

Pedro A. Cruz Sánchez

Jesús Segura:
el arte como otredad política



Jesús Segura: El arte como otredad política

Pedro A. Cruz Sánchez

Son todavía tantas las cuestiones nucleares que, en torno a la producción artística contemporánea, restan por debatir, por siquiera localizar y señalar, que la cuestión que de inmediato asoma es conocer cuáles son las preocupaciones de los diferentes agentes que operan en el mundo artístico, cuando, en verdad, la dinámica complaciente que les caracteriza les ha conducido a adoptar una posición esencialmente frívola, que elude por sistema el compromiso de la reflexión y de la autoconciencia crítica. Son raros, muy raros los artistas que, contraviniendo este estado de hibernación consensuada, se atreven a esgrimir discursos capaces de poner en seria crisis algunos de los muchos supuestos sobre los que se cimienta la realidad artística actual, aportando auténticas alternativas -y no simples mascaradas orientadas al entretenimiento del institucionalismo crédulo- a los rancios y anodinos planteamientos oficialistas.

Desde luego, el caso de Jesús Segura es, en este sentido, completamente paradigmático dentro del contexto español, en tanto en cuanto su obra se ha mostrado capaz, desde un principio, de problematizar cuestiones que las débiles estrategias de argumentación oficiales se habían encargado de simplificar hasta extremos escandalosos. Así, cuando se analiza el corpus de trabajos realizado durante los últimos tres años, se constata, con meridiana claridad, su funcionamiento como intersección de un largo número de asuntos que, evitados por el ingenuismo discursivo imperante, permiten una ampliación considerable y necesaria del dominio de discusión contemporáneo, sobre todo -y he aquí el dato importante- en lo que se refiere a la siempre resbaladiza relación entre arte y política.

En efecto, si se piensan en algunos de los principales hitos del llamado *political art* desde la segunda mitad de los 60 hasta el presente¹, nos encontraremos, por ejemplo, con la construcción llevada a cabo por 418 de artistas de la conocida como Peace Tower en la intersección de Sunset Boulevard y La Cienega Boulevard, en el West Hollywood (1966)²; el despido del artista John Latham de la St. Martin's School of Art de Londres, por destruir un ejemplar del libro de Clement Greenberg, *Art and Culture*, que se encontraba en la biblioteca (1967); con la organización de la Angry Arts Week a cargo del colectivo Artists and Writers Protest, entre cuyos promotores se encontraba Leon Golub (1967); el ataque que los artistas pertenecientes al llamado Guerrilla Art Action Group realizó contra la política de neutralidad del MOMA, desvelando su relación con empresas que participaban en la Guerra de Vietnam; los acontecimientos del Mayo del 68 parisino; o ya, en los 80, las diferentes estrategias desarrolladas por autores como Jenny Holzer, Barbara Kruger, Krzysztof Wodiczko, Lucy Orta o Hans Haacke -los cuales trabajaron en un escenario presidido por las cenizas del ya anacrónico "arte

revolucionario"-, así como por todas aquellas fuerzas -canalizadas, en no pocas ocasiones, por los escritos de Douglas Crimp- que confluyeron en la defensa de los enfermos de SIDA y de su derecho a mostrar públicamente su dolor.

La pérdida de intensidad de los discursos urdidos, durante los 80, por los neovanguardistas³, así como el consiguiente y paulatino oscurecimiento de todas aquellas estrategias de representación de lo político que aquellos llevaban implícitos, dio lugar a que, durante la década de los 90, pareciera que el *political art* había quedado reducido a un síntoma del pasado, y que, por tanto, se hallase situado -en palabras de Nato Thompson- "*off the radar' art practice*"⁴. Sin embargo -y como señala este mismo autor-, "en lugar de representar lo político (...) muchos artistas de los 90 entraron en su esfera físicamente; eso es, situaron su trabajo en el corazón de la misma situación política"⁵. De ahí la pujanza que, durante este periodo, alcanzó un término como el de "táctica", a través del cual se hacía referencia a un tipo de maniobra desarrollada en el interior de un juego que, para los intervencionistas, implica siempre el mundo real⁶.

