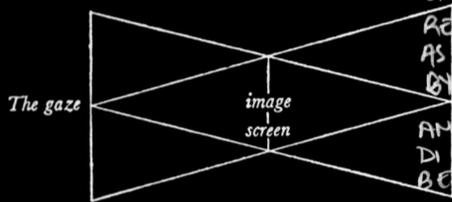


your lines
not abstract lines
a tremor grows you in lines
in one direction
in other directions
in divergent lines
forming beautiful patterns
one-after-another
all-at-once
again-and-again
endlessly
seriously endlessly
serially endlessly

I'VE ALWAYS REMEMBERED THIS
 PASSAGE NOT ONLY AS AN INVERSION
 OF THE SCOPIC FIELD WHERE WE
 OF THE GAZE ARE FRAMED, PICTURED, BUT

too, turn myself into a picture under the gaze, which is inscribed
 at the apex of the second triangle. The two triangles are here
 superimposed, as in fact they are in the functioning of the scopic
 register.



MORE PRECISELY, AS BEING AWARE
 OF US AS CONTAINED, SUCKED UP INTO
 REALITY, INTERPELLATED BY EARTH
 AS IRREDEMIABLY HERE, RECLAIMED
 BY SPINOZA'S GOD, IN THOUGHT
 AND IN EXTENSION, RECLAIMED BY
 DIONISIO'S IMAGE, HIS BODY
 BEING FRAGMENTED BUT ONE AT
 THE SAME TIME (WHILE HE LOOKS, IN
 THE MIRROR HE SEES THE IMAGE

I must, to begin with, insist on the following: in the scopic
 field, the gaze is outside, I am looked at, that is to say, I am a
 picture.

This is the function that is found at the heart of the institution
 of the subject in the visible. What determines me, at the most
 profound level, in the visible, is the gaze that is outside. It is
 through the gaze that I enter light and it is from the gaze that
 I receive its effects. Hence it comes about that the gaze is the
 instrument through which light is embodied and through
 which—if you will allow me to use a word, as I often do, in a
 fragmented form—I am *photo-graphed*.

OF THE
 WORLD AS
 AN IMAGE OF
 HIMSELF
 FRAGMENTED
 AND AS A
 WHOLE AT
 THE SAME
 TIME)
 WHERE ALL
 STRUCTURAL
 DISTANCES
 COLLAPSE
 AND ALL
 BECOME
 MATTER
 OF
 CONTIGUITY

En primer lugar, creo que está fuera de toda duda que si viviésemos con los derechos que la naturaleza nos ha dado, y según las enseñanzas de ésta, seríamos naturalmente obedientes a nuestros padres, estaríamos sujetos a la razón y no seríamos siervos de nadie. De la obediencia que cada cual, sin otra admonición que la que le hace su propio natural, rinde a su padre y madre, son testigos todos los hombres, cada cual por sí mismo. De la razón, si nace con nosotros o no, cuestión debatida a fondo por los académicos y tocada por toda la escuela de los filósofos, no creo errar en esta ocasión si digo [7] que hay en nuestra alma alguna semilla natural de razón, la cual, sustentada por el buen consejo y la costumbre, florece en virtud. Y al contrario, a menudo, al no poder resistir a los vicios sobrevenidos, ahogada, se aborta. Pero, ciertamente, si hay algo claro y evidente en la naturaleza y ante lo cual no nos esté permitido hacernos los ciegos, es esto: que la naturaleza, ministro de Dios, gobernante de los hombres, nos ha hecho a todos de la misma forma y, según parece, con el mismo molde, a fin de que nos reconozcamos todos como compañeros, o más bien como hermanos. Y si al repartir los presentes que la naturaleza nos ha dado, ésta ha dado mejor parte de su bien a unos que a otros, sea al cuerpo o al espíritu, no obstante, no ha pretendido ponernos en este mundo como en un palenque, y no ha enviado aquí abajo a los más fuertes ni a los más avisados como a salteadores armados en un bosque para devorar a los más débiles, sino que debemos creer más bien que al hacer así a unos los miembros más grandes, a otros más pequeños, [la naturaleza] ha querido hacer sitio al afecto fraternal, a fin de que tuviera donde emplearse, teniendo unos el poder de prestar su ayuda y otros la necesidad de recibirla. Y así, puesto que esta buena madre nos ha dado a todos la tierra toda por morada, nos ha alojado a todos de algún modo en la misma casa, nos ha formado a todos según el mismo patrón a fin de que cada uno pueda mirarse y casi reconocerse en el otro; puesto que nos ha hecho a todos este gran presente que son la voz y la palabra para intimar y fraternizar más y forjar mediante la común y mutua declaración de nuestros pensamientos una comunión de nuestras voluntades, y ha procurado por todos los medios estrechar y apretar tan fuerte el lazo de nuestra alianza y sociedad; puesto que ha mostrado en todas las

cosas que no ha querido tanto unirnos a todos cuanto hacer de todos uno..., no cabe dudar entonces de que todos seamos naturalmente libres, pues todos somos compañeros, y no puede haber en el entendimiento de nadie que la naturaleza haya puesto a alguien en servidumbre, habiéndonos puesto a todos en compañía.

Pero, en verdad, es inútil debatir si la libertad es natural, pues a nadie se le puede hacer siervo sin hacerle daño, y nada hay en el mundo más contrario a la naturaleza, que es totalmente razonable, que la ofensa. Así pues, no queda sino que la libertad sea natural, y, por el mismo razonamiento, en mi opinión, que no solamente hemos nacido en posesión de nuestra libertad, sino también con la pasión de defenderla. Ahora bien, si, por ventura, en algo dudamos de esto, y estamos tan envilecidos que no podemos reconocer nuestros bienes ni, de manera parecida, nuestros afectos naturales, será necesario que os haga el honor que os corresponde y, por así decir, que haga subir a esta cátedra a los brutos animales para enseñaros vuestra naturaleza y condición. Las bestias, [8] ¡por el amor de Dios!, si los hombres no les hacen oídos sordos, les gritan: ¡viva la libertad!

Hay muchas entre ellas que mueren tan pronto como son capturadas; como el pez, que abandona la vida en cuanto abandona el agua, de igual manera aquéllas abandonan la luz y no quieren sobrevivir a su libertad natural. Si los animales tuvieran entre ellos algunas preeminencias, harían de ella su nobleza. Los demás, desde los más grandes hasta los más pequeños, cuando son capturados, oponen tal resistencia con garras, cuernos, pico y patas, que declaran suficientemente con ello cuánto estiman lo que pierden. Después, una vez cautivos, nos muestran tantos signos evidentes del conocimiento que tienen de su desgracia, que salta a la vista que desde el momento de su cautividad ésta es para ellos más languidecer que vivir, y que continúan viviendo más para lamentar el bien perdido que para complacerse en la servidumbre. ¿Qué otra cosa quiere decir que el elefante, cuando habiéndose defendido hasta no poder más, no viendo otra solución, y estando a punto de ser capturado, hunde sus quijadas y rompe sus colmillos contra los árboles, si no que su gran deseo de seguir siendo libre le agudiza el espíritu y le da la idea de mercadear con los cazadores, por ver si a cambio de sus colmillos

Where I Lived, and What I Lived For

At a certain season of our life we are accustomed to consider every spot as the possible site of a house. I have thus surveyed the country on every side within a dozen miles of where I live. In imagination I have bought all the farms in succession, for all were to be bought, and I knew their price. I walked over each farmer's premises, tasted his wild apples, discoursed on husbandry with him, took his farm at his price, at any price, mortgaging it to him in my mind; even put a higher price on it, – took every thing but a deed of it, – took his word for his deed, for I dearly love to talk, – cultivated it, and him too to some extent, I trust, and withdrew

76 when I had enjoyed it long enough, leaving him to carry it on. This experience entitled me to be regarded as a sort of real-estate broker by my friends. Wherever I sat, there I might live, and the landscape radiated from me accordingly. What is a house but a *sedes*, a seat? – better if a country seat. I discovered many a site for a house not likely to be soon improved, which some might have thought too far from the village, but to my eyes the village was too far from it. Well, there I might live, I said; and there I did live, for an hour, a summer and a winter life; saw how I could let the years run off, buffet the winter through, and see the spring come-in. The future inhabitants of this region, wherever they may place their houses, may be sure that they have been anticipated. An afternoon sufficed to lay out the land into orchard, woodlot, and pasture, and to decide what fine oaks or pines should be left to stand before the door, and whence each blasted tree could be seen to the best advantage; and then I let it lie, fallow perchance, for a man is rich in proportion to the number of things which he can afford to let alone.



Inversión de escena (protocol/protocolo)

eng. all surveillance cameras of a
museum, art center, gallery,
street, town... shifted towards
the sky
the horizon
to contemplate landscape
or skyscape

or shifted towards the ceiling/
wall to obstruct policing vision
by producing a monochrome surface

for an hour, a day, a week,
a month, a year, years...

channel the different video
sources inside the white cube

recover the recordings

es. todas las cámaras de seguridad de
un museo, un centro de arte, una
galería, una calle, un pueblo...
giradas hacia el cielo
el horizonte
para contemplar el paisaje

o giradas hacia el techo/muro
para obstruir la visión policiaca
mediante la producción de una
superficie monocromática

por una hora, un día, una semana,
un mes, un año, años...

canalizar las diferentes señales
de video al interno del cubo
blanco

recuperar las grabaciones

Inversión de escena 1

Guilmi, Abruzzo, Italy), 2014

eng. The first *Inversión de escena* (scene inversion) was realized in Guilmi in Abruzzo (Italy) during an art residence called GuilmiArtProject. Guilmi is a small town on a hill near Vasto with around 200 inhabitants. We convinced the city hall to shift their cameras from surveying their properties to contemplating the landscape. We couldn't recover the recordings. The only documentation left are some photographs later intervened with scratched texts on its surfaces.

When I arrived to Guilmi, I was reading Thoreau for the editing of *Tiempo Muerto #4*. When I saw all those surveillance cameras in that village built up high on a hill, Thoreau's *Where I lived and what I lived for* - second chapter of *Walden*- resonated in my head. 'Wherever I sat, there I might live, and the landscape radiated from me accordingly. What is a house but a sedes, a seat?' and I shifted the object of desire of the surveillance machines towards the landscape, and there they stood, landscaping and skying and clouding for the duration of my stay. What is a house but a seat to contemplate the landscape?

es. La primer *Inversión de escena* fue realizada en Guilmi, Abruzzo (Italia), durante una residencia llamada GuilmiArtProject. Guilmi es un pequeño pueblo sobre una colina cerca de Vasto, con aproximadamente 200 habitantes. Convencimos al gobierno de desplazar sus cámaras de seguridad de vigilar sus propiedades a contemplar el paisaje. No pudimos recuperar las grabaciones. La única documentación que queda son algunas fotografías posteriormente intervenidas con texto rayado sobre sus superficies.

