

■ Intervención EX -PROFESO / Joaquín Ivars /
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo /
Monasterio Santa María de las Cuevas / Sevilla

Natalia Bravo Ruiz

... no son los hombres los héroes de la historia, sino los ritmos e ímpetus del surgimiento y fin del mundo en donde figuran hombres.

Peter Sloterdijk, *Extrañamiento del mundo* (1993)

EX-PROFESO es un proyecto específico para las Salas de Procuración del Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. Mediante líneas y textos, realizados en vinilo de color amarillo a modo de señales horizontales sobre el asfalto, se establece un recorrido secuencial por el conjunto de las salas. Un aforismo: "HAY MÁS / COSAS QUE HACER / EN EL MUNDO / QUE / ESTAR TODO EL TIEMPO / EN / ÉL" sirve de enlace en este itinerario. La frase se fragmenta en cada sala y, en cada una de ellas, cada fragmento tiene un significado autónomo, pero aquella sólo adquiere sentido global cuando se finaliza el trayecto.

Las intervenciones plásticas, los escenarios propuestos, en cada sala (luces, dibujos sobre el muro, fotografías, vídeoproyecciones, etc.) se relacionan de manera específica tanto con el fragmento de frase como con el desarrollo narrativo de la exposición.

El título de esta intervención representa, por la ortografía usada, la ambivalencia de significado entre la intervención "ex profeso" (no es posible llevar a cabo esta intervención en otro lugar que en el Monasterio de Santa María de las Cuevas) y la figura del "ex-profeso", el que ha dejado de profesar.

La idea de que *estar demasiado en el mundo nos impide verlo y alejarse de él nos deja sin materiales de construcción* es el sustento conceptual de una obra que transita el camino entre ambas posturas. El recorrido *iniciático* —salpicado de

BRAVO RUIZ, Natalia: "Intervención EX-PROFESO / Joaquín Ivars / Centro Andaluz de Arte Contemporáneo / Monasterio Santa María de las Cuevas / Sevilla", en *Boletín de Arte*, nº 24, Universidad de Málaga, 2003, págs. 639-657.

vaivenes e intermitencias, de ritmos y ejes, de proyectos y cartografías, de elementos sacros y mundanos, de situaciones privadas y públicas, de propósitos utópicos y realidades ásperas, de aprendizajes y olvidos— refuerza la percepción de la complejidad, de la construcción mediante antagonismos, del bucle inhóspito pero inevitable, de la esterilidad de los metalenguajes y de las dificultades del *entre*.

Una inadvertida cámara de vigilancia situada en la sala 1 enfocando el fragmento de frase "HAY MÁS" envía señal en tiempo real a la videoproyección de la sala 7 en la que estas imágenes se funden con las de un vaivén grabado previamente en el monasterio. El sonido de campana que acompaña este ir y venir determina — mediante un extraño bucle— la intermitencia de luz de la sala 1. Se nos recuerda desde el principio hasta el final de la exposición que para que exista el sonido ha de existir el silencio, ambos articulados —como cualquier otra antinomia— en el movimiento de vaivén.

Joaquín Ivars, 2002

Transitando por escenarios a la intemperie (Entre refugios y salidas, *existencias-resistencias*)

En escena:

El lugar

(Las salas de procuración de un monasterio convertido hoy en espacio expositivo)

La intervención del lugar

(Ex profeso)