La cuestión, entonces, que se desprende del dibujo de este sencillo esquema sobre el devenir del *political art* a lo largo de las últimas cuatro décadas es conocer en qué medida el arte sigue constituyendo hoy un medio eficaz para la acción y el pensamiento políticos, y, sobre esta primera base de conclusiones, determinar el modo por el que la obra de Jesús Segura sobresale por su singularidad y madurez en este cometido. Para arrojar suficiente luz sobre ambos puntos, conviene subrayar que los trabajos de este autor salen al paso de los dos caminos ciegos emprendidos por las maniobras privilegiadas por el arte político: de un lado, la de la representación; y, de otro, la del intervencionismo.

1.Posficción y obscenidad: las entrañas del espectáculo

Si bien es cierto que, como sostiene Nato Thompson, mucha de la culpa de la disminución de la carga referencial que, dentro del *political art*, ha sufrido la neovanguardia en el transcurso de los 90, se debe a una crisis de la representación que impedía a la imagen artística destacarse de la imagen comercial, igualmente resulta verdad que este diagnóstico se revela incompleto y, por lo tanto, falto de numerosas aclaraciones que, de no ser ofrecidas, pudieran llevar a un punto de máxima simplificación el debate en torno a la relación entre arte y política. Ciertamente, supone un hecho incontestable que, durante la fase que podría denominarse como "posmodernidad avanzada", las estrategias de representación diseñadas por artistas y *mass media* han resultado del todo ineficaces a la hora de alumbrar "zonas de visibilidad" capaces de desencadenar procesos de reconocimiento de lo real. La cuestión, empero, es que, como ya se manifestó en otro lugar⁷, la cada vez mayor invisibilidad de la imagen no se debe tanto a una pérdida de presencia y densidad icónica cuanto, por el contrario, a un desarrollo desmesurado de la misma, que se tradujo en un momento de colapso y "crecimiento intensivo" -esto es, hacia dentro- lo

suficientemente importante como para arruinar la labor productiva de la imagen. Formulada en otros términos, cabe decir que, cerrada sobre sí misma, plenamente ensimismada, la imagen perdió su capacidad para mediar, es decir, para comunicar -y, en consecuencia, hacer visibles-significados.

En "War and Its Images", uno de sus últimos y más reveladores artículos, Eleanor Heartney, reflexionando sobre las medidas adoptadas por la administración Bush para impedir la distribución de fotografías y vídeos sobre los cadáveres de soldados muertos en el campo de batalla, termina por preguntarse acerca del poder real de las imágenes: "¿Pueden las imágenes de muerte restarle votos a Bush? ¿Pueden las fotografías del Presidente recibiendo el aplauso de las tropas cimentar su reputación como un líder fuerte y decisivo? ¿Pueden las imágenes cambiar las mentes?"⁸. Pese a que, en todo momento, Heartney no parece pretender otra cosa que limitarse a enunciar esta crucial interrogante, lo cierto es que, a tenor del estado de *crisis de producción* denunciado previamente, no parece haber duda al respecto de que la respuesta "sólo" puede ser negativa. Las imágenes, en efecto, no tienen, en la actualidad, capacidad alguna para cambiar las mentes; y no la tienen porque sencillamente no se ven, no son capaces de generar momentos de claridad que, a su vez, se articulen como procesos de resistencia y de transgresión. De ahí que, para decirlo de un modo contundente, las imágenes constituyan garantes del *status quo* imperante, y, por este motivo, la suya no sea tanto una labor de desestabilización cuanto de *normalización* de determinadas dinámicas, que hacen de la iconosfera contemporánea una suerte de escudo de protección.

Ni que decir tiene que el reconocimiento de la crisis de producción que afecta a la imagen trae consigo una serie de consecuencias directas e inmediatas para el mundo del arte, que conducen inexorablemente a una reconsideración en profundidad de sus atribuciones políticas. Habitualmente, se ha pensado -y, en esto, Martha Rosler es un sólido ejemplo-, que, "a diferencia de otros muchos campos de conocimiento especializado en las sociedades industriales avanzadas, la base institucional del arte no es estable, de modo que consecuentemente el arte no es útil para los propósitos del Estado"⁹. El problema, empero, es que si, como se viene de decir, la improductividad de la imagen hace de ella un instrumento de normalización, y no de subversión, entonces, difícilmente podrá ésta aportar elementos inasibles, desestabilizadores, a la producción artística. Por lo que, para hablar con rigor, resulta imposible defender, en el momento presente, la posibilidad de un "*political art*", en el sentido de que la imagen ha quedado suspendida en una invisibilidad plenamente afirmativa, que la convierte en un mascarada del poder.