Cuando llegué a Guilmi estaba leyendo Thoreau para la edición de *Tiempo Muerto#4*. Cuando vi todas esas cámaras de seguridad emplazadas en ese pueblo construido en las alturas, *Where I lived and what I lived for* - segundo capítulo de *Walden* del libro de Thoreau, resonaba en mi cabeza. 'Donde quiera que me sentara, allí podría vivir, y el paisaje irradiaba desde mi en consecuencia ¿Que es una casa sino una sedes, una silla?' y desplazé el objeto de deseo de las cámaras de seguridad hacia el paisaje, y allí se quedaron contemplando el horizonte, el cielo, las nubes, durante el tiempo de mi permanencia ¿Que es una casa sino un asiento para contemplar el paisaje?



BONE IS NOT THE SPIRIT
SHIT IS
SHIT SHIT SHIT
DUMP DUMP DUMP

DISAPPEARANCE OF SPIRIT'S FAITH
LATRINE IT'S FATE
SIGNED ITS FAIT ON THE BOOKS
OF HISTORY
TWO BOOKS

THE FIRST ONE AND THE LAST ONE
THE SACRED ONE AND THE PROFANE ONE
PRIESTS CHIEFS INTELLECTUALS PARTY MEN
BROKERS OF SHIT-FMTH-STATE
DIG OUR LATRINE IN THE NAME OF ONE
BUT ONE-IS-ALL-ALL-IS-ONE
SCHIZO-FIRE-DOG-OF-THE-ONE

THE ENTITY SUPREME
REVOLTS THROUGH DEAD-LETTERS
IMMATERIAL SUPREME
IDEA SUPREME
BEING SUPREME
IMMATERIAL TEAPOT-HEAD
CAN A TEAPOT ROAST MEAT?
SPIRIT SHREDS NOT ITS IMMATERIAL EXCRETION!
ACCUMULATES ROTTING
BUT SHREDS-AND-ROASTS MEAT
OUR MEAT

THE MEAT OF OURS
CONDIMENTS OUR CARCASSES WITH THE FLUID OF OURS
WITH THE FLUID OF MOTHERS
WE
VOLUNTARILY IMPALED

GENTLY
TIMELESSLY
TENDERLY
ODDLY
ROASTING
THROUGH
THE AGES
OF THE
BEING
SUPREME
BECAUSE
WE ARE
HOMO
EQUUS
ASINUS

THEIR
TEXT
SHREDS
OUR BODIES
OUR BODIES
THE BODY
OF OURS
THROUGH
THE TEXT
OF THEM
FOR THE
VANITY
OF THEM
FOR THE
BODY OF
THEM
FOR THE
SUPREMACY
OF THEM
KITCHEN
AND OUR
MANY-~~BOOK~~
FOR
COMBUSTION
LUBRICAL
ECONOMY
KITCHENS
MATTER
GENTLY
TIMELESSLY



WHEREVER I SAT, THERE I MIGHT
LIVE, AND THE LANDSCAPE
RADIATED FROM ME ACCORDING
TO WHAT IS A HOUSE BUT A SEAT,
A SEAT?

TENDERLY
ODOROUSLY
COOKING
OUR MUTTON
SUPREME

THE MEAT OF OURS
FOR THE DELIGHT OF VANITY
FOR THE DELIGHT OF PARADISE



H.C.

MODEL:3021D

COLOR CCD CAMERA
SYSTEM: PAL
POWER: DC12V
VIDEO OUT: 1Vp-8750



693021100727

WOODS, THE FIRE
WHEAT, THE FODDER
OUR FODDER
THE FODDER FOR OURS
FOR THE MEAT OF OURS
HOMO EQUUS ASINUS

WHEN I SAY THEM I SAY OURS ?
ME, NOT ME
OURS, NOT OURS
ME, NOT OURS
THEMS STAND FOR WE BUT NOT I
WE, EXCHANGEABLE MEAT
TIMELESSLY
TENDERLY
ODOROUSLY
ROASTING

FOR ME NO IDEA SUPREME
NO SPIRIT SUPREME
AS THE SPIRIT IS SHIT
I DUMP WIPE AND LEAVE
EVERY DAY TWICE
THREE TIMES A DAY
I DUMP WIPE AND LEAVE
WITH NO SPIRIT
NO IDEA
NO FUNCTION
NO VIBRATION
NO THING

WHERE I LIVED WAS AS FAR OFF
AS MANY A REGION VIED NIGHTLY
BY ASTROBOMERS

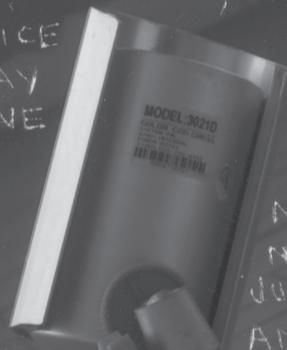
JUST MY MOUTH-ASS-SHIT MACHINE
SHREDDING YOUR RAW LENS--LETTER
SMELLING AND TASTING AND
SWALLOWING AND SHITTING
YOUR BEING SUPREME
EVERY DAY TWICE THREE TIME
A DAY I DUMP WIPE AND LEAVE
WITH NO SPIRIT NO IDEA NO
FUNCTION NO VOCATION NOTHING
BEHIND JUST MY ASS FOR YOU
THE CHIEF SUPREME



WELL, THERE I MIGHT LIVE, I SAID,
AND THERE I DID LIVE, FOR AN HOUR,
A SUMMER AND A WINTER LIFE
SAW HOW I COULD LET THE YEARS
RUN OFF, BUFFT THE WINTER
THROUGH, AND SEE THE SPRING
COME IN

EVERY DAY TWICE
THREE TIMES A DAY
I DUMP WIFE AND LEAVE

WITH NO SPIRIT
NO IDEA
NO FUNCTION
NO VOCATION
NOTHING BEHIND
JUSTS MY AFFECTS FULFILLED
AND A HAPPY JOYFUL ASS-HOLE





Las palabras mal usadas se usan más rápido que las bien nombradas

MICHEL BLANCSUBÉ

México, marzo 2018

¿Qué puede significar la intervención de un artista como Juan Pablo Macías en el Museo Internacional del Barroco en Puebla?

Primero, que el museo no es refractario a aquello que no parece, a primera vista, particularmente barroco si hemos de retener la idea común que dicta que el barroco debe ser exceso, sobrecarga, dorados, volutas y colores, voladizos, angelitos y demás decoraciones sofisticadas que engalanan aún, entre otros, los edificios de ciudades como Viena y Leipzig.

Un montón de pliegues, habría dicho Deleuze¹, ¡pliegues hasta el infinito!

*Agalmata*² en abundancia, ¡habría replicado Lacan!

Y si el barroco de *Inversión de escena* de Macías comenzara ahí, con esta improbable reunión de citas de Deleuze y Lacan. ¿De qué estamos hablando exactamente cuando hablamos de barroco?

Barroco es uno de esos términos empleados con razón o sin ella a propósito de cualquier cosa, para al fin de cuentas terminar sin saber muy bien a lo que se refiere. Término ambiguo, barroco designa antes que nada un estilo artístico que se desarrolló desde mediados del siglo XVI hasta mediados del XVIII y que abarcó todas las disciplinas.

Jean Rousset retiene cuatro criterios para clasificar una obra como barroca:

" [...]

- 1.- *La inestabilidad* de un equilibrio a punto de romperse para rehacerse de nuevo, de superficies que se hinchan o rompen, de formas evanescentes, curvas y espirales.
- 2.- *La movilidad* de obras en movimiento que exigen del espectador que se ponga, a su vez, en movimiento y multiplique los puntos de vista (visión múltiple).
- 3.- *La metamorfosis* o, más precisamente: la unidad moviente de un conjunto multiforme a punto de metamorfosearse.
- 4.- *La dominación del decorado*, es decir, la sumisión de la función al decorado, la sustitución de la estructura por una red de apariencias fugaces, por un juego de ilusiones. [...]"³

1.- Gilles Deleuze (París, 18 de enero de 1925 - París, 4 de noviembre de 1995), *Le pli. Leibniz et le baroque*, Les Éditions de Minuit, Paris, 1988.

2.- Jacques Lacan (París, 13 de abril de 1901 - París, 9 de septiembre de 1981), *Le séminaire livre VIII. Le transfert*, Éditions du Seuil, Paris, 2001, pp. 167-182.

3.- Jean Rousset (Ginebra, 20 de febrero de 1910 - Ginebra, 15 de septiembre de 2002), *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Librairie José Corti, Paris, 1953, pp. 181-182. *Circe y el pavo real: La literatura del Barroco en Francia*. Ediciones Acantilado, Barcelona, 2009.

Un ventanal de poco más de 17 metros cuadrados invadido de imágenes registradas por cámaras de vigilancia parece a priori responder a esos criterios.

¿Acaso no calificamos hoy de barroco aquello que es extravagante y excesivo, ciertas expresiones plásticas que integran elementos disparatados que sólo la mente

4.- "La llave de los campos": la expresión francesa se remonta a la Edad Media y designa los campos como áreas grandes de libertad, la fuga del control social. Significa darse a la fuga, liberarse de una situación opresora.

5.- "El ágape divino, en tanto que se dirige al pecador como tal, he ahí el centro y el corazón de la posición luterana. Pero no crea que se trata aquí de algo reservado a una herejía, a una insurrección local dentro de la catolicidad. Basta con echar un vistazo, aun superficial, a aquello que sobrevino, la Contrarreforma, a saber, la erupción de aquello que hemos llamado el arte del Barroco, para darse cuenta de que eso no significa otra cosa más que la puesta en evidencia, la erección como tal, del poder de la imagen en lo que ésta contiene de seductor". Jacques Lacan, *op. cité*, p. 198.

6.- Sabine Folie y Michael Glasmeier, *Eine barocke Party. Augenblicke des Welttheaters in der zeitgenössischen Kunst*, catálogo de exposición, Kunsthalle Wien, 2001, p. 90.

