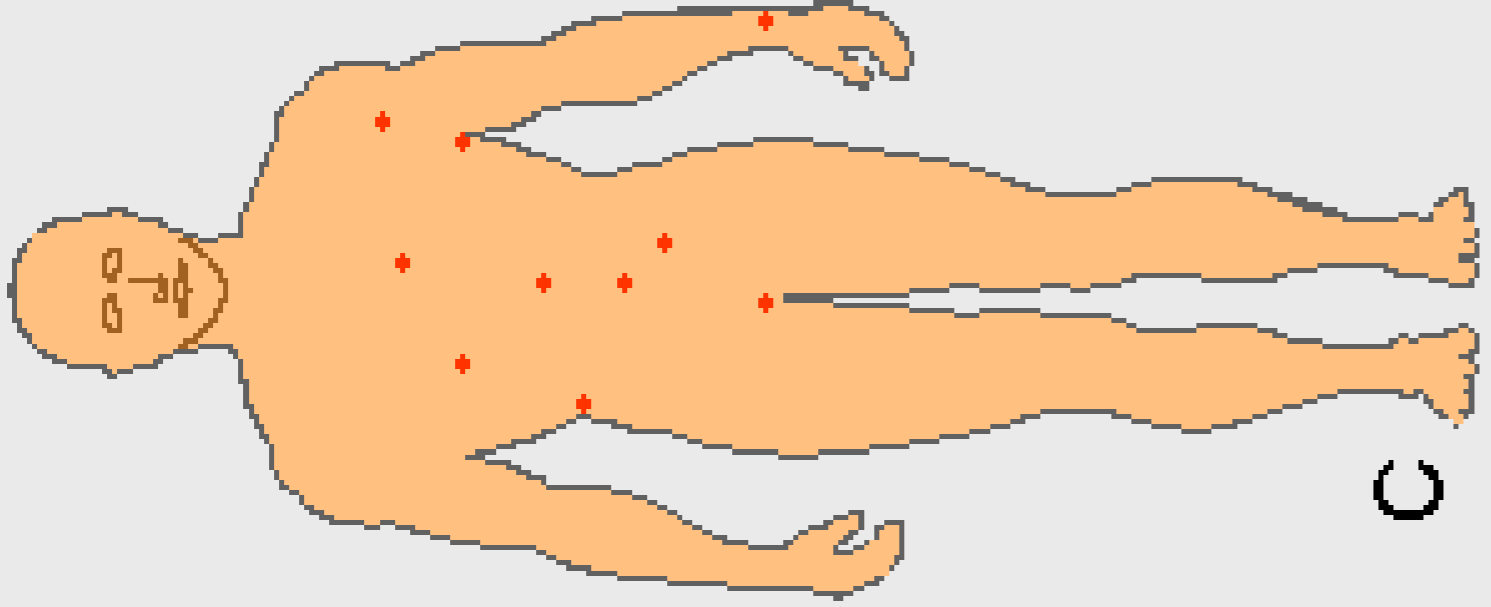
Pliego siguiente: Extractos de la publicación *S/T*. 2021



A



B



C



En "Informe para una academia" Kafka narra un discurso que realiza un simio ante un congreso de académicos. El mono, que articula perfectamente, se hace llamar Pedro el Rojo, y cuenta su trayecto hacia la humanidad, desde que fue cazado tras ser disparado dos veces, a su proceso de entendimiento de lo humano (que realiza en su jaula) a través de volverse alcohólico (una metáfora muy acertada pero para otro contexto). Pedro explica su situación no para hablar de la liberación que es ser humano, sino como crítica a su condición y al humanismo. Como señala Preciado, las opciones de movimiento del simio son, "morir en la jaula o vivir en la jaula de la subjetivación humana" (Cfr. PRECIADO, 2020).

I BET ON LOSING DOGS es un proyecto de 5 piezas que sirve como punto y aparte en la investigación sobre la relación entre arquitectura y locura. El eje central es la organización geométrica, el dispositivo de orden que incluye a su salida (agujero de diente que opera como agujero negro) como parte del propio mecanismo de control.

Antes comentábamos que, en el loco, el adentro encontraba su camino hacia el afuera (para los posestructuralistas, estaba cerca de lo que es la salida del capital). En la actualidad, los aparatos de captura (aquel concepto que usaba Deleuze para explicar los procesos de localización y de significado del sistema) le siguen la carrera y se le adelantan (esa imagen de American Psycho del protagonista en éxtasis al contemplar la síntesis de la imagen en una tarjeta). La velocidad del Aparato-Estado no son ya esa imagen clásica de un espacio de encierro de hormigón, funcionan como una red (virtual y material) que se malea y adapta.

El gato de Cheshire como acontecimiento, no solo buscando su sonrisa, sino el espacio vacío que ocupaba su cuerpo, estructura de su cuerpo sin órganos. Cómo es el espacio (la relación de objetos que lo conforma) lo que moldea la imagen y el modo de vida. La operación de sentido que fragmenta, produce y decodifica signos.

"En la segunda década del siglo XXI, la dilapidación posburguesa adoptó la forma final de un agujero negro financiero. Una bomba de drenaje empezó a engullir y destruir el producto de doscientos industriosos años de inteligencia colectiva, transformando la realidad concreta de la civilización social en abstracciones: cifras, algoritmos, ferocidad matemática y acumulación de nada" ("BIFO" BERARDI, 2014: p. 12)

Deleuze ve la caza como un acercamiento por parte del cazador a un devenir animal en tanto que se convierte en entorno, se camufla y se pone a la altura del animal que caza. Esta metáfora está hoy más cercana a las prácticas de control que a las de emancipación. Hay un cambio de posicionamiento de esta práctica. La caza como metáfora del dispositivo de subjetivación, como expone Pedro el Rojo, ninguna de las dos opciones de la subjetivación son una salida, solo son distintas formas de humillarse.