Dos o más espectadores transitando por los espacios intervenidos

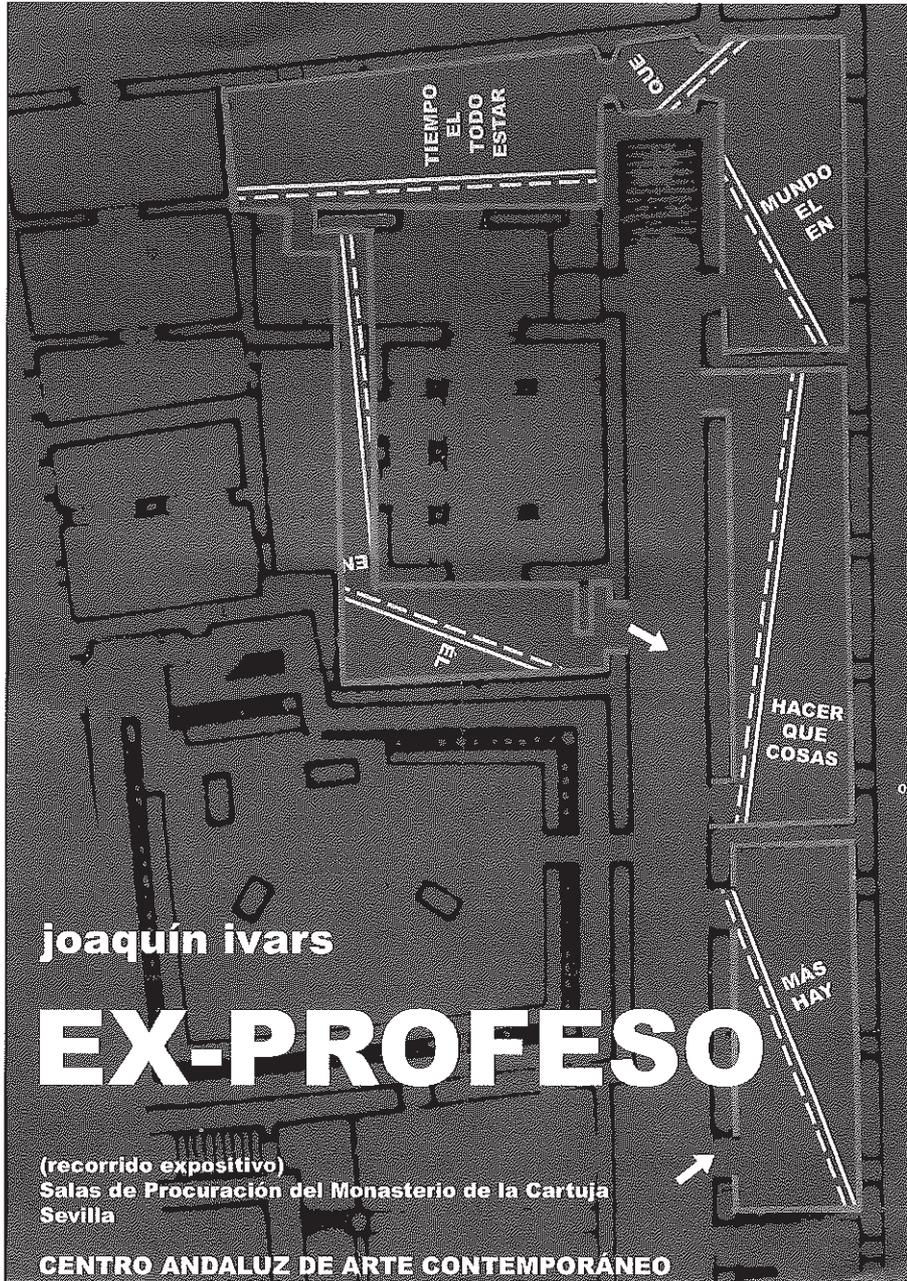
(El público)

El autor de la escenografía

(Joaquín Ivars, ex-profeso)

NO SE ABRE EL TELÓN, PERO (HAY MÁS)