Es cierto -podrá objetarse- que son numerosos los artistas que trabajan sobre cuestiones sociales y que no se esconden a la hora de formular consideraciones críticas acerca del poder. Lo que sucede es que, en muy escasas ocasiones, tales formulaciones vienen acompañadas de una reflexión sobre los procesos de construcción de la imagen, y, en menos todavía, de un diagnóstico

acerca de la capacidad mediadora de la representación. De lo que se deriva una situación de voluntaria o involuntaria complacencia con el poder, que lleva a pensar -como afirman Raphael Sassower y Louis Cicotello- en esos autores que "permanecen cómplices con los asuntos del estado mientras mantienen también una actitud crítica con él"¹⁰.

La cuestión, pues, que exige ser abordada, toda vez que ha sido denunciado este panorama de "*detached attachment*"¹¹ que caracteriza al artista actual, es conocer cuál pudiera ser la solución a este momento de *imposibilidad política del arte*, que impide concebir estrategias discursivas que trasciendan la tematización *naïf* de determinadas problemáticas sociales. Y he aquí, precisamente, donde la producción de Jesús Segura se cruza en el camino del panorama artístico contemporáneo, redefiniendo y ampliando así un marco de debate que, en el transcurso de los últimos años, ha ido menguando paulatinamente por la acumulación sucesiva de lugares comunes y supuestos que sólo podían conducir a una situación de punto muerto. Porque, para plantear la problemática en el máximo de su complejidad, ¿cuáles pueden ser las posibilidades con las que hoy cuenta un artista para oponer resistencia a una situación como la actual, definida por lo que se podría denominar como "espectáculo expandido"?

Aunque, por la reconocida multiplicidad de connotaciones que lleva implícita, una respuesta exhaustiva a tal interrogante desbordaría con mucho los límites de un estudio como éste, conviene decir que todavía existe la creencia de que es posible hallar intersticios o espacios en sombra -fuera del alcance de la luz y del brillo de la simulación-, desde los que idear estrategias de resistencia que cuestionen el apabullante dominio del espectáculo. Pero, toda vez que un mínimo ejercicio de seriedad reflexiva ayuda a superar este ingenuismo de lo intersticial o del afuera, lo que resta es la certeza de que cualquier proceso de resistencia y cuestionamiento que se plantee contra /sobre el espectáculo debe ser interno al mismo, y, por lo tanto, ser parasitario de sus mecanismos de producción. Aquello, pues, que, en piezas como *I can be you*, *Anónimos*, *Runners* o *Sleepers* -por citar sólo algunos de sus últimos y más destacados trabajos-, evidencia Jesús Segura es que, si de algún modo se puede hablar de "arte político", éste, desde luego, no pasa por la "ficción del afuera", sino por la certeza de que la única vía posible para alcanzar tal condición es a través de lo que se podría dar en llamar la *subversión interior*.

La cuestión, no obstante, que avanza de inmediato hacia un primer plano de la reflexión, es conocer de qué manera puede operar esta "subversión interior" en un contexto como el anteriormente descrito, presidido por la crisis de producción de la imagen. O para enunciarlo en diferentes términos: ¿hasta qué punto es posible recurrir a estrategias de subversión visuales para tensar el régimen espectacular, cuando la condición invisible de la imagen en la contemporaneidad impide precisamente su instrumentalización como medio de crítica política? Para responder a tan crucial interrogante, resulta conveniente centrar la atención en dos obras del

tipo de *I can be you* y *Anónimos*, en las que, de un modo especialmente explícito, queda evidenciado un cambio de paradigma de la imagen, en virtud del cual la fase de "mediación productiva" -protagonizada por el acto de *mostrar (algo)*- deja paso a otro escenario presidido por la acción retórica del *mostrar(se)*. Lo que, convenientemente interpretado, equivale a decir que la única alternativa viable que Jesús Segura encuentra a la crisis de producción de la imagen es *volver al espectáculo sobre sí mismo*, de modo que lo que queda transparentado en cada representación es su propia estructura, el proceso de su hacer(se). Tanto en *I can be you* como en *Anónimos*, lo que se muestra al espectador no es, en rigor, tal o cual escena cotidiana –lo que, ciertamente, aproximaría la obra de Segura a numerosos artistas que han trabajado sobre temáticas e iconografías semejantes-, sino, más bien, el trasfondo estructural del espectáculo y, por inclusión, las estrategias de las que éste se sirve para la construcción de la imagen. Para hablar con exactitud, aquello que ambas obras articulan es un *retorno a la visibilidad -crítica-de la imagen*, surgido de la discursivización de su intransitividad y de la consiguiente toma de conciencia de que la única forma de lo visible que resta es la proporcionada por la *transparencia tautológica de la representación*.