La boca es un eje que permite controlar los flujos entre el adentro y el afuera, por eso la fijación por controlarlas. "Hemos de procurar que tales objetos estén hechos de materias blandas y ligeras, en evitación de que en caso contrario se endureciese la boca del animal, grave inconveniente para traer piezas de caza menor."

I BET ON LOSING DOGS

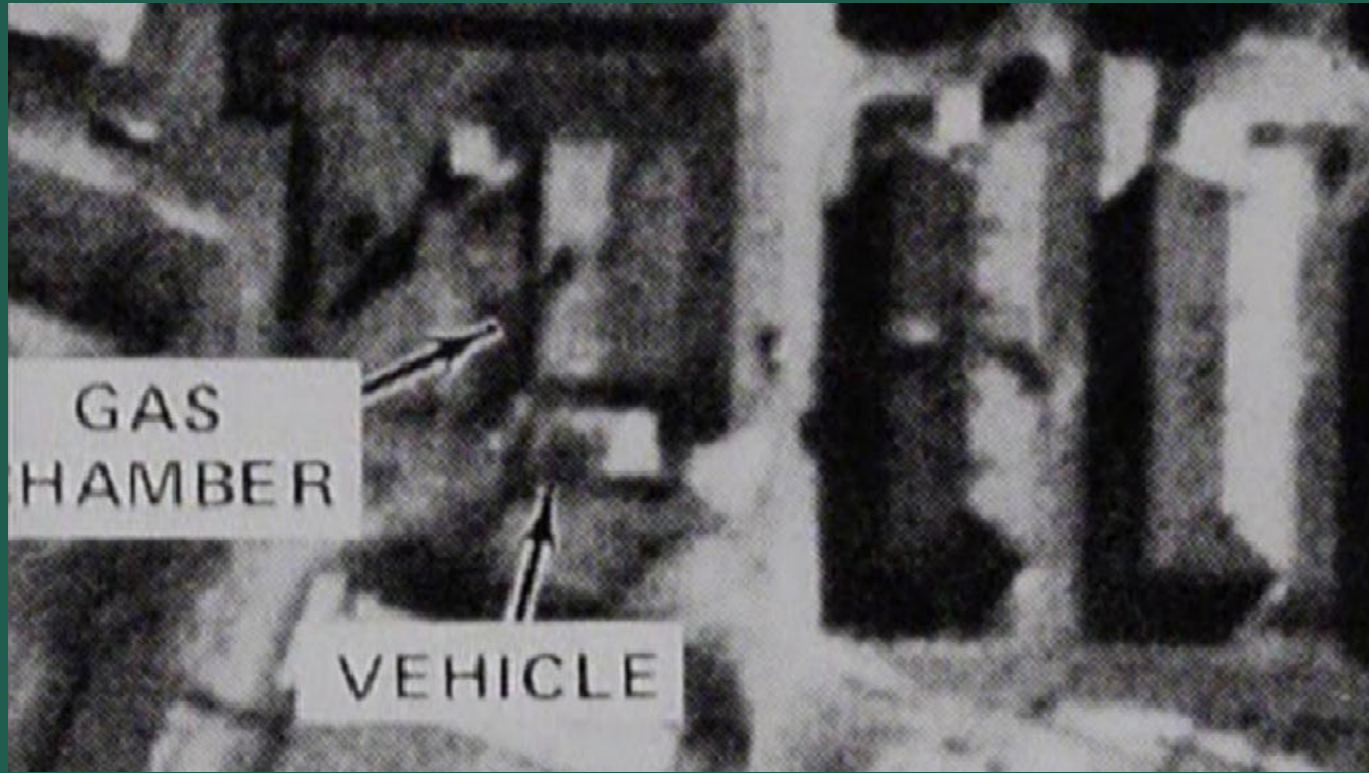