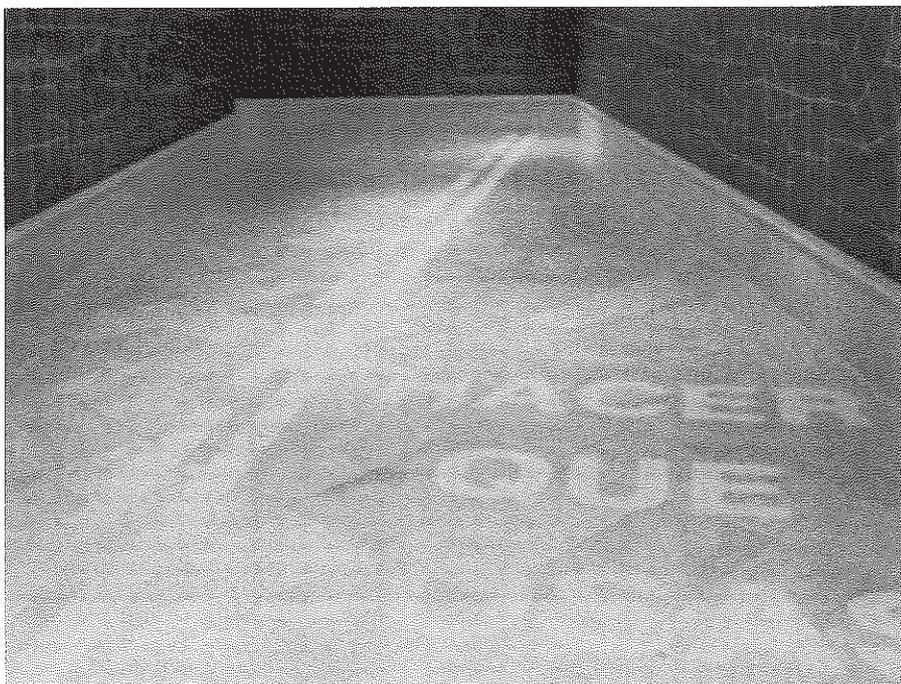
Al público se le invita a entrar en el escenario (los sedentarios no encontrarán sus butacas); es más, sin su tránsito por los espacios intervenidos se mutaría la capacidad narrativa de los mismos. Suspendida del techo de la primera sala, puede contemplarse una bombilla pequeña iluminando, de modo intermitente, una frase sobre el suelo. Esta inscripción, realizada en vinilo amarillo adhesivo y leída en el sentido de la marcha del transeúnte, simula las señales horizontales de tráfico sobre el asfalto. También lo hacen, las líneas discontinua y continua que la acompañan.





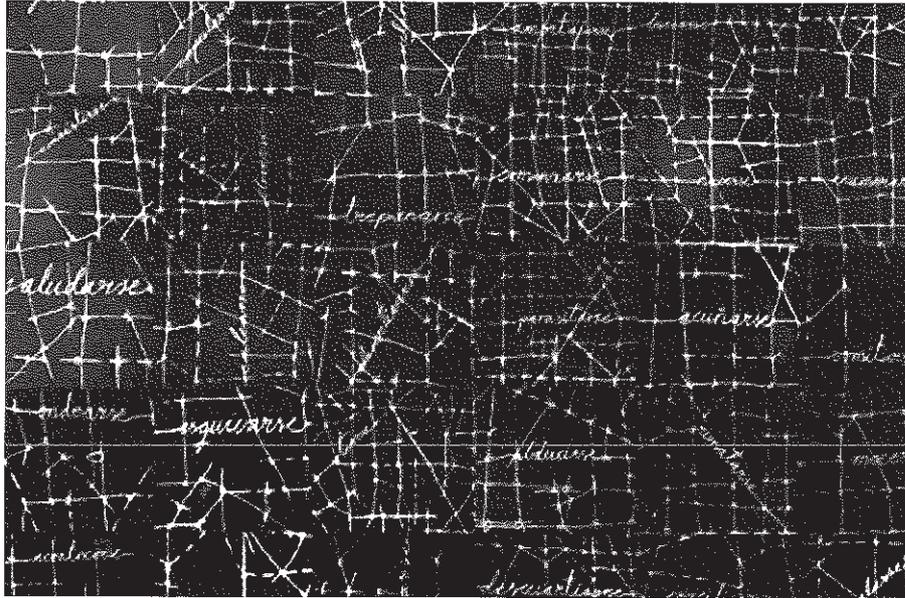
Viene al caso recordar la simbología de este tipo de señalizaciones, las convenciones de uso práctico, para situar la apropiación metafórica y el uso diferido —ambos se hacen extensibles para el resto de las salas— que de ellas hace el "escenógrafo".

El color amarillo informa siempre sobre el *peligro* y la *provisionalidad del paso* por ejecución de obras temporales en la carretera. De otro lado, las líneas pintadas en el asfalto se trazan siguiendo fielmente el camino que hay que recorrer (si la carretera se vuelve curva, la línea también —menuda catástrofe, si no). Ellas marcan el camino para hacerlo más visible al ojo humano, llaman la atención del conductor sirviéndole de valiosa guía para no extraviarse. En cambio, esta escenografía subvierte dicha funcionalidad: bien por utilizar unas señales de exterior (de ciudad o carretera) en espacios cubiertos para paseantes a pie, bien por dirigir las líneas oblicuamente rompiendo el sentido axial de las salas. Si las líneas se dirigen de manera oblicua contradiciendo el recorrido espacial de las salas, es evidente que aquellas quedan cortadas por un límite físico: el muro; pero al mismo tiempo se produce un efecto visual en el que las líneas parecen atravesar las paredes y continuar su camino fuera de cada escenario. El muro se resiste a ser afuera, a ser un exterior; por su parte, las líneas de señalización exterior, aunque atrapadas por los límites del muro, aún permaneciendo *dentro de*, pretenden salirse del interior, escaparse fuera.