Las citadas *I can be you* y *Anónimos*, pero también *Sleepers* o *Smokers*, constituyen, en suma, paradigmas de esta redención política de la imagen a través de la tautología -o lo que es igual, emblemas del "ensimismamiento revelador" de una imagen que, ante la imposibilidad de mostrar "algo más" que ella, termina por "mostrar(se)" a sí misma-. Pero -y he aquí un punto de crucial importancia-, ¿qué es lo que sucede cuando la imagen, en un ejercicio retórico, sólo remite a ella, de manera que aquello que muestra no es otra cosa que su propio proceso de mostrar? Pues sucede que "lo artístico" de la imagen cede su lugar a lo obscuro, entendido, en este caso, como la incapacidad de la representación para remitir a un referente que no sea la visualización de su estructura interna. En efecto, sostiene Corinne Maier que "lo obscuro, repetitivo, igual a sí mismo, exhibe, allí donde el arte evoca. Para decirlo de otro modo, en un plano retórico, lo obscuro no remite a nada que no sea a lo que exhibe, es tautología pura, por oposición al arte, metonimia cuya vocación es la de designar un más allá de sí mismo"¹².

Esta asimilación del retorno a la "visibilidad política" de la imagen con lo obscuro pudiera resultar hasta cierto punto sorprendente, si no fuera por las diferentes y sugestivas implicaciones que posee la noción de obscenidad. De hecho, sólo hace falta anotar una de sus posibles etimologías -la palabra latina *obscena*: lo que no puede ser mostrado en escena- para comprender que lo obscuro supone una estrategia por la cual lo invisible, lo oculto, lo que, por diversas razones, queda fuera de los márgenes de la visión cotidiana, es insertado en el dominio de lo visible. Si, como se ha manifestado con anterioridad, la crisis de producción de la imagen que define la iconosfera contemporánea se ha traducido en la instauración de un "régimen de invisibilidad" que hace que la hipervisualidad del espectáculo no resulte visible para el individuo, entonces, la reintroducción de tal hipervisualidad en escena no puede sino considerarse como

una interrupción brusca, obscena, del relato de invisibilidad sobre el que se sustenta el actual sistema de poder.

Tal y como afirma Corinne Maier, una de las cualidades primeras de lo obsceno es su funcionamiento como un *intervalo*, es decir, como un gesto autorreferencial capaz de romper "la linealidad de la narración por medio de una sucesión de cortes"¹³. La obscenidad, en este sentido, exige ser entendida como un punto de fractura o de discontinuidad en la narración de lo invisible impuesta por el espectáculo. Todo lo cual lleva a convenir, junto con esta autora, que "lo obsceno, si bien fascina, compromete a quien mira a experimentar algo que lo divide, que lo molesta; lo obsceno también se inscribe en una forma de ruptura. Casi a su pesar, el espectador mira, se deja captar más allá de su pudor, satisfaciendo de manera brutal su pulsión de ver. Por el contrario, el arte no desvela; es un velo. Al mismo tiempo escabulle y presenta algo más allá de lo que el espectador reclama ver: su maniobra consiste en dejar desear"¹⁴.

A tenor de esta esclarecedora aseveración de Maier, resulta evidente que aquello que de subversivo puede haber encontrado Jesús Segura en lo obsceno -hasta el punto de incorporarlo como un elemento nuclear y vertebrador de su discurso- es, justamente, su capacidad para articularse como una fractura -la de *la invisibilidad de lo hipervisible*- que, al suspender un estado del que el espectador no era consciente, precipita un momento de revelación, de claridad, de certidumbre. Lo que, de una manera inusualmente articulada, viene a constatar este autor es que *la invisibilidad es, hoy en día, contrarrevolucionaria*, y que, por consiguiente, cualquier estrategia de producción crítica ha necesariamente de pasar por un retorno sin ambages ni filtros de ningún tipo a la obscenidad de lo espectacular.