Izquierda: Reclamo de caza, extraído de la publicación S/T. 2021

Pliegos siguientes: Extractos de la publicación S/T. 2021





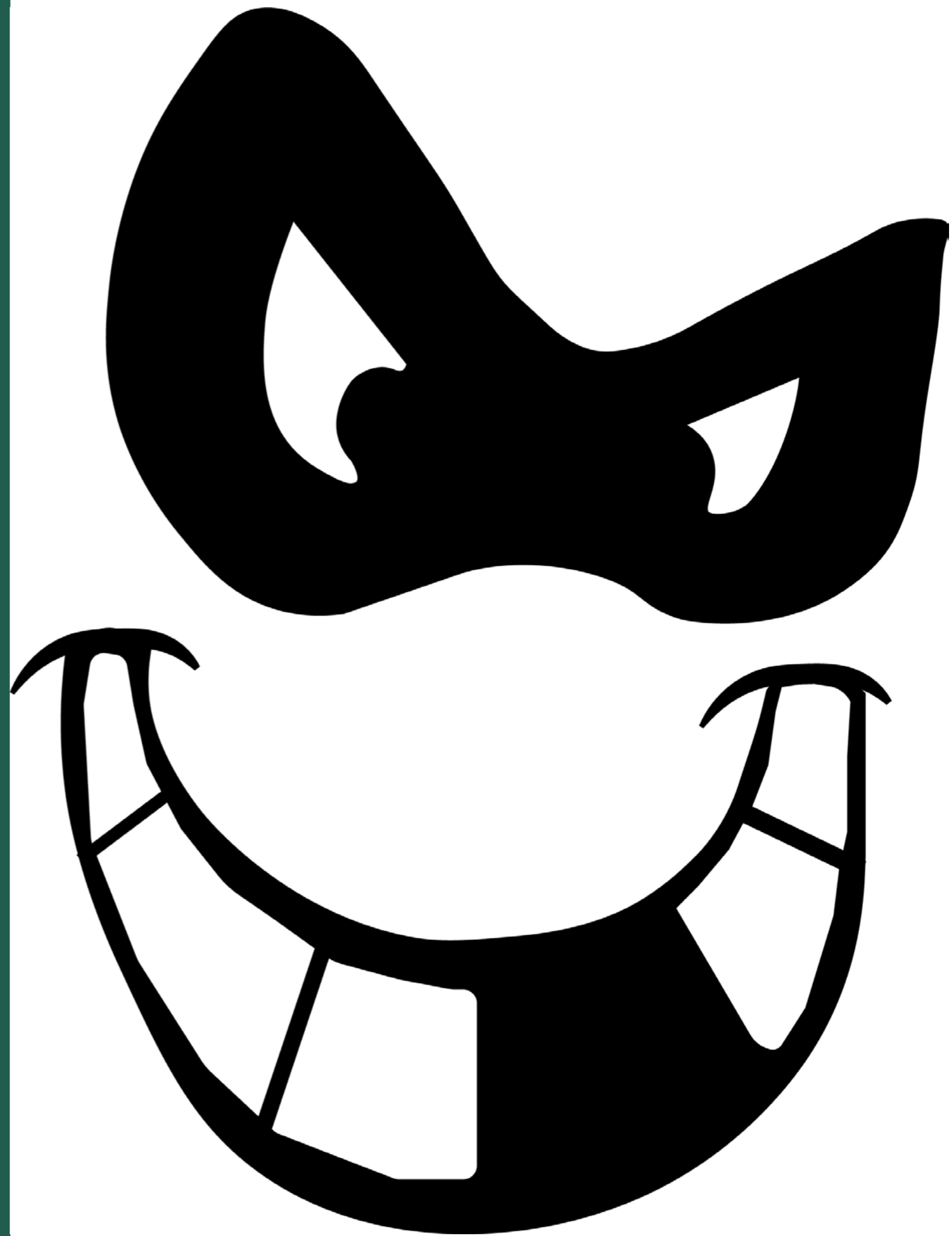


COMPLEJO-AGUJERO

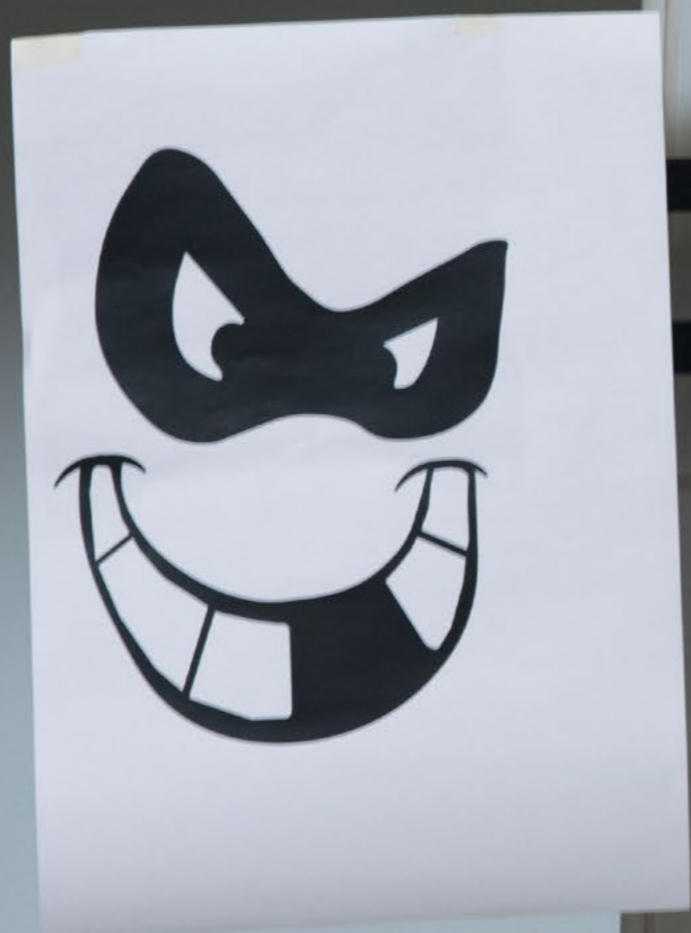
Arriba: *LAS IMÁGENES DEL MUNDO Y LA INSCRIPCIÓN DE GUERRA*, Harun Farocki, 1989.

Derecha: Gap-Toothed Smile, extraído de la publicación *I BET ON LOSING DOGS*, 2021.