François Morellet: "Ich möchte sogar heute für die Mehrzahl meiner Arbeiten und Installationen, die ich seit dem Ende der siebziger Jahre realisiert habe, behaupten, daß sie barock sind. Was sind nun die Qualitäten des bayrisch-österreichischen Barock (um es vereinfachend auszudrücken), die es mir so angetan haben und die ich versuche, in meine Arbeit zu übertragen? Der Humor, die Frivolität, die Lebensfreude, die man in diesem Ausmaß in keiner Kirche des abendländischen Kulturkreises findet. Die formelhaften Spiele, die jeglicher Aussage entbehren, die Heiligen, die sich drehen und winden und, mit ihren Aureolen spielend, ihr Postament verlassen. Die wunderbare Respektlosigkeit auch gegenüber der Architektur, mit diesen geschickten Mißverhältnissen, diesen Volumina, die sich aufeinander beziehen, indem sie sich ignorieren und jede Symmetrie mißachten. Wie jede beliebige, sagen wir „barockisierte“ Architektur mit derselben Ungeniertheit und demselben Erfolg. Die Mischung ganzer Berufsparten. Die Gebrüder Zimmermann betätigten sich in der Wieskirche gleichzeitig als Architekten, Maler, Stukkaturkünstler und Bildhauer. Die grandiose und heitere Klarheit aus Weiß, Gold und leuchtenden Farben. Wenn es einen Punkt gibt, der mir in den Barockkunst noch ein wenig fremd erscheint, dann ist das vielleicht dieser Horror vacui. Diese Überfülle, die man so oft (und meiner Meinung nach) zu unrecht zum Charakteristikum dieser Kunst erhoben hat... die mich im übrigen... mehr und mehr anzieht. [aus: François Morellet, *BarocKonKret*, (Katalog) Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1995, S. 9]".

asistida de la mano se atreve a imaginar y realizar? Barroco se ha vuelto sinónimo de improbable en lenguaje corriente y la intervención de Macías quien, con un gesto poético, regala *la clef des champs*⁴ a las cámaras de vigilancia de un museo, puede ser calificado como barroco, al menos para resultar improbable.

Recordemos que el barroco surge después de una austeridad medieval sombría, seguida de un renacimiento erudito durante el cual el hombre comenzó a permitirse imaginar la posibilidad de una felicidad terrenal. El arte barroco nace en el transcurso del siglo XVI, durante las guerras de religión⁵ y adquiere relevancia al concluir éstas para llegar a una reminiscencia y apogeo arquitectónico hacia finales del siglo XIX, especialmente en Viena, Austria. ¿Entonces, Macías, barroco? ¡Ni más ni menos barroco que François Morellet!

"Puedo afirmar hoy en día que la mayoría de mis trabajos e instalaciones realizadas desde finales de los años 70 son barrocas. Ahora bien, ¿cuáles son las cualidades del barroco austro-bávaro -por decirlo de manera sencilla- que han hecho lo que soy y que busco interpretar en mi trabajo? El humor, la frivolidad y la joie de vivre que no encontramos en ninguna otra capilla de la cultura occidental en proporciones tales. Los juegos medio formales se abstienen de declaración, los santos giran, se enrollan y abandonan sus pedestales jugando con sus aureolas. Y también, esa falta de respeto maravillosa de la arquitectura, esas desproporciones hábiles, esos volúmenes puestos unos sobre otros que ignoran y desdeñan las reglas de la simetría. Suele decirse que la arquitectura se "barroquiza" con descaro y éxito. ¡Y todas esas profesiones mezcladas! Los hermanos Zimmerman emplearon al mismo tiempo arquitectos, pintores, estucadores y escultores para erigir la iglesia de Wies. ¡La grandiosa y destellante claridad del blanco, del oro y de los colores luminosos! Si hay un aspecto del arte barroco con respecto del cual me siento todavía un poco ajeno, es sin duda su horror del vacío. Esta sobreabundancia que a menudo hemos incluso -según yo- presentado injustamente como característica de este arte comienza a... atraerme cada vez más. (François Morellet, *BarocKonKret*, (catálogo), *Hochschule für angewandte Kunst*, Viena, 1995, p. 9)"⁶

Si *Inversión de escena* cumple en varios aspectos con los criterios retenidos anteriormente por Jean Rousset, no es igual con respecto a aquellos enumerados por Morellet. Aunque la persona no carezca ni de humor, ni de *joie de vivre*, ni de frivolidad, no podemos decir que la obra de Macías sea particularmente frívola o

hilarante; claridad de blancos, doraduras y colores luminosos, tampoco del todo; ese no es su propósito. Macías se reconoce con certeza más afín a las tesis sostenidas por el arquitecto modernista austriaco Adolf Loos en su famoso *Ornament and Crime* (Ornamento y delito), presentado por vez primera durante una lectura pública en Viena en 1910.

Loos concluyó entonces:

"La falta de ornamentos es un signo de fuerza espiritual. El hombre moderno utiliza los ornamentos de civilizaciones anteriores y extranjeras a su antojo. Su propia invención la concentra en otros objetos".⁷

Parecería que cada quien tiene su propia idea de barroco y la cantidad incalculable de voces que se han expresado sobre el tema no ayudan en nada, incluso abonan a la confusión que envuelve a esta palabra.

"De una manera maravillosa, parecida a alguna escena de una novela de Alejo Carpentier, y con un inesperado giro irónico digno de un cuento de Jorge Luis Borges, el barroco -el mismo término que sirvió como cliché para devaluar y marginar las expresiones artísticas de América latina- ofrece hoy, en la era de la globalización, la clave para la interpretación de la hibridez en la cultura visual. Temas que se han convertido en objeto de investigación crítica en el postmodernismo euro-norteamericano han sido durante décadas un elemento importante de la vida cultural de América latina. En este sentido, las expresiones artísticas y culturales de América latina anticipan las preocupaciones teóricas y prácticas de la agenda postmoderna euro-norteamericana, especialmente en lo referido a las culturales visuales mestizas a escala global. De hecho, el vasto continente latinoamericano puede describirse como una cartografía de historias que enfrentan cuestiones de representación y poder."⁸

Que *Inversión de escena* sea barroca o no, poco importa, al fin y al cabo. Que el dispositivo establecido por el artista no entre al museo, pero se disponga sobre una de sus terrazas, por el contrario, significa mucho. El arte mal llamado contemporáneo se mantiene aquí extramuros; fuga silenciosa y sin embargo, tan parlanchina.

Traducción del francés por Fatima Rateb

7.- Adolf Loos (Brno, República Checa, 10 de diciembre de 1870 - Kalksburg, Austria, 23 de agosto de 1933) *Ornamento y delito y otros escritos*, Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1972, p.50. Este texto fue publicado primero en francés en *Les cahiers d'aujourd'hui* en 1913 antes de ser publicado en alemán, en 1929.

8- Víctor Zamudio-Taylor (Tijuana, 1956 - Ciudad de México, 25 de noviembre de 2013), *Ultrabaroque: Arte, mestizaje, globalización, catálogo de exposición, Barrocos y Neobarrocos*, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005, p. 366.

Que peut signifier l'intervention d'un artiste tel que Juan Pablo Macias dans le Musée International du Baroque de Puebla ?

D'abord que le musée n'est pas réfractaire à ce qui ne semble pas, à première vue, particulièrement baroque si l'on retient l'idée commune qui veut que le baroque soit excès, surcharge, dorures, volutes et couleurs, encofrancements, angelots et autres décors sophistiqués qui parent encore, entre autres, les édifices de villes comme Vienne et Leipzig. Du pli en veux-tu en voilà aurait dit Deleuze¹, du pli à l'infini !

Des *agalmata*² à profusion aurait surenchéri Lacan ! Et si le baroque d'*inversion de scène* de Macias commençait là, avec cette improbable réunion de citations de Deleuze et Lacan ! De quoi parle-t-on au juste lorsque l'on parle de baroque ?

Baroque fait partie de ces termes employés à tort et à raison à propos de tout et de n'importe quoi pour au bout du compte ne plus trop savoir de quoi il retourne. Terme ambigu, baroque désigne avant tout un style artistique qui s'est développé du milieu du XVI^{ème} au milieu du XVIII^{ème} et qui a embrassé toutes les disciplines. Jean Rousset retient quatre critères pour caractériser une œuvre baroque :

" [...]

- 1.- *L'instabilité* d'un équilibre en voie de se défaire pour se refaire, de surfaces qui se gonflent ou se rompent, de formes évanescentes, de courbes et de spirales.
- 2.- *La mobilité* d'œuvres en mouvement qui exigent du spectateur qu'il se mette lui-même en mouvement et multiplie les points de vue (vision multiple).
- 3.- *La métamorphose* ou, plus précisément : l'unité mouvante d'un ensemble multiforme en voie de métamorphose.
- 4.- *La domination du décor* c'est-à-dire la soumission de la fonction au décor, la substitution à la structure d'un réseau d'apparences fuyantes, d'un jeu d'illusions. [...]"³

3.- Jean Rousset (Genève, 20 février 1910 - Genève, 15 septembre 2002), *La littérature de l'âge baroque en France. Circé et le paon*, Librairie José Corti, Paris, 1953, pp. 181-182.

Une baie vitrée d'un peu plus de dix-sept mètres carrés envahie d'images tournées par des caméras de surveillance semble a priori répondre à ces critères.

Et puis ne qualifie-t-on pas aujourd'hui de baroque ce qui est extravagant et excessif, certaines expressions plastiques qui intègrent des éléments disparates que seul l'esprit aidé de la main osent imaginer et réaliser ? Baroque est devenu synonyme d'improbable dans le langage courant et l'intervention de Macias

qui, d'un geste poétique, offre la *clef des champs* aux caméras de surveillance d'un musée peut être qualifiée de baroque, ne serait-ce que pour être improbable. Rappelons que le baroque apparaît à la suite d'une sombre austérité moyenâgeuse suivie d'une renaissance érudite au cours de laquelle l'homme commence à s'autoriser d'imaginer la possibilité d'un bonheur terrestre. L'art baroque naît au cours du XVI^{ème} siècle, au moment des guerres de religion⁴ et monte en puissance à leur sortie pour connaître une réminiscence et apogée architecturale à la fin du XIX^{ème} siècle notamment à Vienne en Autriche. Alors, Macias, baroque? Pas plus ni moins que François Morellet !

"J'affirmerais encore aujourd'hui que la majorité de mes travaux et installations réalisés depuis la fin des années soixante-dix sont baroques. Maintenant, quelles sont les qualités du baroque bavarois-autrichien, pour le dire simplement, qui ont fait ce que je suis et que je cherche à traduire dans mon travail ? L'humour, la frivolité et la joie de vivre que l'on ne trouve dans aucune autre chapelle de la culture occidentale dans de telles proportions. Les jeux à moitié formels se passent de déclaration, les saints tournent, s'enroulent et quittent leurs piédestaux en jouant avec leurs auréoles. Et aussi ce merveilleux manque de respect pour l'architecture, ces disproportions habiles, ces volumes rapportés les uns sur les autres qui ignorent et dédaignent les règles de la symétrie. On dit communément que l'architecture se "baroque" avec sans-gêne et succès. Et toutes ces professions mélangées ! Les frères Zimmermann employèrent au même moment des architectes, des peintres, des stucateurs et des sculpteurs à l'érection de l'église de Wies. La grandiose et étincelante clarté du blanc, de l'or et des couleurs lumineuses ! S'il y a un point de l'art baroque avec lequel je me sens encore un peu étranger c'est sans doute son horreur du vide. Cette surabondance que l'on a trop souvent voire, selon moi, injustement présentée comme caractéristique de cet art commence... à m'attirer de plus en plus. (François Morellet, *BarockKonKret*, (catalogue), *Hochschule für angewandte Kunst*, Vienne, 1995, p. 9)"⁵

Si *Inversión de Escena* satisfait à bien des égards les critères retenus plus haut par Jean Rousset il en va tout autrement au regard de ceux énumérés par Morellet. Bien que la personne ne manque ni d'humour, ni de joie de vivre, ni de frivolité, on ne peut dire que l'œuvre de Macias soit particulièrement frivole ni hilarante ; clarté des blancs, des dorures et des couleurs

4.- "L'agapé divine, en tant que s'adressant au pécheur comme tel, voilà le centre et le cœur de la position luthérienne. Mais ne croyez pas que ce soit ici quelque chose qui était réservé à une hérésie, à une insurrection locale dans la catholicité. Il suffit de jeter un coup d'œil, même superficiel, à ce qui a suivi, la Contre-Réforme, à savoir l'éruption de ce que l'on a appelé l'art du Baroque, pour s'apercevoir que cela ne signifie pas autre chose que la mise en évidence, l'érection comme telle du pouvoir de l'image dans ce qu'elle a de séduisant." Jacques Lacan, *op. cit.*, p. 198.