Esta disposición plástica de las líneas irá adquiriendo, conforme se transite por estos *escenarios a la intemperie*, a medida que se efectúe el recorrido iniciático, la inevitable envergadura conceptual entre la posibilidad de establecer un recorrido lineal sincopado (aditivo o acumulativo; de menos a más; con un principio y un final asegurados; con la sencillez narrativa de una presentación, un nudo y un desenlace; etc.) y la necesidad de practicar un tránsito multidireccional, de establecer relaciones salpicadas con marchas atrás o hacia delante, de construir flujos y reflujos mentales con el itinerario o, incluso, de asimilar la confección de un *bucle inhóspito*. Pero EX-PROFESO se cuestiona también otras *dificultades del entre*: los límites tan confusos entre la idea de refugio y la de salida, la fragilidad de creerse fuera o dentro del mundo, los conflictos entre propósitos de existencia y de resistencia...

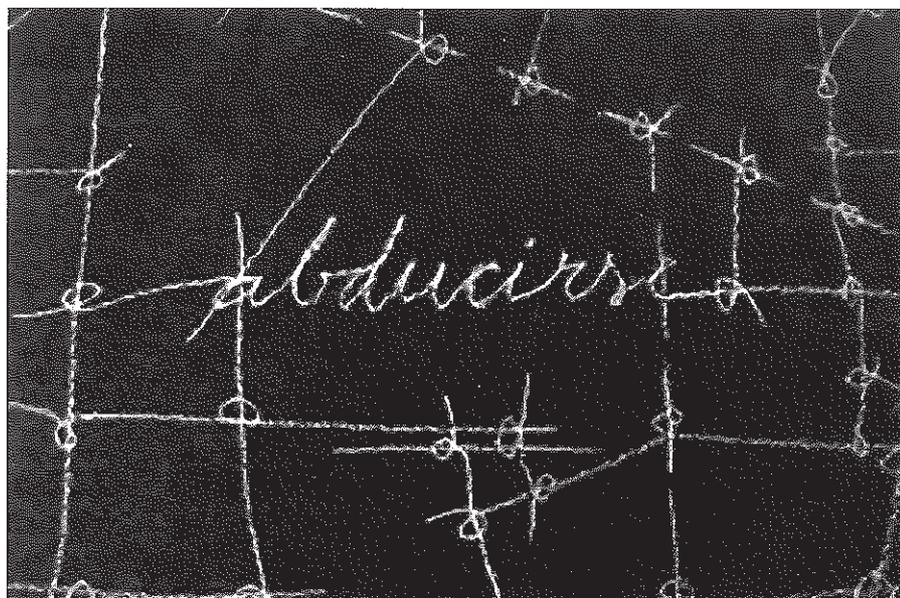
En todo caso, no adelantaremos ahora este esfuerzo de complejidad. Mejor nos quedamos con la inscripción de esta primera sala que, a golpe de luz intermitente, permite ser leída como presentación de la escenografía, como suspensión de lo que se dispone a acontecer, como intervalo donde el espacio y el tiempo se congelan, puesto que HAY MÁS. Aunque no se abra el telón, el espectador tendrá que salir de aquí para que ocurra... algo.



MIENTRAS NOS ENREDAN LAS (COSAS QUE HACER)

El ambicioso proyecto humano siempre pide *más*. El visitante después de abandonar este primer escenario ha de continuar el recorrido entrando en el siguiente espacio intervenido. Una segunda señal de "asfalto", COSAS QUE HACER, le sitúa en el punto adecuado para calibrar el posible sentido del nuevo artificio que tiene ante su vista: una superficie negra dibujada con tiza que hace las veces de una pizarra escolar y cuya presencia, cubriendo las cuatro paredes de la sala, envuelve por completo a la figura del espectador.