Esta "redención de lo obsceno" como medio de intervención política en la sociedad viene a contradecir el diagnóstico que hace más de treinta años realizara Marcuse, cuando indicó que "otra forma de rebelión lingüística es el uso sistemático de 'obscenidades'. En su momento, enfaticé su supuesto potencial político (en *Ensayo sobre la liberación*); pero, hoy, este potencial resulta ya inefectivo. Dirigido a un *establishment* que puede permitirse la 'obscenidad', este lenguaje ya no identifica lo radical..."¹⁵. Ahora bien, si es completamente cierto que lo obsceno, entendido en su "forma común" e institucionalizada -es decir, como una fácil "gratificación de agresividad", como una "verbalización de la esfera anal y genital"¹⁶ - ya no conlleva la puesta en crisis de un status quo que ha terminado por asimilarlo como la necesaria forma antitética que, en última instancia, refuerza la dialéctica de valores sobre la que se apoya, también lo es que, concebido como el resultado de la traspantación del espectáculo a resultados de su "mostrar(se)", se llena de un contenido político y turbador del que carecía en periodos anteriores. El despliegue, ante el espectador, de *toda la visibilidad del espectáculo* confiere, sin duda alguna, a la obra de Jesús Segura una dimensión crítica que, en el momento presente, resulta especialmente significativa y digna de un análisis exhaustivo.

2. La interiorización del contexto: el arte como "costura visible"

Si la problemática de la representación supone, como se viene de demostrar, uno de los asuntos nucleares en cualquier reflexión mínimamente rigurosa sobre el "arte político", que, sin embargo, es evitada de manera sistemática por todos aquellos que tantos esfuerzos invierten en empresas teóricas encaminadas a su elucidación, no menos controvertida resulta la cuestión del arte como instrumento de intervención en el entramado social. De hecho, no pocos de los malentendidos que se han ido generando en torno a este asunto radican en la tendencia más que acusada a orientar su debate en los términos de una necesaria erosión de los límites del arte, a fin de eliminar cualquier distancia que pudiera separar los ámbitos de lo artístico y de lo social¹⁷.

La reiteración con la que el arte ha quedado preso de una urgencia por suprimir sus límites, y confundirse así con la realidad contextual en la que surge y opera, ha llevado a algunos autores a plantearse seriamente la viabilidad de esta opción, y -lo que resulta tanto más importante- a subrayar lo que de erróneo existe en sus planteamientos de base. En lo tocante a esto, merece la pena reproducir la posición de absoluto escepticismo que, acerca de la supuesta equivalencia del arte y la vida, definió Marcuse, cuando llamaba la atención sobre la desintegración de la cultura burguesa a consecuencia de la dinámica interna del capitalismo contemporáneo, y del consiguiente ajuste de la cultura a los nuevos requerimientos que éste planteaba. Porque, al desenvolverse de este modo, "¿no está la revolución cultural -en la medida en que señala a la destrucción de la cultura burguesa- alineándose con el ajuste y la redefinición de la cultura capitalistas?"¹⁸.

Para Marcuse, los principales indicios de la contradicción de raíz que afecta a las actuales prácticas contraculturales se perciben "en los esfuerzos para desarrollar un anti-arte, un *living art* -en detrimento de la forma estética-. Esos esfuerzos sirven a un objetivo de más largo alcance: deshacer la separación de las culturas material e intelectual; una separación que -según se dice- expresa el carácter de clase de la sociedad burguesa"¹⁹. Para ello, los autores enrolados en las filas de la revolución cultural "elaboran anti-formas que están constituidas por la mera atomización y fragmentación de las formas tradicionales: poemas que son simplemente prosa ordinaria cortada en versos, pinturas que sustituyen una simple ordenación técnica de partes y piezas por una totalidad significativa (...) Pero las anti-formas son incapaces de superar la distancia que existe entre el arte y la 'vida real'"²⁰.