5.- Sabine Folie et Michael Glasmeier, *Eine barocke Party. Augenblicke des Welttheaters in der zeitgenössischen Kunst*, catalogue d'exposition, Kunsthalle Wien, 2001, p. 90. François Morellet : "Ich möchte sogar heute für die Mehrzahl meiner Arbeiten und Installationen, die ich seit dem Ende der siebziger Jahre realisiert habe, behaupten, daß sie barock sind. Was sind nun die Qualitäten des bayrisch-österreichischen Barock (um es vereinfachend auszudrücken), die es mir so angetan haben und die ich versuche, in meine Arbeit zu übertragen? Der Humor, die Frivolität, die Lebensfreude, die man in diesem Ausmaß in keiner Kirche des abendländischen Kulturkreises findet. Die formelhaften Spiele, die jeglicher Aussage entbehren, die Heiligen, die sich drehen und winden und, mit ihren Aureolen spielend, ihr Postament verlassen. Die wunderbare Respektlosigkeit auch gegenüber der Architektur, mit diesen geschickten Mißverhältnissen, diesen Volumina, die sich aufeinander beziehen, indem sie sich ignorieren und jede Symmetrie mißachten. Wie jede beliebige, sagen wir „barockisierte“ Architektur mit derselben Ungeniertheit und demselben Erfolg. Die Mischung ganzer Berufssparten. Die Gebrüder Zimmermann betätigten sich in der Wieskirche gleichzeitig als Architekten, Maler, Stukkaturkünstler und Bildhauer. Die grandiose und heitere Klarheit aus Weiß, Gold und leuchtenden Farben. Wenn es einen Punkt gibt, der mir in den Barockkunst noch ein wenig fremd erscheint, dann ist das vielleicht dieser Horror vacui. Diese Überfülle, die man so oft (und meiner Meinung nach) zu unrecht zum Charakteristikum dieser Kunst erhoben hat... die mich im übrigen... mehr und mehr anzieht. [aus : François Morellet, *BarockKonKret*, (Katalog) Hochschule für angewandte Kunst, Wien 1995, S. 9]." Traduit de l'allemand par l'auteur.

lumineuses, pas vraiment non plus ; là n'est certes pas son propos. Macias se sent certainement plus d'affinités avec les thèses soutenues par l'architecte moderniste autrichien Adolf Loos dans son fameux *Ornament and Crime* qu'il présente pour la première fois lors d'une lecture publique à Vienne en 1910.

Loos concluait alors :

"Se libérer de l'ornement est un signe de force spirituelle. L'homme moderne utilise les ornements provenant de cultures anciennes ou étrangères comme il le juge opportun. Il concentre sa propre inventivité sur d'autres choses."⁶

Il semblerait que chacun ait sa propre idée du baroque et le nombre incalculable de voix à s'être exprimées sur le sujet n'arrangent rien, voire augmentent la confusion qui entoure ce mot.

"De façon merveilleuse, comme tiré d'une scène d'un roman d'Alejo Carpentier, et, chose inespérée, sur un ton chargé d'ironie digne d'un conte de Jorge Luis Borges, le baroque - ce terme même qui a servi de cliché pour minimiser voire ignorer les expressions artistiques d'Amérique latine - offre aujourd'hui, au temps de la globalisation, la clef pour interpréter le métissage dans la culture visuelle. Ces thèmes sont devenus des objets d'investigation critique du postmodernisme euro-nord américain et ont été pendant des décennies un élément important de la vie culturelle d'Amérique latine. C'est ainsi que les expressions artistiques et culturelles d'Amérique latine ont anticipé les préoccupations théoriques et pratiques de l'agenda postmoderne euro-nord américain, et plus particulièrement en ce qui concerne les cultures visuelles hybrides de l'ère globale. En fait, le vaste continent latino américain peut-être décrit comme une cartographie d'histoires qui affrontent des questions de représentation et de pouvoir."⁷

Qu' *Inversión de Escena* soit baroque ou pas importe finalement peu.

Que le dispositif mis en place par l'artiste n'entre pas dans le musée mais se pose sur une de ses terrasses est par contre lourd de sens. L'art mal nommé contemporain se maintient ici hors les murs ; fugue muette et cependant tellement bavarde.

6.- Adolf Loos (Brno, République Tchèque, 10 décembre 1870 - Kalksburg, Autriche, 23 août 1933) *Ornament and Crime*, Gato Negro Ediciones, 2014, pp. 30-31. Adolf Loos : "Freedom from ornament is a sign of spiritual strength. Modern man uses the ornaments of earlier or alien cultures as he sees fit. He concentrates his own inventiveness on other things." Traduit de l'anglais par l'auteur. Ce texte fut d'abord publié en français dans *Les cahiers d'aujourd'hui* en 1913 avant de l'être en allemand en 1929.

7- Víctor Zamudio-Taylor (Tijuana, 1956 - Ciudad de México, 25 novembre 2013), *Ultrabaroque : Arte, mestizaje, globalización*, catalogue d'exposition, *Barrocos y Neobarrocos*, Fundación Salamanca Ciudad de Cultura, 2005, p. 366. Víctor Zamudio-Taylor : "De una manera maravillosa, parecida a alguna escena de una novela de Alejo Carpentier, y con un inesperado giro irónico digno de un cuento de Jorge Luis Borges, el barroco -el mismo término que sirvió como cliché para devaluar y marginar las expresiones artísticas de América latina- ofrece hoy, en la era de la globalización, la clave para la interpretación de la hibridez en la cultura visual. Temas que se han convertido en objeto de investigación crítica en el postmodernismo euro-norteamericano han sido durante décadas un elemento importante de la vida cultural de América latina. En este sentido, las expresiones artísticas y culturales de América latina anticipan las preocupaciones teóricas y prácticas de la agenda postmoderna euro-norteamericano, especialmente en lo referido a las culturales visuales mestizas a escala global. De hecho, el vasto continente latinoamericano puede describirse como una cartografía de historias que enfrentan cuestiones de representación y poder." Traduit de l'espagnol par l'auteur.