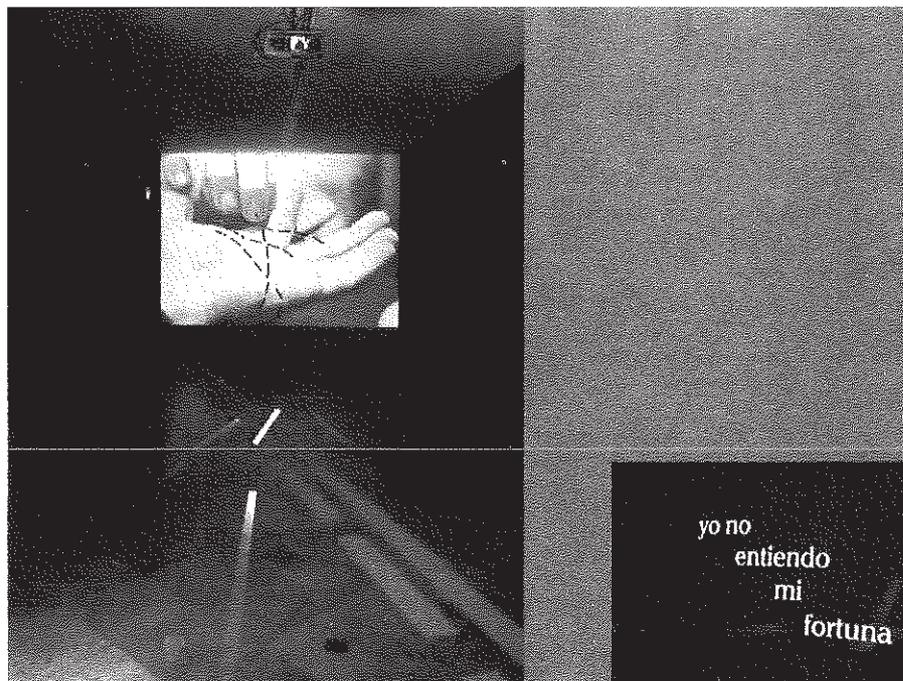
Sobre esta "pizarra" se construye una red —una malla blanca— entrelazando líneas continuas y discontinuas con palabras. El efecto es el de un extraño diagrama en el que se hacen indiscernibles la axialidad en el plano y la tridimensionalidad en el espacio, demasiado inusual para dejarse leer como una simple lección de clase. Las palabras son formas verbales reflexivas, pero el artista fuerza las reglas lingüísticas y convierte en pronominales a verbos que no lo son. Todos sabemos, como nos enseñan desde la escuela, que tales verbos (nacerse, viajar, aspirarse, rematarse, calcarse,...) son formas gramaticalmente incorrectas puesto que se entienden como acciones imposibles de llevar a cabo sobre uno mismo. Se nos coloca aquí ante una tesitura incómoda al ponerse en cuestión el aprendizaje de normas fijas, bien arraigadas desde la infancia, que conducen al individuo a un comportamiento en principio inalterable. La normativa académica, aleccionada pacientemente durante años dentro del aula, instruye al individuo dirigiéndole por un



camino casi siempre carente de flexibilidad y sobrado en disciplina, amputando el desarrollo de otras vías que incluyan más abiertamente el proyecto emancipatorio y creativo de todo ser humano.

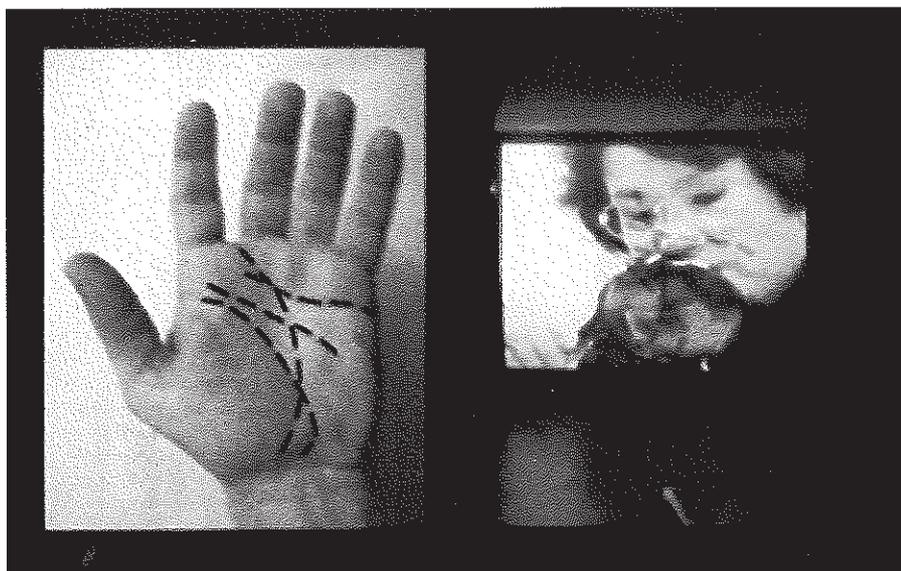
Con la mirada de un espectador "ingenuo", esta nueva pizarra nos transporta a ese pequeño intervalo de tiempo en el que el alumno pierde el hilo de la clase, tan sólo un paréntesis en el que se resiste a seguir al profesor, y da rienda suelta a su imaginación. (La vista de un niño fijada sobre el libro de lectura puede de pronto —¿por qué no?— emborronar las letras, transfigurarlas en figuras fantásticas y hacerlas brincar fuera de los márgenes de la página).