Pliegos siguientes: Vistas a la instalación *I BET ON LOSING DOGS*. 2021

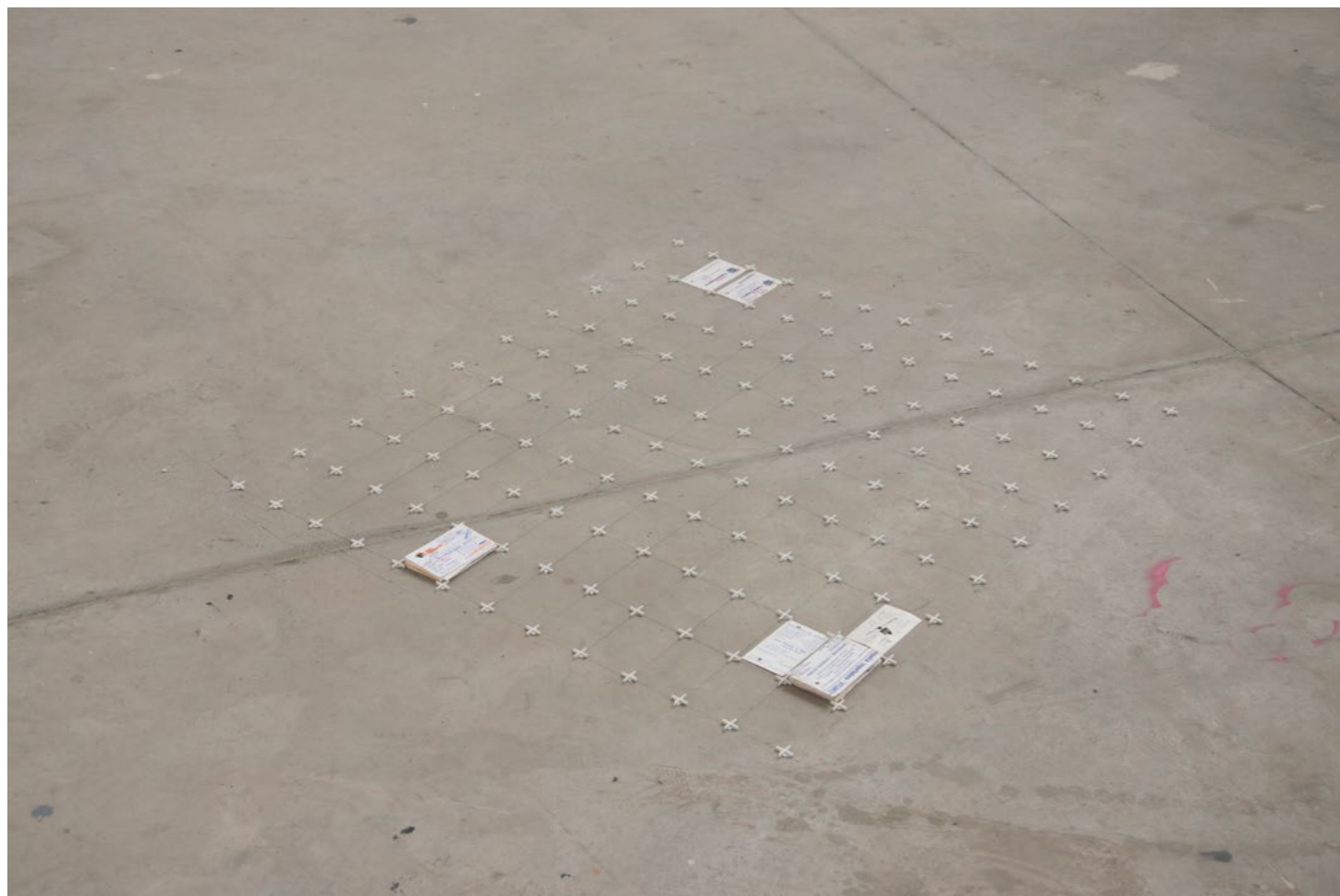












“¡Amigos! ¡No tenemos elección! No hay otra manera de moverse, si hasta ahora estábais acostumbrados a desplazaros por carreteras y aceras, olvidaos, de ahora en adelante, caminaremos todos a través de las paredes” (WEIZMAN, 2010)

Cuando Avi Kochavi, general del ejército de Israel, pronuncia estas palabras, lo hace al inicio de lo que sería un ataque a Gaza totalmente indetectable. Ni radares, ni cámaras, ni ciudadanos de a pie ni las fuerzas palestinas localizaron en momento alguno parte del ataque israelí. El ejército devino cuerpo sin órganos, en forma de un gusano que iba atravesando la ciudad dejando agujeros.

El ataque partió de la misma base que parte la crítica posmoderna (llegando al punto de compartir referentes como Matta-Clark o Debord), siendo este que el dentro y el afuera, el binomio público-privado, es una interpretación. Las cuestiones sobre el territorio deben plantearse desde otro lado, teniendo en cuenta no el mapa de lo ya identificado sino los flujos que “entrelazan lo vivo y lo inerte en la Tierra” (NEGARESTANI, 2008: p. 54), rocas y cuerpos.

Más allá de lo triste que pueda ser estudiar nuevas formas de orientarse a través del ejército de Israel (y a través de sus masacres), sus estrategias señalan cuestiones más que pertinentes con respecto a la detectabilidad y a la orientación objetual hacia lo militar (la ciudad como nuevo campo de batalla)²².