Si, como corolario de todo lo hasta ahora expuesto, se apostilla -de nuevo, junto con Marcuse- que "el arte puede expresar su potencial radical sólo como arte, en su propio lenguaje e imagen, lo que *invalida* el lenguaje ordinario, la '*prose du monde*'"²¹, entonces, escaso trabajo costará inferir que, desde el sorprendente prisma por él elaborado, el poder subversivo del arte reside en su capacidad para articularse como *otredad*, y, por tanto, para interponer una "mínima

distancia" que permita contemplar el mundo desde la óptica del extrañamiento. La efectividad -en términos de producción crítica- de la que hacen gala los vídeos de Jesús Segura se explica, en este sentido, por su habilidad para convertir el límite del arte en una suerte de *línea de visibilidad* que, por contraste con el régimen invisible de lo espectacular, sobresale como lo "otro político".

La particularidad principal de este "otro político" que construye Jesús Segura en cada uno de sus trabajos reside, por encima de cualquier otra consideración, en su funcionamiento como una especie de *costura visible* que -y he aquí lo privativo de los mismos- posee como objetivo prioritario la unión de obra y contexto en un solo e indiferenciado gesto enunciador. Quiere esto decir, en consecuencia, que, a diferencia del proyecto moderno, que implicaba una articulación del límite como *oclusión de lo contextual* y, por ende, como "otro ensimismado", en los vídeos de Jesús Segura, el límite determina una *línea de sutura*, que "cose" lo artístico y lo contextual, pero no como entidades yuxtapuestamente diferenciadas, sino como dominios que se interiorizan el uno al otro, hasta entreverarse de un modo absoluto.

Para comprender, en su completo sentido, esta idea del "otro político" como "costura visible", es necesario sacar a colación la idea de "*mediation*", acuñada y desarrollada por Jean-Jacques Gleizal. La tesis de la que parte este autor es que "en tanto que arte social, el arte contemporáneo es, más que nunca, un arte político, en la medida en que, caracterizado por una integración de las condiciones de producción artística en la creación, está en condiciones de realizar lo que Joseph Beuys proponía, a saber: que, en su obra, el artista se convierta en un escultor de lo social. Bajo su imperio, el arte se convierte en un regulador y productor de normas. Es esa la razón por la que se hace útil adoptar un punto de vista nuevo, que podría ser el de la mediación (...) la mediación reenvía a una realidad compleja que hace falta analizar como tal. Concepto histórico, sociológico, jurídico, procedería más de una ciencia que de la política"²².

Aunque, en un principio, la idea de "mediación" no parece aportar nada nuevo al análisis de la obra de Jesús Segura, e, incluso, su lectura rápida pudiera llevar a pensarla como frontalmente contradictoria con ese estado de "crisis de producción" de la imagen que, con anterioridad, se exponía, lo cierto es que una interpretación más ajustada y reposada de la misma arroja esclarecedora luz sobre la noción ahora examinada de "otro político". Como sostiene, de hecho, Gleizal, la mediación conlleva un cambio de estrategia, que "reside en el abandono de la exterioridad del trabajo del artista con relación a la sociedad. En lo sucesivo, el artista integra en su trabajo las condiciones de su producción. El arte cede su lugar a la creación artística, cuya principal característica es ser el resultado de un proceso de expansión (*un proceses d'elargissement*)"²³. Este argumento de la "expansión" -que Gleizal elabora a partir de la idea de "Estado expandido" de Gramsci- se apoya en el hecho de un desplazamiento del centro de gravedad del arte, que, extendiéndose al dominio de lo social, pasaría a tener una dimensión

cultural²⁴. A consecuencia de ello, se produciría -en palabras del propio Gleizal- una *ausencia de exterioridad*, motivada, precisamente, por la total interpenetración del arte y de sus medios de producción, y, derivado de ello, por la estructura circular que los mantendría en continuo estado de mutua contaminación.