4/7/2018

11:40:21.834 AM



4/6/2018

1:29:17.025 PM

4/6/2018

10:10:27.512 AM



4/7/2018

5:01:13.125 PM





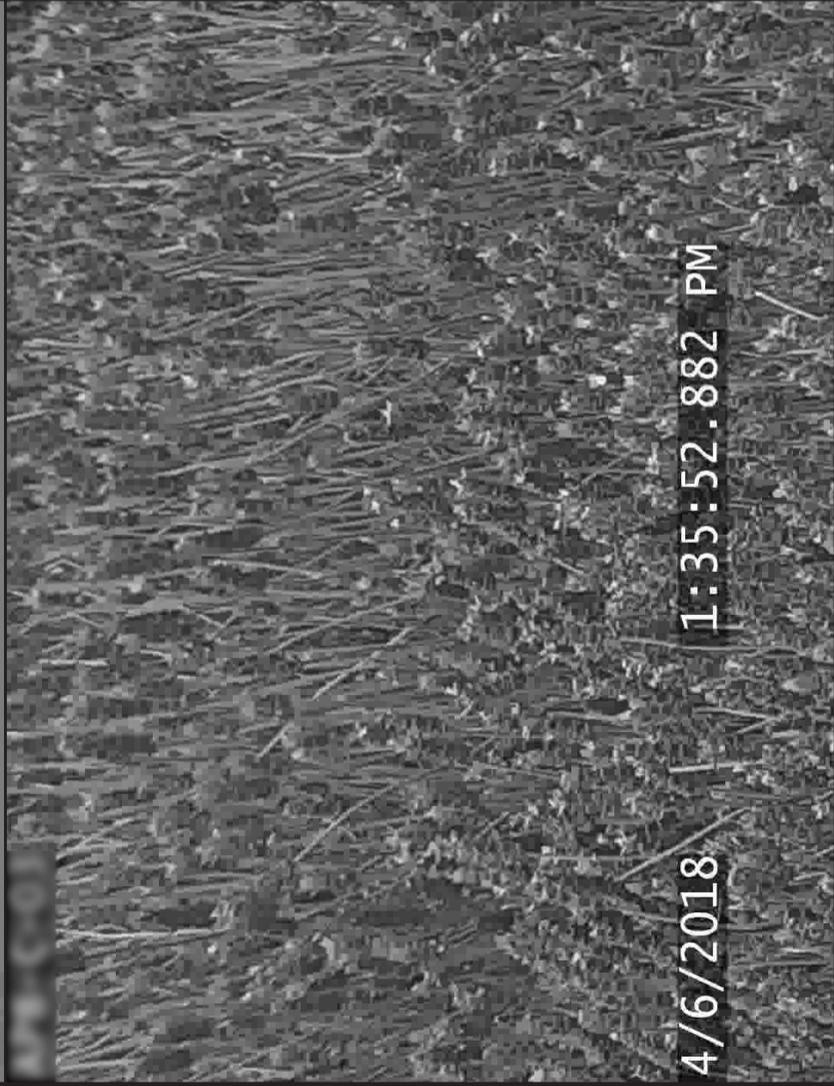
4/5/2018

6:56:52.183 PM



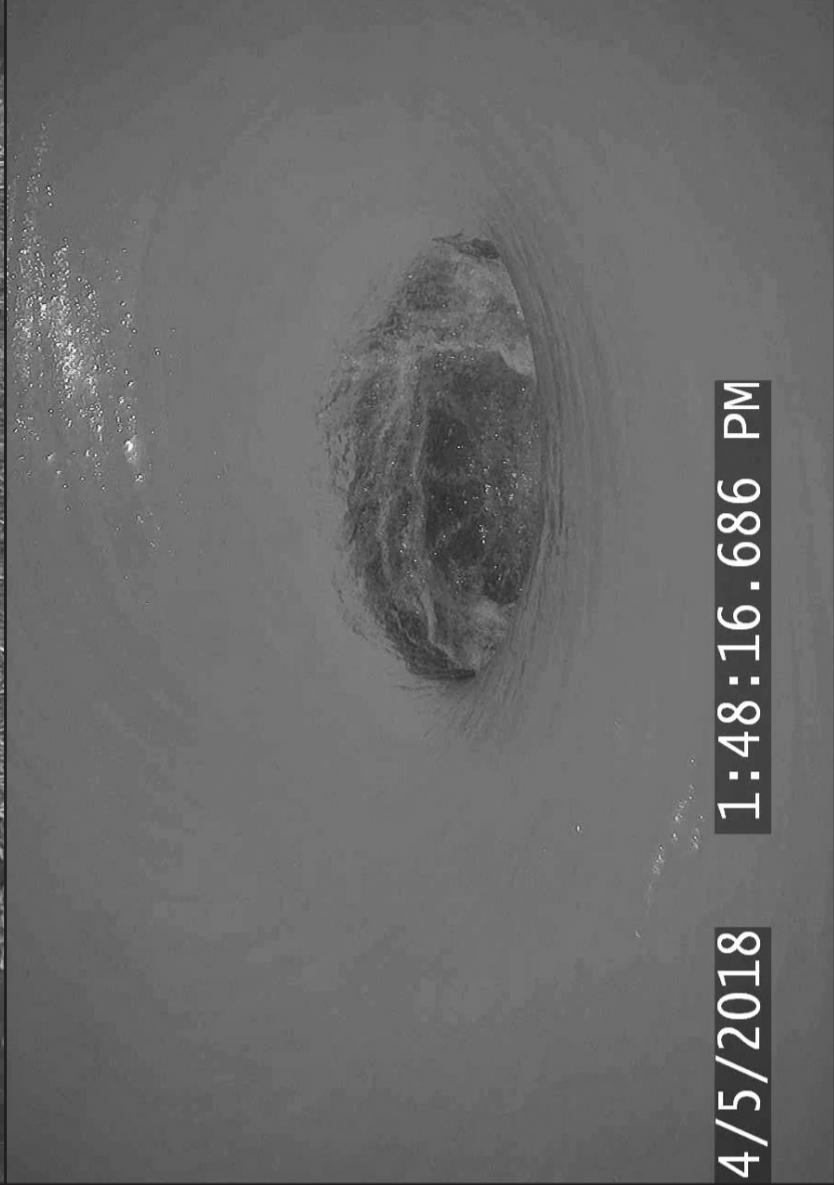
4/7/2018

10:34:44.269 AM



4/6/2018

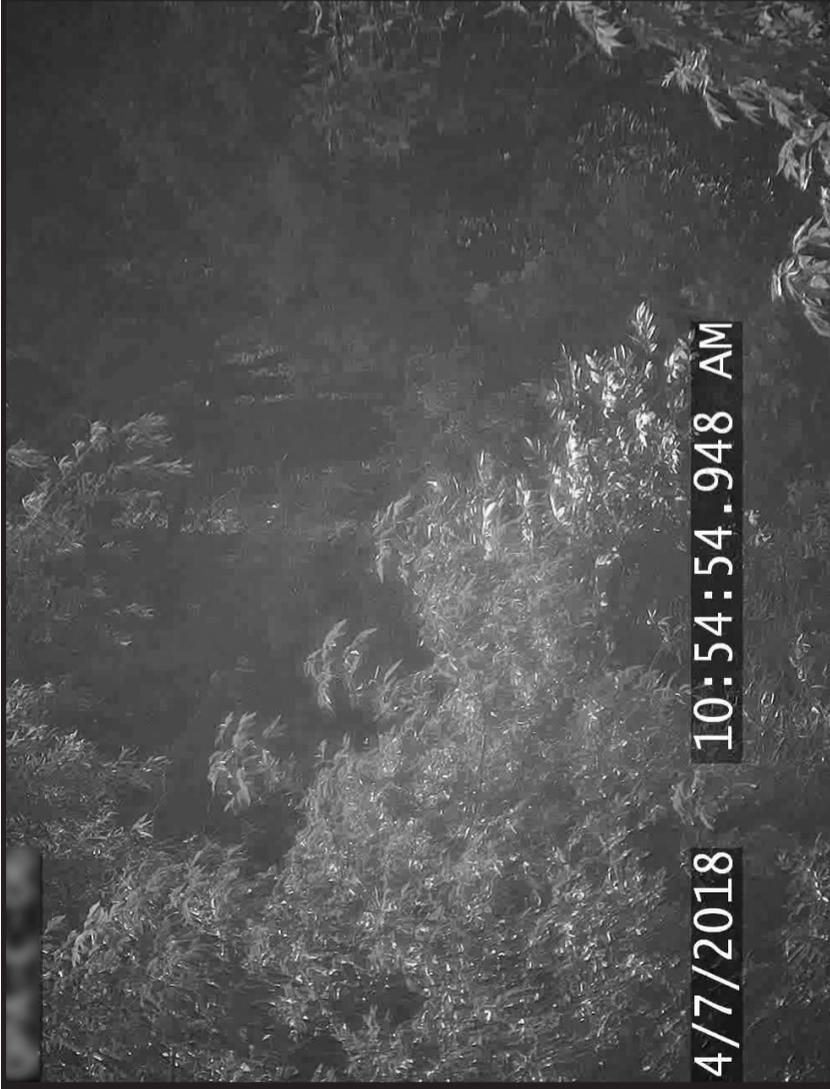
1:35:52.882 PM



4/5/2018

1:48:16.686 PM

AJ01-C-02 - 1



4/7/2018

10:54:54.948 AM



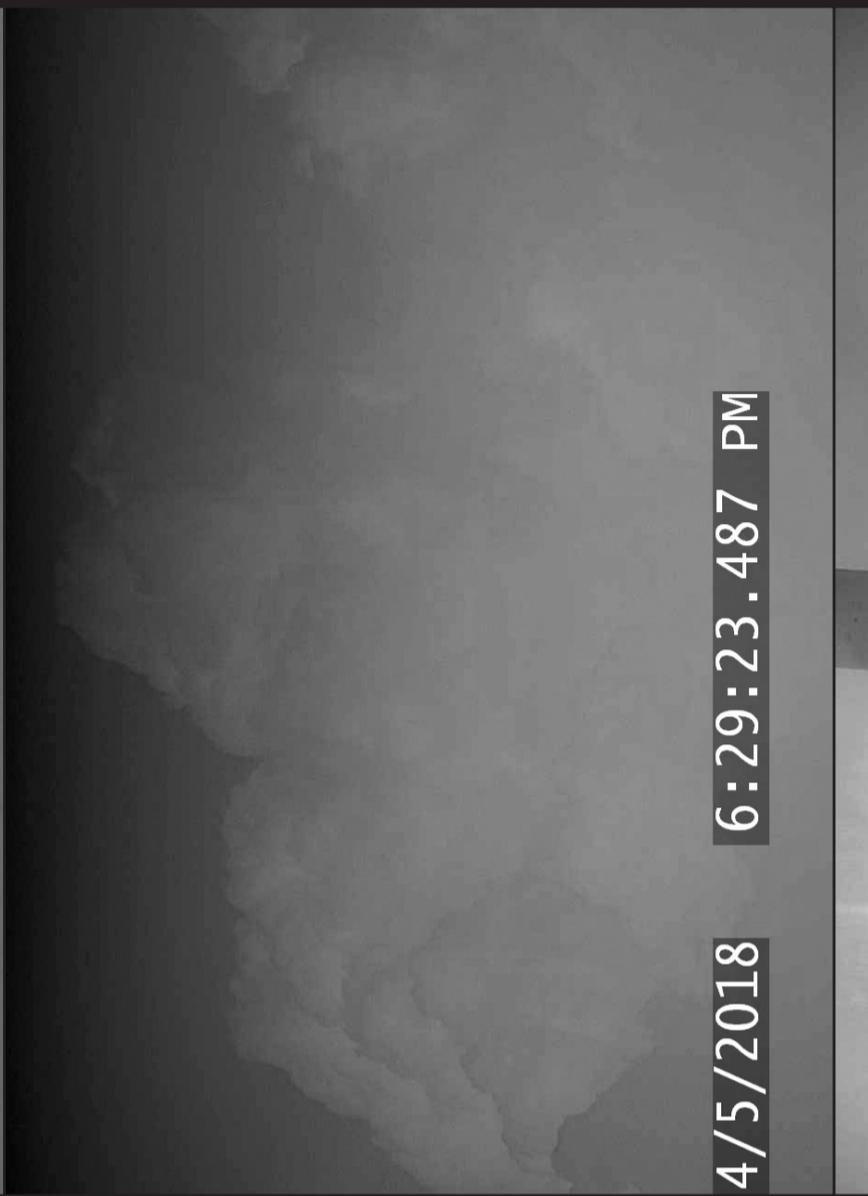
4/5/2018

5:18:32.315 PM



4/6/2018

1:24:18.020 PM



4/5/2018

6:29:23.487 PM

4/7/2018



4/7/2018

7:23:46.636 PM



4/7/2018

1:19:20.955 PM

4/6/2018



4/6/2018

9:56:42.661 AM



4/6/2018

10:29:16.175 AM

APUNTES Y CITAS POST-FACTUM

WITHIN THE ENEMY'S FIELD OF VISION SERIES

JUAN PABLO MACIAS

(2008) Esta serie comenzó a finales del 2004, tuvo su mayor auge durante el 2005 y 2006, cerrando el ciclo con dos piezas ex profeso para mi exposición individual en la Refaccionaría.

La premisa de estos trabajos, video-acciones de salida, video-instalaciones como display, partían de un encuentro fundamental entre el sistema de representación y el sujeto como sustrato afectivo (no como sujeto cognoscente o discursivo), mediante un ataque a la distancia fotográfica y su despliegue narrativo. Mediante esta relación, se formuló una serie de acciones que colapsaran la relación entre sujeto/objeto, de manera que lo que se pretendía era la interrupción momentánea del aparato narrativo-discursivo-referencial. Se buscaba una inestabilidad del medio para llevarlo a cierto grado de afasia anti-discursiva.