Más allá de la pizarra de clase *soñada*, la mirada adulta vería el esquema proyectado por el autor remitiendo al inicio de una vida, plena de energía emprendedora, trazando todas las cosas *que* podría *hacer* bajo un horizonte de posibilidades ilimitadas; un yo apoteósico: como intruso que subvierte el paramento público del aula con el eslogan de "la imaginación al poder" o, menos aparatosamente, como creador que alimenta el empeño humano de propósito utopista. Pero el esquema, como tal, se enmarcaría en el espacio cerrado del aula, participando del fuerte aprendizaje cultural y del carácter sistemático/sedentario de todo pensamiento utópico. Ahora bien, existe aquí un uso perverso de formas y de ideas, de tal manera que podríamos hablar de un sistema enloquecido, cuyo extremismo liberador terminaría configurando una tela de araña tejida por los ojos compuestos de una mosca o por las pantallas de un internauta.



DEVENIR (EN EL MUNDO)

El tercer escenario invita al espectador —ya familiarizado con el espacio de representación— a leer en el suelo una nueva señal, una circunstancia de lugar: EN EL MUNDO. Esta traslación a un *en* con nominación concreta, *el mundo*, se sitúa en un contexto específico. En efecto, la inscripción amplía a la vez que orienta su capacidad de generar sentido al resonar con la video-instalación "Yo no entiendo mi fortuna". El artista interviene el muro de fondo de la sala simulando a gran tamaño las líneas de su mano izquierda con segmentos de espejo —nótese que las líneas son ahora discontinuas. Sobre esta misma superficie "dibujada", se proyectan unas imágenes tomadas por el autor en Osaka en las que tres *fortune tellers* (adivinos del futuro) leen su mano y le hablan en japonés; estos relatos son contados y escuchados en vano porque el receptor, el sujeto a quien expresamente van dirigidos, no puede entenderlos. El desencuentro idiomático que podemos contemplar en las imágenes documentales parece reiterarse, en un tono más humorístico, con la frase "Yo no entiendo mi fortuna", escrita en el muro opuesto a la proyección. Sin embargo, la ambigüedad de esta negación unida a la imagen caótica y azarosa que la invade (dicha imagen es producida por la reflexión anárquica de los segmentos de espejos que dibujaban ordenadamente las líneas de la mano sobre el muro de proyección) obligan a profundizar en la complejidad del proyecto y a no quedarse en el aspecto más descriptivo y evidente de lo que se nos muestra.