3. Subversiones de "bajo nivel": redefiniendo las políticas de la cotidianeidad

Tanto en las *Socioperformances* como en *Runners*, pero, sobre todo, en aquellos vídeos realizados a partir de fotos fijas -*Anónimos*, *Smokers* o *Sleepers*, por poner tres sobresalientes ejemplos, es posible advertir el protagonismo alcanzado por un recurso discursivo que, a medida que pasa el tiempo, se confirma como una de las claves imprescindibles para la correcta interpretación de la obra de Jesús Segura, a saber: *la repetición*. Si se analizan, con el detenimiento oportuno, trabajos del tipo de *Anónimos*, *Smokers* o *Sleepers*, no puede dejar de llamar la atención el hecho de que, en todos ellos, los diversos personajes que sucesivamente aparecen en pantalla sacrifican su identidad, su nombre, en suma, su singularidad más irreductible, para pasar a participar "activamente" en el proceso de construcción de un *ritmo otro*, que, en última instancia, genera un *tiempo de subversión*. Lo interesante de esta circunstancia -y es algo que conviene subrayar de nuevo, y cuantas veces sea necesario- es que esta "temporalidad crítica" resultante de la incesante yuxtaposición de imágenes de "anónimos" se revela, precisamente, como el resultado del desbordamiento de lo individual por un *impulso colectivo de índole inconsciente*.

A la hora de buscar un referente teórico en el que encuadrar la referida "temporalidad crítica" construida por Segura en sus últimos trabajos, la figura que, indudablemente, destaca por la cobertura intelectual que ofrece a los mismos es Michel de Certeau. No en vano, y como sostiene Ben Highmore, cuando el autor de *L'invention du quotidien* habla de la cotidianeidad como un espacio de resistencia, las connotaciones que confiere a esta idea no pasan, ni mucho menos, por la activación de estrategias que impliquen una actitud heroica²⁵ o excesivamente ruidosa -como podría ser el caso de los situacionistas, con los cuales Jesús Segura no parece tener demasiados puntos en común-, sino, antes bien, por la generación de ritmos que no se encuentran completamente asimilados por aquellos otros que gobiernan y orquestan la sociedad contemporánea: necesidad perpetua de modernización, economía de mercado y regímenes discursivos²⁶. Para de Certeau, la subversión cotidiana adquiere una dimensión temporal que, además, opera de manera discreta, casi imperceptible, mediante ritmos que difieren de los dominantes por su "baja intensidad", pero también por su *obstinación*.

Contemplando los vídeos de Jesús Segura, este concepto de la "obstinación" adquiere un especial significado siempre que, por ejemplo, el espectador asiste a la sucesión des-narrativizada de despreocupados viandantes, ensimismados ciudadanos que dormitan en los bancos de un parque, o abstraídos y descuidados fumadores, que disfrutan -casi furtivamente- del momento del

cigarrillo. En estas obras, no hay nada más que el "ritmo otro" proporcionado la repetición de una serie de personajes anónimos que, sin saberlo, comparten una misma práctica, y que, desde la misma posición de inconsciencia, dan forma a una "poética de lo cotidiano", apoyada sobre la idea de productividad²⁷. De hecho, aquello que Jesús Segura -en la estela siempre de de Certeau- parece rescatar del régimen de invisibilidad del espectáculo expandido es, en efecto, una serie de actividades minusvaloradas o degradadas por la noción de progreso contemporáneo, pero que, en rigor, determinan "otro tipo" de prácticas productivas, las cuales, mediante su "repetición obstinada", dan lugar a ritmos divergentes y disonantes.

Caminar²⁸, fumar, dormir, no dejan de ser acciones anodinas, que, en principio, apenas dicen nada sobre la singularidad del individuo y que, por esta misma razón suelen pasar desapercibidas en el "contexto fuerte" definido por el ritmo vertiginoso del espectáculo. Sin embargo, como anota John Roberts a propósito de Maurice Blanchot, lo cotidiano "es el lugar donde nos reconocemos a *nosotros mismos* ordinariamente, esto es, en la experiencia del anonimato (...). Consecuentemente, lo cotidiano contiene una capacidad destructiva, subversiva: la capacidad que nos permite ocultarnos, vivir sin la autoridad externa y sin responsabilidad alguna, y por consiguiente disociar la experiencia del mundo de las representaciones reificadas"²⁹. Jesús Segura, al volver obscuramente el espectáculo sobre sí mismo, trae a la luz de lo visible la totalidad del mismo; entendiendo, en este caso, por "totalidad", no sólo las imágenes y tiempos privilegiados por los regímenes de poder, sino, del mismo modo, aquellas dinámicas productivas que, por su carácter anodino, nunca llegaban a alcanzar la superficie de la pantalla. ■

.....