En este sentido, otra premisa fundamental para mi, era reconocer al medio y su "saber-cómo", su especificidad y especialización como quehacer, como un agente externo a mi existencia, como legado de un conocimiento proveniente de Occidente, centro-periferia, y en este sentido reconocerlo como una territorialidad con normas y reglas internas específicas ajenas a mis intereses, como un movimiento colonizador, sublimador, homogenizador y excluyente de lo heterogéneo del lenguaje. Esto a nivel geográfico, político, histórico, afectivo. En este sentido mi única posibilidad como agente que se encuentra del otro lado de este movimiento histórico, era producir TRANSITOS sobre el plano bidimensional, sobre el sistema de representación como ámbito de objetividades, sobre las condiciones de existencia que establece. Es decir, el tránsito como una

praxis interpretativa vital que produce inestabilidades del medio a partir de defecciones del mismo aparato referencial y discursivo. Estos tránsitos son siempre tácticas en territorios enemigos, en el campo de visión enemigo, donde lo que se sugiere, siempre asimétricamente y sin posibilidad de traducción, es la heterogeneidad de lo sensible, que se encuentra siempre en las capacidades estético-afectivas del sujeto.

Quiero especificar que estos tránsitos sobre el espacio occidental, sea bidimensional, sea tridimensional, o adimensional, no construyen un territorio, un discurso, sino todo lo contrario, llevan a una afasia, a una renuncia del lenguaje específico del medio, donde lo que se señala es un sujeto afectivo como sustrato y articulación del lenguaje, que produce balbuceos anti-discursivos, a partir de la objetividad del mismo lenguaje. Paradójicamente este sujeto no existe sin territorio enemigo, sin el sistema de representación.

Siempre aparezco yo como "sujeto" de la representación, que sin embargo abandona toda auto-referencialidad, de manera que se sustituye "identidad" por "contigüidad", como articulación de la duración registrada por el medio: contigüidad del medio de representación con el espacio que lo acoge, contigüidad física entre el sujeto representado y la máquina que lo registra, etc. Presentado de esta manera estos tránsitos tienen su fuerza en las temporalidades heterogéneas que produce, una duración no-narrativa, no-objetiva donde aparentemente no pasa nada, sino la producción de una fuerza que inaugura su paso a través de un tiempo-espacio: fuerza-tiempo-espacio.

CITAS

(2005) "Llamo estrategia al cálculo de relaciones de fuerzas que se vuelve posible a partir del momento en que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) es susceptible de aislarse de un 'ambiente'. La estrategia postula un lugar susceptible de circunscribirse como un lugar propio y luego servir de base a un manejo de sus relaciones con una exterioridad distinta (los clientes o los competidores, los enemigos, el campo alrededor de la ciudad, los objetivos y los objetos de la investigación). Como en la administración gerencial, toda racionalización 'estratégica' se ocupa primero de distinguir en un 'medio ambiente' lo que es 'propio', es decir, el lugar del poder y de la voluntad propios. La racionalidad política, económica o científica se construye de acuerdo con este modelo estratégico. Por el contrario, llamo táctica a un cálculo que no puede contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distinga al otro como una totalidad visible. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Se insinúa, fragmentariamente, sin tomarlo en su totalidad, sin poder mantenerlo a distancia. No dispone de una base donde capitalizar sus ventajas, preparar sus expansiones y asegurar una independencia en relación con las circunstancias. Debido a su no lugar, la táctica depende del tiempo, atenta a 'coger al vuelo' las posibilidades de provecho. Necesita jugar constantemente con los acontecimientos para hacer de ellos 'ocasiones'. Sin cesar, el débil debe sacar provecho de fuerzas que le resultan ajenas. Lo hace en momentos oportunos en que combina elementos heterogéneos, pero su síntesis intelectual tiene como forma no un discurso, sino la decisión misma, acto y manera de 'aprovechar' la ocasión. Caza furtivamente. Crea sorpresas. Le resulta posible estar allí donde no se le espera. Es astuta."

—
MICHEL DE CERTEAU

"Affectivity, along with the sensory/sensual realm, cannot accede to abstract space so informs no symbolism"

—
HENRI LEFEBVRE, *The Production of Space*

"we call affect any mode of thought which doesn't represent anything. (...) what anybody would call affect or feeling, a hope for example, a pain, a love, this is not representational. There is an idea of the loved thing, to be sure, there is an idea of something hoped for, but hope as such or love as such represents nothing, strictly nothing."

—
GILLES DELEUZE, *Cours Vincennes*, January 24, 1978

"The whole discourse of representation is structured by analogical principles and thus Spinoza's whole operation consists in making, in imposing a kind of assemblage of affects which implies likewise a critique of representation"

—
GILLES DELEUZE, *Cours Vincennes*, January 14, 1974

"definition of the affect, the affect: what every affection envelops, (...) is the passage, it is the lived passage from the preceding state to the current state, or of the current state to the following state."

—
GILLES DELEUZE, *Cours Vincennes*, January 20, 1981

"the affect is not reducible to an intellectual comparison of ideas, affect is constituted by the lived transition or lived passage"

—
GILLES DELEUZE, *Cours Vincennes*, January 24, 1978

"the whole problem of reason will be converted by Spinoza into a special case of the more general problem of the affects. Reason indicates a certain type of affect."

—
GILLES DELEUZE, *Cours Vincennes*, December 12, 1980

"I don't see the necessity of having recourse to the word "feeling" since French offers the word "affect." Thus when I use the word "affect" it refers to Spinoza's affectus, and when I say the word "affection," it refers to affectio."

—
GILLES DELEUZE, *Cours Vincennes*, January 24, 1978

"affectio: composition or decomposition between things."

—
GILLES DELEUZE, *Cours Vincennes*, January 20, 1978

"you will not be defined by your form, by your organs, by your organism, by your genus or by your species, tell me the affections of which you are capable and I'll tell you who you are. Of what affects are you capable?"

—
GILLES DELEUZE, *Cours Vincennes*, January 14, 1974

"Then there's no longer just an effort to do: in any case, it's not necessary to believe that power [pouvoir] means a possibility that might not be fulfilled. Power [puissance] and degrees of power, this is no longer the Aristotelian world, which is a world of analogy, it's not power which is distinguished from the act. The power of being affected, in any case, is or will be fulfilled, is fulfilled at each instant; it's necessarily fulfilled, and why? It's necessarily fulfilled at each instant by virtue of the variable assemblages into which it enters. That is, the affect is the manner in which a degree of power is necessarily actualized [effectuè] as a function of the assemblages into which the individual or the thing enters."

—
GILLES DELEUZE, *Cours Vincennes*, January 14, 1974

"What Nietzsche calls affect, is exactly the same thing as what Spinoza calls affect, it is on this point that Nietzsche is Spinozist, that is, it is the decreases or increases of power (puissance). They have in fact something which doesn't have anything to do with whatever conquest of a power (pouvoir)"

—
GILLES DELEUZE, *Cours Vincennes*, January 20, 1981

"desire does not comprise any lack; neither is it a natural given; it is but one with an assemblage of heterogeneous elements which function; it is process, in contrast with structure or genesis; it is affect, as opposed to feeling; it is "haecceity" (individuality of a day, a season, a life), as opposed to subjectivity; it is event, as opposed to thing or person. And above all it implies the constitution of a field of immanence"

—
GILLES DELEUZE, *Desire & Pleasure*, notes on Foucault, 1997, Chapter G.

"When, on the contrary, you are affected with joyful affects, the power of the thing which affects you with joyful affects and your own power are combined and added so that your power of acting, for that same power of being affected which is your own, is increased."

—
GILLES DELEUZE, *Cours Vincennes*, January 14, 1978

"I would not say that the affects signal the decreases or increases of power, I would say that the affects are the decreases and the increases of lived power."

—
GILLES DELEUZE, *Cours Vincennes*, January 20, 1978

"The most beautiful thing is to live on the edges, at the limit of her/his own power of being affected"

—
GILLES DELEUZE, *Cours Vincennes*, January 24, 1978

"But a body must be defined by the ensemble of relations which compose it, or, what amounts to exactly the same thing, by its power of being affected."

—
GILLES DELEUZE, *Cours Vincennes*, January 24, 1978

"power of being affected (...) can be actualized in such a way that the power of acting diminishes to infinity or alternatively the power of acting increases" "A power of being affected is really an intensity or threshold of intensity."

—
GILLES DELEUZE, *Cours Vincennes*, January 24, 1978

If "I'm not the cause of my own affects, they are produced in me by something else: I am therefore passive"

—
GILLES DELEUZE, *Cours Vincennes*, January 24, 1978

"Pues el inconsciente no es más estructural que personal, no simboliza ni imagina, ni representa: maquina, es maquinico. Ni imaginario ni simbólico, es lo Real en sí mismo, lo real imposible y su producción..."

...Toda la producción deseante está aplastada, sometida a las exigencias de la representación, a los limitados juegos del representante y del representado en la representación..."

—
DELEUZE Y GUATTARI, *El Anti-Edipo*

"La modalidad de lo posible, teniendo por contenido la heterogeneidad del lenguaje y lo sensible, no está caracterizada por la ausencia de este último. Por el contrario, la heterogeneidad es visible sólo cuando los heterogéneos están presentes y correlacionados..

Sensible trascendental, debido a que las únicas determinaciones que le esperan son aquellas recabadas de su relación problemática, instaurada, negativa, con la palabra. Lo sensible figura aquí sólo como discontinuidad y resto con respecto al intelecto discursivo: sensación sin concepto, afecciones no unificadas por la referencia a "algo", intuición empírica indeterminada, tramas de diminutas percepciones que eluden el tamiz de la apercepción..

La heterogeneidad de lo sensible respecto del lenguaje se manifiesta por exceso, no por defecto; porque lo sensible ya está siempre presente, no porque a veces se oculte..

Es éste, por otra parte, el significado de la otra expresión sugerida hace poco, "sensible en general": no el promedio abstracto de todas las percepciones eventuales, sino lo sensible que no falta nunca. Para el lenguaje, lo sensible es sólo posible pero siempre presente; lo que, permaneciendo no representado, hace de contexto de toda representación; lo que no está-enfrente, sino, por así decirlo, todo alrededor... lo que se ve "con el rabillo del ojo", lo que se agolpa en los bordes del campo visual... sobre la afasia, sensible-en-general es lo sensible como contigüidad sin identidad, combinación sin selección. Indefectible pero, sin embargo, eternamente potencial es el ámbito material al que pertenece el sujeto de la representación como "sustrato" corpóreo..

Modo de ser de la subjetividad..

"contextos opacos". En nuestros discursos se delinea un contexto cada vez que la relación entre lenguaje y mundo se manifiesta explícitamente dentro de enunciados sobre estados de cosas del mundo...Y ya que estas condiciones señalan la heterogeneidad fundamental entre intelecto discursivo y percepciones, la inscripción o contextualización nunca es sólo lingüística. La reflexión modal sobre la relación del lenguaje con el mundo, incluida en el enunciado, pone en evidencia también el ser-en-contexto del enunciado en su conjunto; es decir, remite al ámbito sensible o emotivo

o ético en el cual cae el aserto y por el cual está condicionado. Atestiguando la debilidad representativa del lenguaje (la "heterogeneidad", justamente), la modalidad de lo posible sitúa el enunciado del cual es parte en un exorbitante contexto pragmático-vital...