Arriba: Sin título, perteneciente a la instalación *I BET ON LOSING DOGS*. 2021

Derecha: Sin título (detalle), perteneciente a la instalación *I BET ON LOSING DOGS*. 2021

Pliegos siguientes: Vistas a la instalación *I BET ON LOSING DOGS*. 2021



La instalación *I BET ON LOSING DOGS* se enmarca con relación a esta práctica militar urbana a través de trazar sentido entre la imagen de enfermedad mental (y de agujero), con el control espacial. Una valla bloquea el movimiento del cuerpo pero permite la circulación de la mirada, imponiendo un ejercicio contemplativo. Para atravesarla, obviando el salto, hacer un agujero se presenta como opción viable, abriendo un camino entre lo mirado y el espacio a mirar. Pese a también funcionar como una malla ²³, el capitalismo (cognitivo) cierra los agujeros que se excaven en su cuerpo²⁴. Tiende hacia los lados donde se abren, pero regresa a su forma. La superficie paranoica es la extensión de la mirada occidental, todo lo organiza en geometría, todo encaja en la retícula (el ataque a Gaza fue una ‘geometría inversa’²⁵).

Los aparatos de control sintetizan así la paranoia con el agujero negro (que antes acontecía como forma de escape). El sujeto, para huir del encierro, debe sintetizarse a su vez con este proceso y atravesar muros de forma paralela, ser indetectable ante los ejercicios de subjetivación.

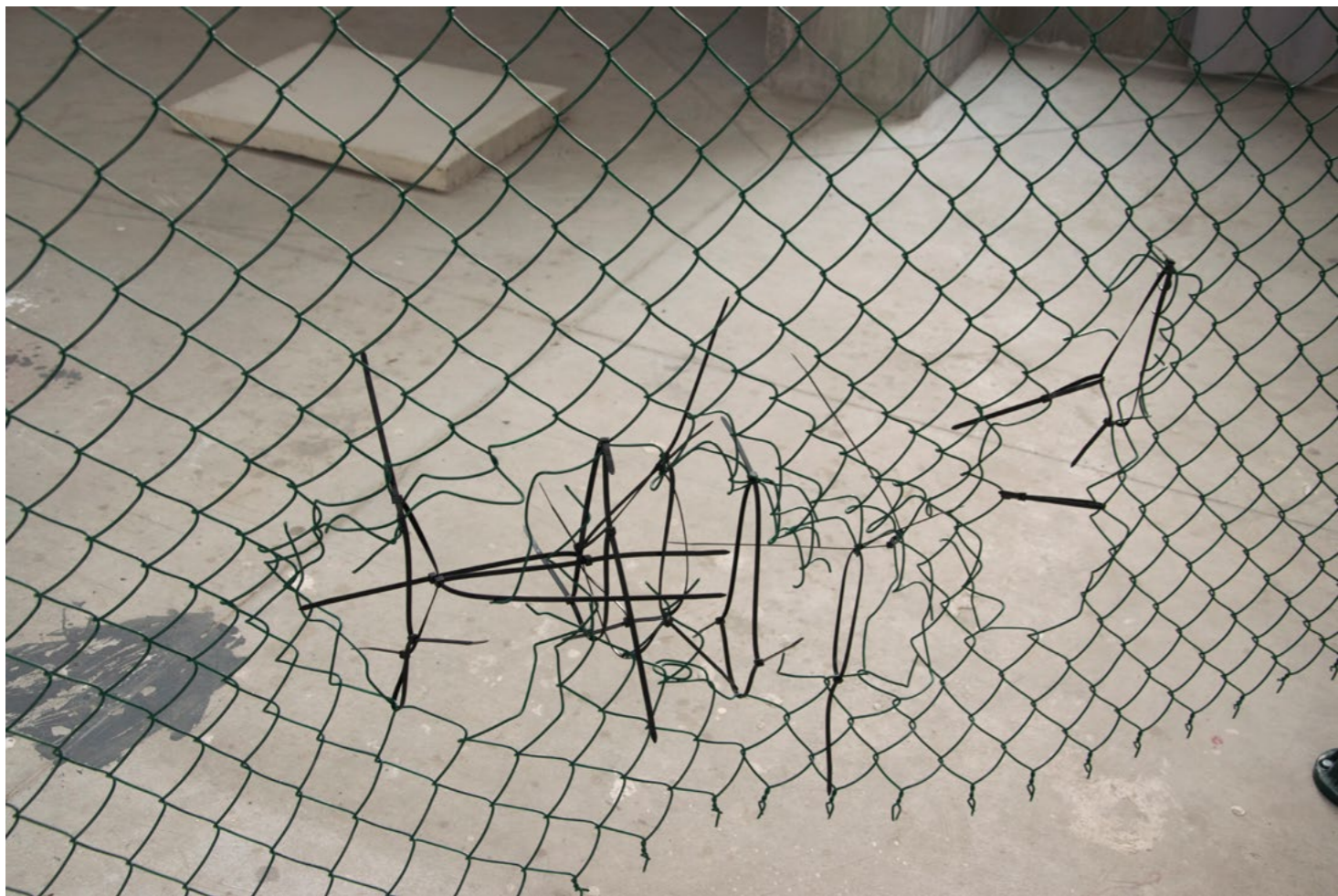
El proceso de emergencia y su conexión inmediata con la formación y dinámica de las superficies (el complejo de agujero) coincide con la paranoia. (...) Por cada inconsistencia en la superficie de la historia terrestre hay una consistencia subterránea (NEGARESTANI, 2008)

²²El objeto deforma al mundo sensual del mismo modo que la existencia de un agujero negro puede ser inferida del remolino de gases y luz que lo orbita (HARMAN, 2012: p. 274)

²³Plano, puede extenderse hacia cualquier lado, moldearse en torno a cualquier superficie.

²⁴Las prácticas de control sobre el cuerpo en el espacio vienen dadas por este sistema.