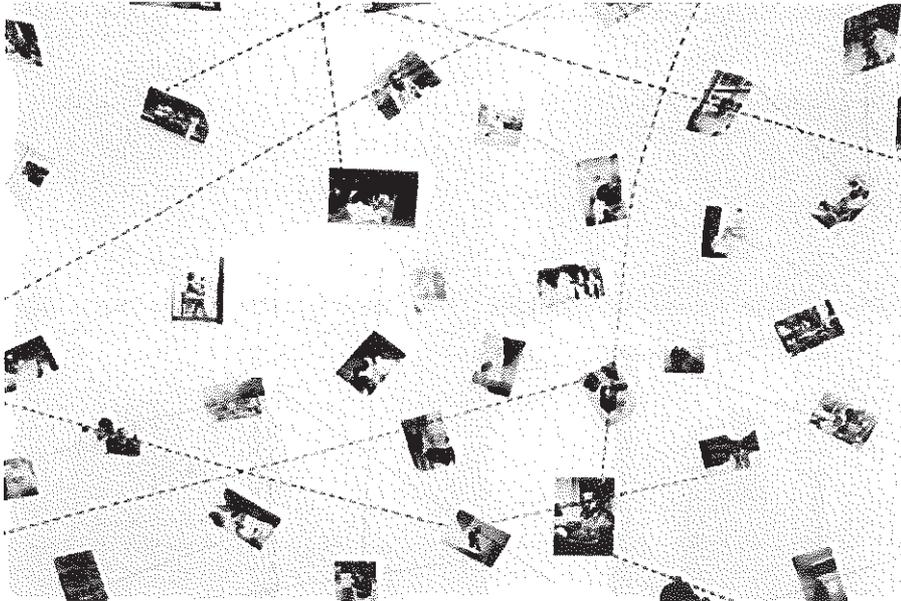
El artista, el hombre, se desenvuelve *en el mundo*, se arriesga a salir al exterior; abandona el más acá —el pequeño mundo pateado desde la infancia— para enfrentarse, más allá, con otro mundo diferente, menos conocido. En un sentido muy pragmático, el primer choque del individuo con el mundo exterior (del *yo* con el *afuera* distinto de mi entorno conocido) podría ser la dificultad —cuando no la imposibilidad— de comunicación por el desconocimiento de otra lengua: cuestión de mera supervivencia. Pero, desde una perspectiva existencial más honda, el viaje hacia lo desconocido ejercita al individuo a encararse con la *incertidumbre*. También —¿por qué no?— a experimentar la vida conjugando las posibilidades abiertas por el azar y el absurdo. (Absurdo es, en una sociedad consumista, pagar tres veces para que te lean la mano en japonés, sin saber japonés). En realidad, la frase "Yo no entiendo mi fortuna" es una metáfora que se cuestiona el (*sin*)*sentido* —ambos al mismo tiempo— de la existencia humana; es ese deseo de romper la válvula de seguridad que establece un camino conocido, prefijado y determinado para el hombre. Podría pensarse que la sensación de incertidumbre, la angustia vital de no poder controlar el propio destino, es una derrota del individuo, una muestra de la impotencia, de la fragilidad del ser, ante la imposibilidad de controlar el caos y el azar del mundo. Pero percibir, *darse cuenta de*, este estado de cosas, no significa en ningún momento la alienación del hombre en ese caos, la dispersión pasiva y enajenada del yo en el mundo dejándose arrastrar como masa inerte por el desorden. El destino es inaprehensible para el individuo; por eso, ningún otro hombre puede revelarme mi propio destino. (El artista interviene activamente al convertir las líneas de su mano en discontinuidades y al permitir su reflexión en fragmentos desordenados, descolocando a la figura absurda del fortune-teller). La renuncia al conocimiento del



propio destino, el rechazo rotundo a esas líneas continuas y estabilizadoras que descubren el secreto de lo que nos ocurrirá, como fabulaciones estructuradoras de yoes en el mundo, se asume también como apuesta por una vida fragmentada y discontinua, por la inestabilidad y variabilidad de una vida entendida como devenir; así, es frecuente oír entre algunos pensadores que además son sabios, que en el mundo, *no hay futuro, sólo existe devenir...*