...es necesario renunciar a la identificación canónica de subjetividad con autorreflexión...Hay que concebirlo ante todo, como lo que permanece a las antípodas de la unidad lógica del pensamiento: como múltiple-sensible. Ni unificable ni representable...

...posible no es un objeto mental al cual le falta la subsistencia, sino lo que subsiste materialmente sin presentarse nunca como objeto. Posible...es lo sensible contextual o trascendental, en cuanto "determinación sólo negativa" del ser del sujeto. Posible es la realidad efectiva a la que remiten las "pequeñas percepciones" que exceden a la autoconciencia: precisamente a ella, finalmente, se le imputa la opacidad modal...

...Más allá de instituir su propio y específico contexto discursivo, lo posible se atiene en general al hecho de que haya un contexto, en síntesis, urde la misma experiencia de tener-un-contexto...

...Todos los contextos opacos señalan la modalidad de lo posible. Pero todo contexto es opaco...la modalidad de lo posible exhibe simplemente el carácter contextual de nuestro lenguaje. No está en cuestión uno u otro contexto determinado, sino tout court el ser-en-contexto...

...La primacía del contexto va a la par de la crisis del sujeto gramatical...

...evasión de la identidad hacia la contigüidad... "

—

PAOLO VIRNO, *Palabras con palabras: poderes y límites del lenguaje*

Intencionalidad de la obra

JUAN PABLO MACIAS

(2006)

Mi práctica artística es una serie de tácticas de evasión de la zona de encuentro entre la máquina de representación y el sujeto de representación, apuntando hacia un abandono de la lógica ocular que constituye el medio y que determina una realidad artificial basada en una separación y endurecimiento de la experiencia vivida. Estas tácticas son en la forma de confrontaciones directas con la cámara, interrumpiendo el despliegue narrativo esperado del medio, o produciendo comunidades temporales como un proceso asimétrico a la práctica individual, por medio del video o por territorios producidos como soportes de relaciones, diseminación y transcurividad.

En la primer fase de mi producción, el contexto es un escenario individual (el no-espacio de representación, la fabrica del "individuo", un espacio ya dado), aquel delimitado por la cámara, la profundidad de campo y yo como sujeto/objeto de representación. En este contexto las tácticas sirven para subvertir esta relación, como una forma de romper con la autonomía de la imagen y el espacio producido por ésta. En este sentido, mi proceso creativo se parte en dos: por un lado, la acción dirigida a la cámara, y por el otro, la expansión sobre el espacio expositivo. En la segunda fase de mi trabajo, estoy apuntando hacia la idea de producción de comunidad, diseminación y transversalidad como formas de resistencia. El uso de video y fotografía, en este caso, sirven como herramientas de documentación que reafirman o sirven de soporte para procesos de producción espacial y comunitaria. Aquí es importante la forma en que una decisión estética produce un espacio al interno de otro. En el primer caso, entre la cámara y yo, existe un territorio ya dado por el "cuadro", en el segundo, el espacio se produce a partir de la creación de espacios precarios, como espacios abiertos o de soporte para relaciones de transversalidad y diseminación. Aquí el video, no sólo tiene un carácter documentativo o como soporte de relaciones, sino también como objeto social (como el video casero o de aficionado).

Me interesa crear plataformas para crear diálogos entre, no sólo el espacio artístico, el espacio público, también entre la configuración epistémica y política de la ciudad, el museo, las disciplinas, y sobre todo de nuestro conocimiento y sus segmentaridades, usando el arte y la política, entendida extensamente, como formas para convertir el conocimiento en un flujo semiótico vital. Para esto, creo no sólo en trabajar cosas diferentes como entidades separadas con sus espacios fragmentados, pero como un todo que se sostiene como un complejo de espacios experimentales vinculados unos con otros y en relaciones intercambiables: desde el contexto, tácticas y soluciones formales y la forma de su recepción y

los estatutos del sujeto en este entramado. En este último caso, estoy trabajando con tácticas curatoriales como proceso creativo, curando procesos de trabajo, procesos de producción comunitaria (entendida no sólo como el quehacer de muchos, sino también de la multiplicidad que existe en "uno" mismo). Estoy interesado en los procesos que crean una comunidad o un territorio que conflictua los territorios ya dados, sus concepciones, por ejemplo público/privado, individuo, que sólo los valores intrínsecos de la producción del objeto artístico, así como su contraparte el "yo".

Entre mis influencias artísticas encuentro no sólo a otros artistas, sino también filósofos. Entre los artistas: Marcel Duchamp, sobre todo con el urinario, que a mi entender es una obra "hecha" para no ser vista y que ha producido a la fecha una cadena paradigmática de hipertextos. En este sentido la obra no se reduce a "uno", el urinario físico, sino que se construye a partir de diferentes textos y personas, que es en realidad a través de los cuales existe y no sólo a través del famoso "diseño duchampeano": la foto de Stieglitz, la foto de la sala de su coleccionista con el urinario escondido por 30 años como condición de venta, la complicidad con los amigos, la revista de Stieglitz con los comunicados de Richard Mutt, las réplicas del urinario, etc. Me interesa la precariedad del trabajo de Bruce Nauman, el pensamiento de Guy Debord y la producción general de la Internacional Situacionista. Los films de Fluxus. Grupo Suma con la forma de apropiarse del espacio y convertirlo en un basurero. El uso de la cámara de video y fotografía por parte de aficionados, los snapshots o videos caseros como espacios de no-especialización. Filósofos, me interesan aquellos con una visión más naturalista. Spinoza que se pregunta ¿de cuantos afectos es capaz nuestro cuerpo? Nietzsche decentrando al sujeto, su individuo y deviniendo muchos Nietzsches. Deleuze y Guattari con sus devenires, abriendo territorios (entendiendo todo como territorio, también las representaciones) sujetos a continuas transformaciones y contaminaciones donde nada se reduce a "uno", más que el discurso y la epistemia que nos domina, y el aparato cultural por medio del cual circulamos todos. Diógenes el Perro, padre del Cinismo griego, con sus "acciones urbanas" y el uso "cantinflesco" del lenguaje como forma de desactivar lo prepotente del discurso dominante, etc. Me interesa el arte como una forma de producción de otras epistemias, de otras formas de relación con el mundo, como autoafirmación de nuestra característica primordial que es nuestra capacidad estética, entendida como una máquina de placer y displacer, que ha sido socavada y formalizada por la cultura occidental.

Production Strategies

Work 2004-2005

Strategies & Beliefs:

(2005)

1. ACTIONS IN FRONT OF CAMERA
2. VIDEO LANGUAGE

- Not to use video as a way of making semantic concretions, narrativity as the only formal possibility. How to exit the representational and narrative logic of the same representational systems (media) I'm using?
- My approach to video or any representation system that concretes objects is direct, and / or through symbolical elements contained in the same image.
- Think about it as an energetic relation of the interpreter with representation and its consecutive resolutions.
- To engage in a pragmatic relation with the medium and resolve in unexpected forms.
- I'm interested in exercising around our lecture habits. What we are taught to read or produce.
- I'm interested not in affirming the logics of vision, nor focusing in one object or the idea of object.
- I'm interested in not reproducing power; representation as an episteme is nothing but hegemonic representation.
- I'm interested in suspending or changing the context of traditional thought or how we construct an image or video narrative.
- I'm interested in not making cultural affirmation.
- I'm interested in affirming or liberating affections from what I believe is an institutional structure of submission to our affections.
- I'm interested in questioning our lecture habits and the fields or parameters of tolerance of what it is supposed to be readable.

1. ACTIONS IN FRONT OF CAMERA:

- I direct the camera to myself, or myself to the camera into an energetic engagement.
- I'm interested in boycotting the logics of vision.
- I believe that we develop knowledge, a moral and an ethic based on the discriminating act of focusing of the eye and concreting objects and a world order of objects, merchandise. Our languages are objects, merchandise.
- My war is against the logics of vision.
- I don't want to tell stories.
- I don't want to construct a metaphorical landscape unless it's necessary.
- I'm interested in making the ontological structures of vision visible and obliterate their limits by action and a scenario to destroy.

- I'm interested in practicing visual language without giving into a semantic discourse, semantic concretions, or cultural affirmation. I'm not saying that it's not necessary.

2. VIDEO LANGUAGE

- Direct actions documented but making visible the representational systems that constructs the image. Not let it sublimate. This is a rule for all my works. Subject / object projected on me.
- For me musical-video-clip language is the main overlapping of public over private.- I don't believe in public / private but that we always operate through public codes. Video clip and language are public platforms, geographical-public-platforms.
- In my work I think that video clip, as a public platform, is a scenario with symbolical and metaphorical references-elements that are put into action through duration to deal with lecture habits.
- I'm interested in not falling into narrative structures or resolutions. Only as a primary set-up for the symbolical references I use as subjects.
- These symbolical references usually talk about historic philosophical figures.
- The video clip is a platform not to comment on these figures, but to give a genealogical reference of my practice.
- Using Me as subject is not auto-referential but an ontological (sensible-en-general) situation I put myself under.
- For me art practice is an energetic engagement or encounter with representation, and not a construction of discourse (understanding discourse as a development of tangible objects or intangible objects, a proper territory).
- My practice is to produce a defective (as in defection) relation with representation and its logics of vision.
- For me the history of representation, with all and its structural feelings, as the sublime and derivatives, fear and prevention, is a history of displacement-transformation-obliteration-extinction of the other.
- I'm not saying that I work around the discourse of the other but I take it as something implicit to our episteme, art practice, and traditional thought.



PORTA, 15 Octubre 2010

español

Removí la puerta de entrada de un espacio en Rua Dos Caldeireiros 77 en Oporto, Portugal. Se quedó abierto sin vigilancia y sin seguridad por 48 horas. Mauro Cerqueira, André Sousa y yo, pasamos caminando cada treinta minutos durante el tiempo de la acción. Documenté con diapositivas de 35mm y dibujos; André Sousa y Pedro Magalhaes, con video y fotografía digital.

El espacio sufrió cambios las primeras horas. *Militão*, drogadicto del barrio, empezó a dejar dibujos sobre la pared. Dos personas usaron el último cuarto para dormir, cerraron la puerta del cuarto, apagaron las luces de la parte trasera del espacio, dejando encendidas sólo las luces de entrada. No intervenimos. Al día siguiente había un olor fuerte, una mezcla de sudor, crack y humedad. Sobre el piso, dos cartones utilizados como cama, una botella de cerveza, una lata de refresco, algodón, vendas, colillas de cigarro y manchas sobre la pared.

Las últimas horas documentamos con video desde el interior del espacio y desde la calle. Varias personas pasaron extrañadas, talvez preguntándose cuando dejaríamos el lugar.