²⁵Consistente en “una reorganización de la sintaxis urbana por medio de una serie de acciones microtácticas” (WEIZMAN, 2010)



ANEXO

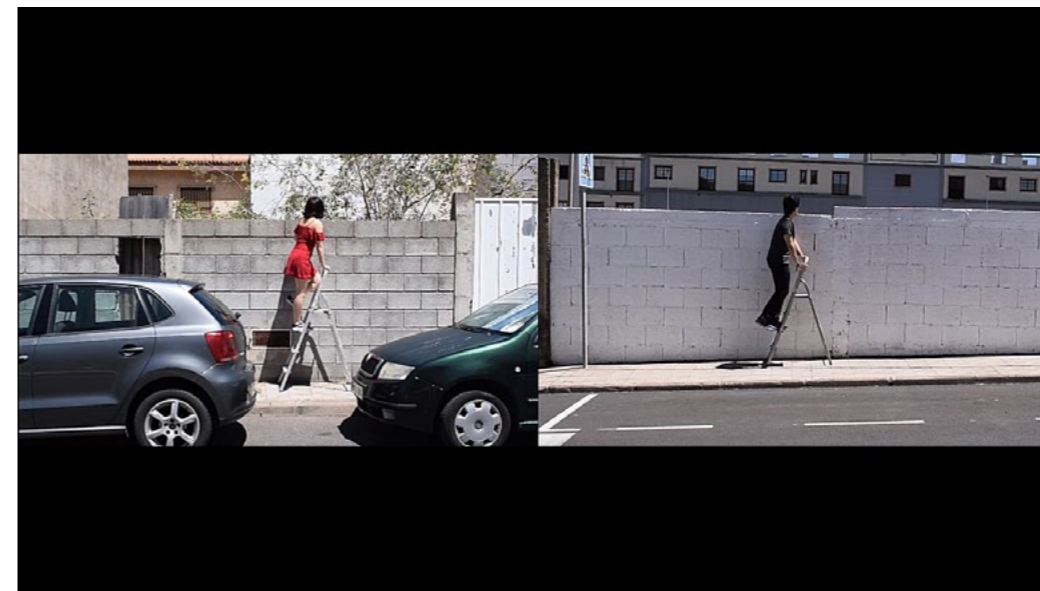
ESTRATEGIAS, 2020: Proyecto que recoge una serie de performances realizadas con Shabely Estévez en torno a la gestión de los cuerpos en el espacio público y privado.



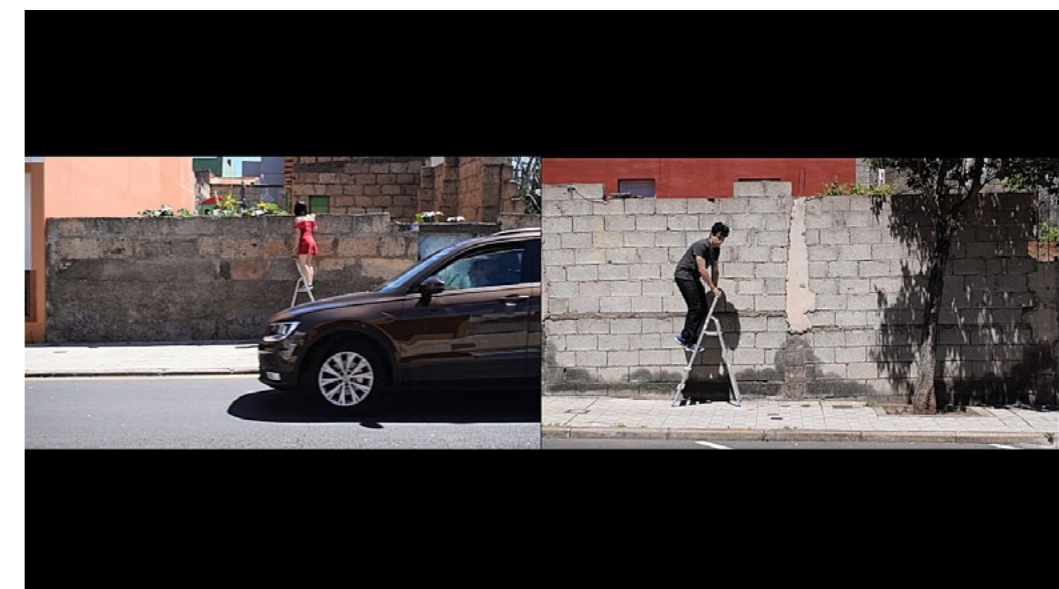
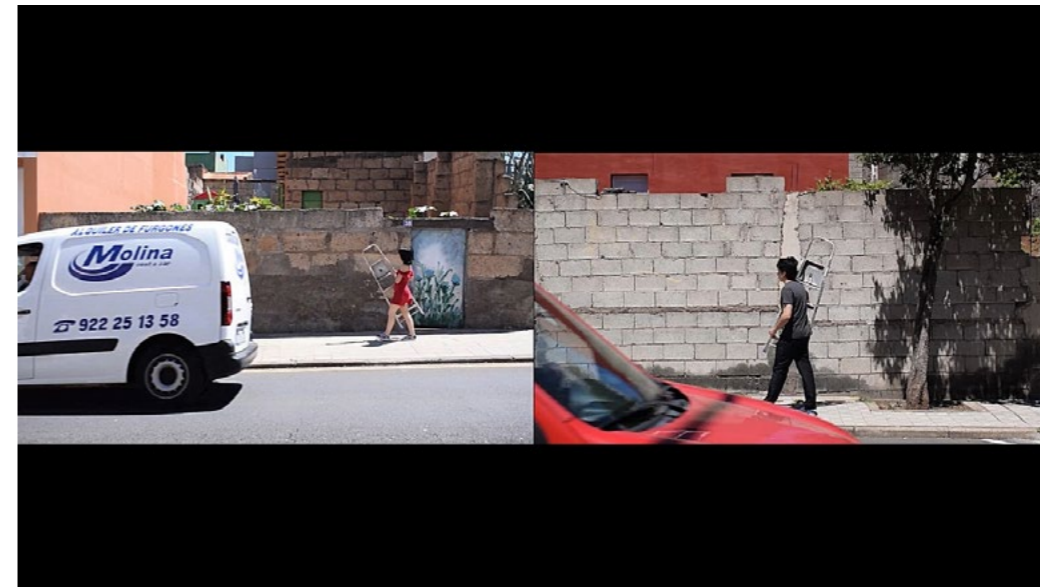
Tela de juicio. Video-performance (1'18"). 2020