Notas

¹ Vid., para un relato pormenorizado de los acontecimientos, CLARK, T. *Art and Propaganda in the Twentieth Century. The Political Image in the Age of Mass Culture*. London: The Everyman Art Library. 1997.

² Vid., a este respecto, FRASCINA, F. *Art, Politics and Dissent. Aspects of the Art Left in Sixties America*. Manchester & New York: Manchester University Press. 1999.

³ No conviene pasar por alto, en este punto, que la labor de los citados Haacke, Kruger, Holzer, Orta o Wodiczko está siendo fuertemente cuestionada en el seno del contexto francés, sobre todo por la corriente encabezada por Dominique Baqué, quien les acusa de mantener una actitud retórica, a medio camino entre el arte y la comunicación de masas. BAQUÉ, D. *Pour un nouvel art politique. De l'art contemporain au documentaire*. Paris: Flammarion. 2004. pp. 110 – 141.

⁴ THOMPSON, N. “Trespassing Relevance”, en THOMPSON, N. & SHOLETTE, G. (eds.) *The Interventionists. Users' Manual for the Creative Disruption of Everyday Life*. North Adams: MASS MoCA. 2004. p. 13.

⁵ Ibidem.

⁶ Ibidem.

⁷ Vid., CRUZ SÁNCHEZ, P. A. *La muerte (in)visible. Verdad, ficción y posficción en la imagen contemporánea*. Murcia: Tabularium. 2005.

⁸ HEARTNEY, E. *Defending Complexity. Art, Politics, and the New World Order*. Lenox: Hard Press. 2006. p.15.

⁹ ROSER, M. “Place, Position, Power, Politics”, en BECKER, C. (ed.) *The Subversive Imagination. Artists, Society, & Social Responsibility*. New York & London: Routledge. 1994. p. 61

¹⁰ SASSOWER, R. & CICOTELLO, L. *Political Blind Spots. Reading the Ideology of Images*. Oxford: Lexington Books. 2005. p. 19

¹¹ Ibidem.

¹² MAIER, C. *Lo obsceno*. Buenos Aires: Nueva Visión. 2005. p. 67.

¹³ Ibidem. p. 40.

¹⁴ Ibidem. p. 69.

¹⁵ MARCUSE, H. *Counter -Revolution and Revolt*. Boston: Beacon Press. 1972. p. 80.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Como bien recuerda Carol Becker, a propósito de esta cuestión, para la izquierda norteamericana, la única forma de arte político es el anti – arte. BECKER, C. “Herbert Marcuse and the Subversive Potential of Art”, en BECKER, C. (ed.) *Op. cit.* p. 120.

¹⁸ MARCUSE, H. *Op. cit.* p. 85.

¹⁹ Ibidem. pp. 85 – 86.

²⁰ Ibidem. pp. 93 – 94.

²¹ *Ibidem.* p. 103

²² GLEIZAL, J – J. *L'art et le politique. Essai sur la médiation.* Paris : PUF. 1994. p. 8.

²³ *Ibidem.* p. 11.

²⁴ *Ibidem.*

²⁵ Es, precisamente, en este rechazo de la intervención heroica de la cotidianeidad, en donde de Certeau se aparta de los procesos revolucionarios fundamentados en el poder de la identidad, y en donde marca firmes diferencias con respecto a autores como Erving Goffman que, aunque perteneciente al mismo área de la micro – sociología, apuesta más por estrategias de subversión basadas en la performatividad de lo cotidiano. Vid., HIGHMORE, B. “Questioning everyday life”, en HIGHMORE, B. (ed.). *The Everyday Life Reader.* London & New York: Routledge. 2002. pp. 12 – 13.

²⁶ HIGHMORE, M. *Michel de Certeau. Analysing Culture.* London & New York: Continuum. 2006. p. 104.

²⁷ *Ibidem.* pp. 106 – 107.

²⁸ No ha de olvidarse que, para de Certeau, el caminar era, para el sistema urbano, como el acto de hablar para el lenguaje: un ejercicio de enunciación en toda regla. CERTEAU, M., de *L'invention du quotidien. 1. Arts de faire.* Paris: Gallimard. 1990. pp. 134 – 165.

²⁹ ROBERTS, J. *Philosophizing the Everyday. Revolutionary Praxis and the Fate of Cultural Theory.* London: Pluto Press. 2006. pp. 76 – 77.