Desde el principio, el sentido de responsabilidad asaltó a mis amigos, pensaban sobre posibles peligros. Los persuadí para seguir adelante. La segunda noche no pude persuadirlos más. Regresamos la puerta a su lugar.

Si la concepción de espacio ha sido un territorio propio de matemáticos y metafísicos, creo firmemente, que el espacio esta fuertemente configurado por un robo inicial, aquel de la *propiedad privada*. Cualquier espacio es *propiedad privada* antes que una definición abstracta, no obstante *privado* indique una abstracción primera. Esta abstracción determina nuestras creencias y sentido de responsabilidad.

Cambiar la configuración del espacio mediante la remoción de la puerta, tenía como premisa el espacio como un plano de intensidades – de producción y registro – donde diferentes afectos podrían transitar. Este espacio deviene un registro, un monitor, una pantalla, para lo que nuestra lógica ha producido: Propiedad Privada, una moral que le sirve, y lo que mantiene al margen.

english

I removed the door of a space at Rua Dos Caldeireiros 77 in Oporto, Portugal. The entrance remained opened without surveillance or security for 48 hrs. Me along Mauro Cerqueira and André Sousa walked by each 30 minutes. I documented the event with 35mm slides and drawings, André Sousa and Pedro Magalhaes with video and digital snapshots.

The space suffered changes in the first hours. *Militão*, a junky from the neighborhood, started leaving drawings on the wall, and two persons slept in the last room, they closed the room's door and turned off the lights of the back part of the space, leaving only the lights of the entrance on. They slept there. We didn't intervene. The day after there was a strong smell: a mixture of strong human transpiration, crack and humidity. Also, two cardboards used as beds, a bottle of beer, a can, cotton, bandages, cigarette butts, etc.

The last hours we documented on video from the inside of the space and the outside. Many people passed by estranged, probably wondering when we would leave the place.

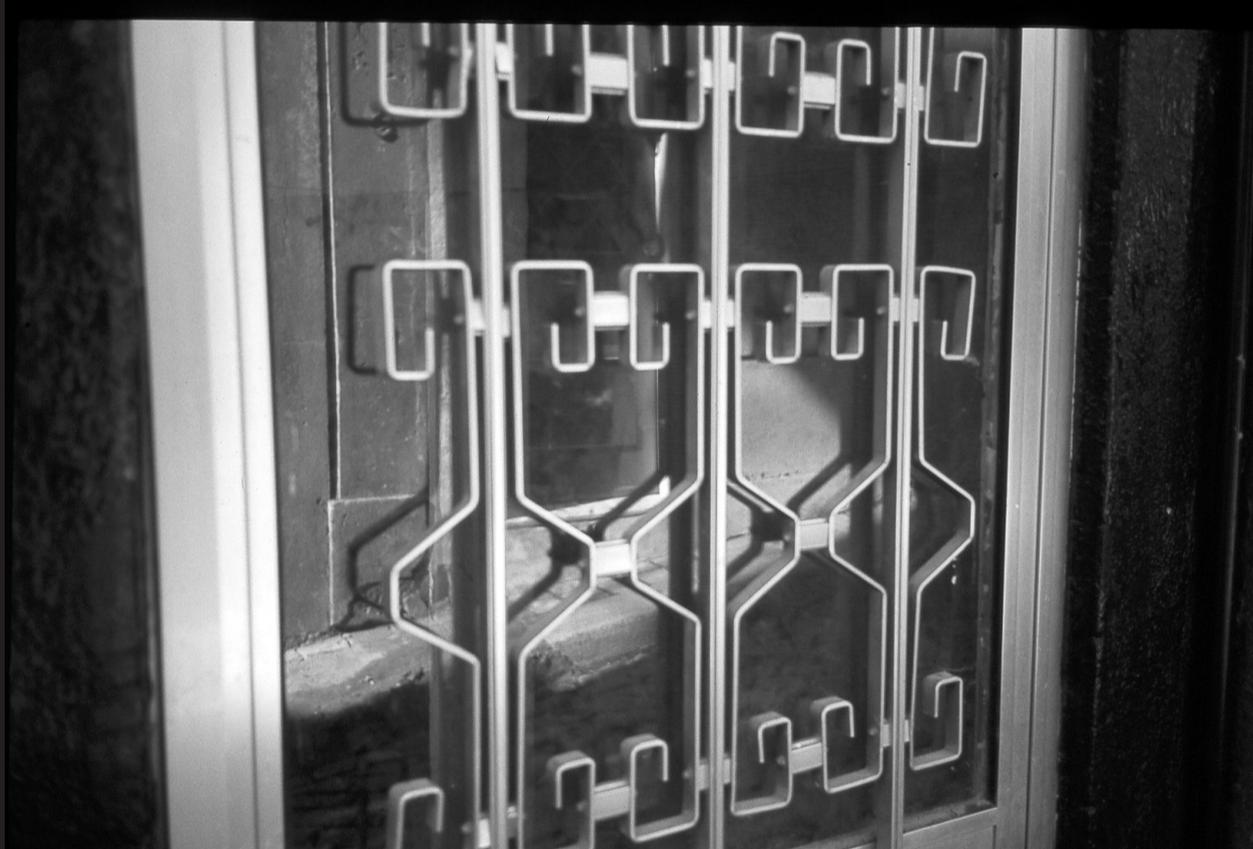
Since the beginning, the sense of responsibility assaulted my friends, thinking about the probability of danger. I tried to convince them to leave the space without the door. I persuaded them. On the second night I couldn't persuade them any longer. We put the door back.

If the conception of *space* has been a proper territory of mathematicians and metaphysics, I strongly believe that first of all it is configured by a theft, that of *private property*. Any space is *private property* before any abstract definition of it, albeit *private* being in a first moment an abstraction. This abstraction defines further our belief and sense of responsibility.

Changing the configuration of the space by removing the door had as a premise the space as a plateau of immanence where diverse affections could transit. In this sense this space becomes a monitor for what Our Space has produced: Private Property, a moral that serves it, and its margins.

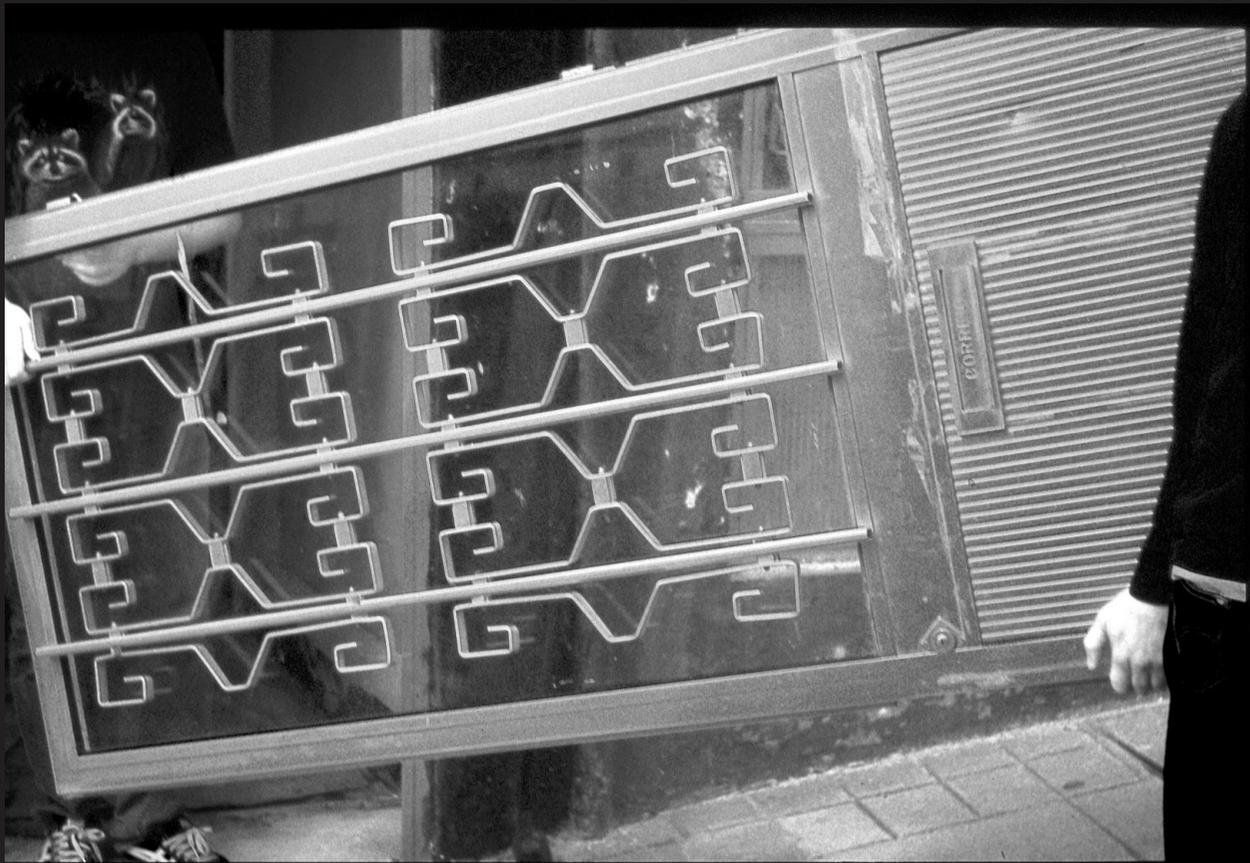
JUAN PABLO MACIAS

27-Nov-2010













Inversión de escena. líneas y fragmentos en materia de contigüidad es una publicación de Juan Pablo Macías que acompaña al proyecto *Inversión de escena No.2* en el Museo Internacional del Barroco.

El proyecto ha sido curado por Michel Blancsubé.

Diseño: Brice Delarue (Zirkumflex, Berlín)

Imagen de portada: página intervenida del libro *Seminario XI* de Jacques Lacan

Imágenes páginas 2 y 3: *Inversión de escena*, 1979
CADA (Colectivo de Acciones de Arte) (Raúl Zurita; Fernando Balcells; Diamela Eltit; Lotty Rosenfeld; Juan Castillo)

Impreso en Offset Santiago SA de CV
Ciudad de México, Abril, 2018

Copias impresas 1000

Agradezco el apoyo de Michel Blancsubé, Maylen Bourget, Aldo Bravo, Hernaín Bravo, Alejandro Cortés, Brice Delarue, Fernando Espinosa, Pablo Frankel, Lorena Jáuregui, Jorge Lozoya, Oscar Navarro, Sergio Ortiz, Moisés Regla, Moisés Rosas, Christian Sosa, Iván de Sandozequi Cornejo, Roberto Trauwitz Echeguren, a todo el equipo del Museo Internacional del Barroco y a Lucía Giardino y Federico Bacci que realizaron *Inversión de escena No.1* durante la residencia GuilmiArtProject en Abruzzo Italia en verano del 2014.