Coreografía y situación. Video-performance (5'18"). 2020



Tentativas de asedio. Video-performance (2'). 2020

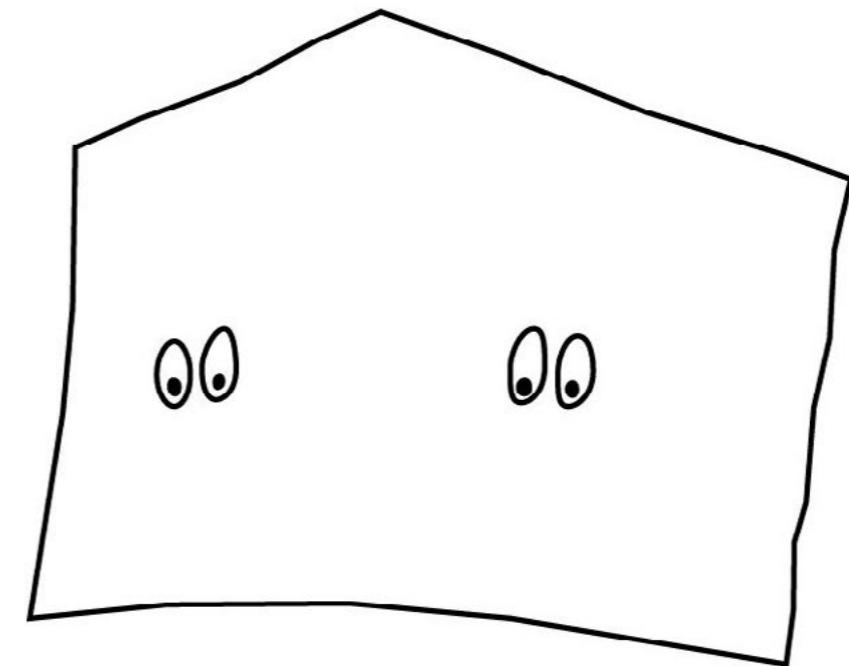


PUBLICACIONES

https://issuu.com/miguelrubiotapia/docs/sin_t_tulo_2021_miguel_rubio

https://issuu.com/miguelrubiotapia/docs/suplemento_de_sin_t_tulo_2021._miguel_rubio

https://issuu.com/miguelrubiotapia/docs/i_bet_on_losing_dogs_para_imprimir



Derecha: Dibujo extraído de la publicación *I BET ON LOSING DOGS*. 2021

BIBLIOGRAFÍA

ADORNO, Theodor. "Manuscrito Wagner", en *Obra de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005

BAUDELAIRE, Charles. *Œuvres complètes (Tome 1)*, Bibliothèque de la Pléiade, Francia, 1975

BENJAMIN, Walter. *Calle de sentido único*, Akal, Madrid, 2015

BENJAMIN, Walter. *Iluminaciones*, Taurus, Madrid, 2018

BENJAMIN, Walter. *Obras I*, Abada, Madrid, 2008

"BIFO" BERARDI, Franco. "Introducción", en *Los condenados a las pantallas* de Hito Steyerl. Editorial Caja Negra, Argentina. 2014

"BIFO" BERARDI, Franco. "Subjetivación cognitaria", en *Neo-Operaísmo*, Editorial Caja Negra, Buenos Aires, 2020

BUTLER, Judith. "¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault" [Artículo], Marcelo Expósito. Recuperado de http://marceloexposito.net/pdf/trad_butler_critica.pdf [1 de julio de 2021]

CAMUS, Albert. *El mito de Sísifo*, Alianza Editorial, Madrid, 1995

CANETTI, Elias. *Masa y poder*, Alianza Editorial, Madrid, 2020

COLOMINA, Beatriz. *Arquitectura de rayos X*, Puente Editores, Barcelona, 2021

CUYAS, José Díaz. "Sobre el suelo" [Artículo], ACTO. Recuperado de <https://reacto.webs.ull.es/pg/n1/sobreelsuelo.htm> [28 de junio de 2021]

DANOWSKI, Déborah. VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *¿Hay mundo por venir? Ensayo sobre los miedos y los fines*, Editorial Caja Negra, Buenos Aires, 2019

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*, Pre-Textos, Valencia, 2016

DELEUZE, Gilles. "Post-scriptum sobre las sociedades de control" [Artículo], JOURNALS. Recuperado de <https://journals.openedition.org/polis/5509> [1 de julio de 2021]

DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*, Pre-Textos, Valencia, 2015

DELEUZE, Gilles. PARNET, Claire. *Diálogos*, Pre-Textos, Valencia, 1999

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Arde la imagen*, Ediciones Ve, Oaxaca, 2012

FANON, Franz. *Los condenados de la tierra*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 2016

FOUCAULT, Michel. "¿Qué es la Ilustración?" [Artículo], Saber ULA. Recuperado de: <http://www.saber.ula.ve/bitstream/handle/123456789/15889/davila-que-es-la-ilustracion.pdf;jsessionid=A9637694106C8C7B38BE9942543B4290?sequence=1> [28 de junio de 2021]

FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica I*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 1976

FOUCAULT, Michel. *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Siglo XXI Editores, Argentina, 2001

FRANCISCO PÉREZ, Luis. *Espacios de significado: Ensayos de exposiciones de arte en España 1983-2003*, PROAP (EXIT PUBLICACIONES), Madrid, 2018

GRAHAM, Stephen. "Foucault's Boomerang— The New Military Urbanism", en *Development Dialogue n.58*, Uppsala, 2012

GROYS, Boris. *Arte en flujo: Ensayos sobre la evanescencia del presente*, Editorial Caja Negra, Buenos Aires, 2016

GUATTARI, Félix. ROLNIK, Suely. *Micropolítica: Cartografías del deseo*, Traficantes de sueños, Madrid, 2005

HARMAN, Graham. *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*, EEUU, Zero Books, 2012

HUGO, Víctor. *El hombre que ríe*, Ramón Sopena, Barcelona, 1908

JIMÉNEZ DE CISNEROS, Roc. "El vértigo aceleracionista" [Artículo], CCCLAB. Recuperado de <https://lab.cccb.org/es/el-vertigo-aceleracionista/> [1 de julio de 2021]

KAFKA, Franz. *Informe para una academia y otros escritos*, Akal, Madrid, 2015

KRAUSS, Rosalind E. "La escultura en el campo expandido" en *La posmodernidad*, Kairós, Barcelona, 2002

KRAUSS, Rosalind E. *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza Editorial, Madrid, 2015

LAND, Nick. *Fanged Noumena*, Holiobonte ediciones, Barcelona, 2019

MARX, Karl. *El Capital: Volumen 1*, Siglo XXI de España Editores, Madrid, 1978

MARX, Karl. Engels, Friedrich. *Manifiesto del Partido Comunista*, Editorial Progreso, Moscú, 1979

MIGNOLO, Walter D. *Desobediencia epistémica: retórica de la modernidad, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Ediciones del Signo, Buenos Aires, 2010

MOSQUERA, Gerardo. *Caminar con el diablo: textos sobre arte, internacionalismo y culturas*, PROAP (EXIT PUBLICACIONES), Madrid, 2010

NEGARESTANI, Reza. *Cyclonopedia: Complicity with anonymous materials*, re.press, Melbourne, 2008

NOYS, Benjamin. *Velocidades malignas (Aceleracionismo y capitalismo)*, Materia Oscura, Madrid, 2018

ORTEGA Y GASSET, José. "Meditación del marco", [Artículo], Docplayer. Recuperado de <https://docplayer.es/13952212-Jose-ortega-y-gasset-meditacion-del-marco-buscando-un-tema.html> [28 de junio de 2021]

PARDO, José Luis. "¿Qué pinta la verdad?" [Periódico], EL PAÍS. Recuperado de https://elpais.com/diario/2001/09/01/babelia/999299828_850215.html [28 de junio de 2021]

PILE, Steve. "The Troubled Spaces of Franz Fanon", en *Thinking Space. Critical Geographies*, Routledge, Londres, 2000

PRECIADO, Paul. B. *Yo soy el monstruo que os habla*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2020

SLOTERDIJK, Peter. *El desprecio de las masas: Ensayo sobre las luchas culturales de la sociedad moderna*, Pre-Textos, Valencia, 2017.

SARTRE, Jean-Paul. "Prefacio", en *Los condenados de la tierra*, Fondo de cultura económica, Ciudad de México, 2016

SZASZ, Thomas. *El mito de la enfermedad mental*, Amorrortu editores, Argentina, 1994

TIQQUN. *La teoría del Bloom*, Melusina, Santa Cruz de Tenerife, 2016

TSCHUMI, Bernard. *Architecture and Disjunction*, The MIT Press, Londres, 1996

V.V.A.A. *POTLATCH: Internacional Letrista*, Literatura Gris, Madrid, 2002

V.V.A.A. *Llamamiento y otros fogonazos*, Ediciones Acuarela y Machado Grupo de Distribución, Madrid, 2009

YUK HUI. *Fragmentar el futuro: ensayos sobre tecnodiversidad*, Editorial Caja Negra, Buenos Aires, 2020

WEIZMAN, Eyal. *Arquitectura Forense: Violencia en el umbral de la detectabilidad*, Bartlebooth, Madrid, 2020

WEIZMAN, Eyal. "Caminar atravesando muros" [Artículo], REBELIÓN. Recuperado de <https://rebellion.org/caminar-atravesando-muros/> [1 de julio de 2021]



Izquierda: Soporte, extraído de la página web de Leroy Merlin. 2021
Siguiente pliego: dibujos extraídos de la publicación "S/T". 2021
Contraportada: Dibujo extraído de la publicación *I BET ON LOSING DOGS*. 2021