LO (QUE) ES

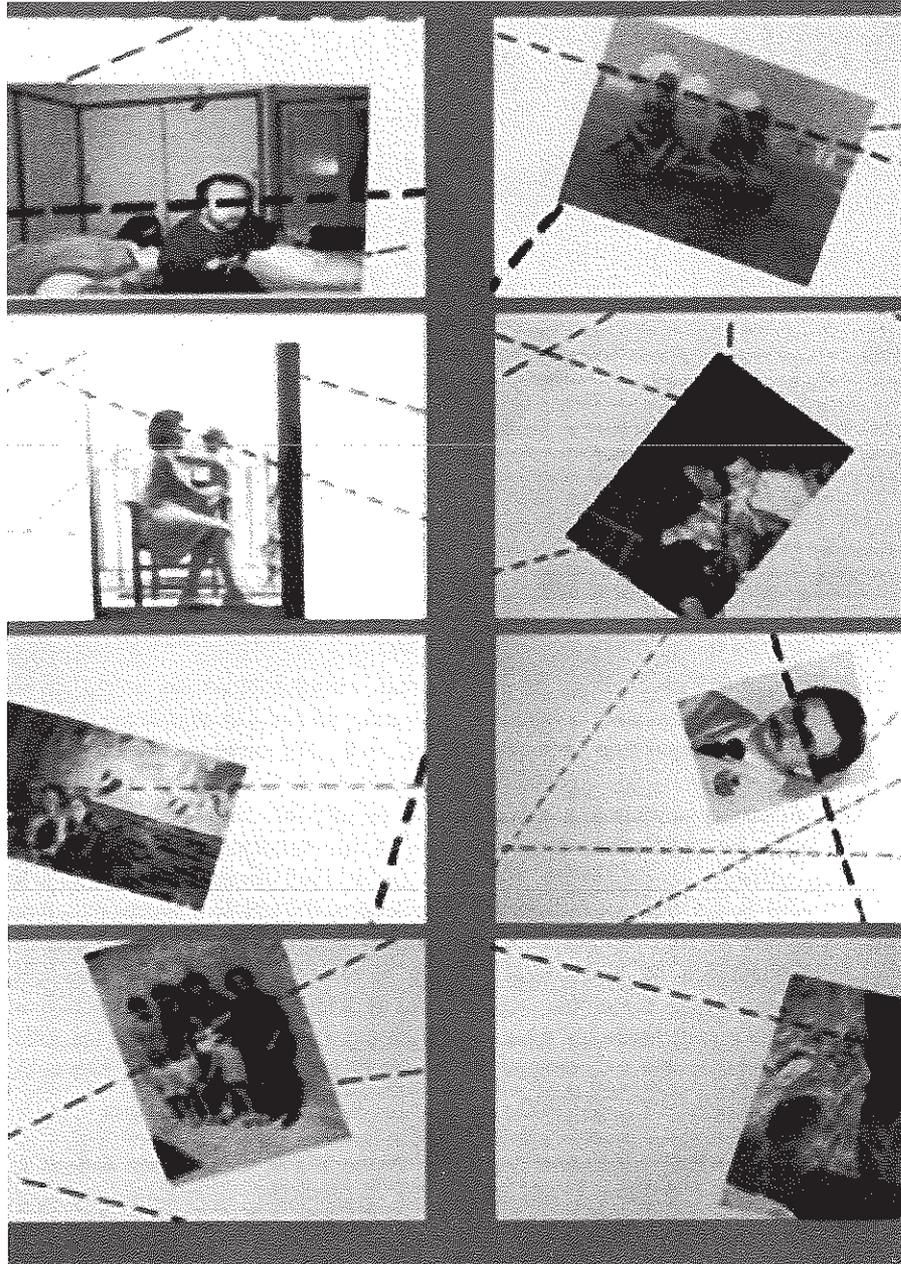
Tras estas consideraciones sobre los conflictos de la existencia, sobre la dificultad del yo en el mundo, las encrucijadas de caminos posibles, los cuestionamientos de los sentidos y sinsentidos para vivir la vida... nos sumergimos en el túnel mundano de la vida ya vivida. Un pequeño espacio abovedado, repleto de fotografías de pequeño



formato, nos ofrece un catálogo de instantáneas autobiográficas del artista, como rastros recordatorios del tiempo vivido desde la infancia hasta la actualidad. Se trata de fotografías sin ningún planteamiento estético, en su uso corriente y popular; de un muestrario de imágenes que cualquiera de nosotros ha podido hacer enmarcando la realidad ordinaria y apretando el disparador de su cámara; de un sencillo ejercicio para archivar los recuerdos. El yo documenta las vacaciones, los viajes, las reuniones sociales, los momentos marcados por el ritual doméstico (yo junto a la familia: en las bodas, las comuniones, los cumpleaños, etc.). Sólo que este álbum de fotos se exhibe en una especie de capilla pública a la vista de todos. La imagen privada o doméstica no lo es tanto cuando el observador se siente más que identificado con lo que contempla —podría ser él el fotografiado!. En todo caso, el autor se cubre púdicamente los ojos y no tiene lugar aquí —ninguna de las fotos escogidas dan pie a ello— la imagen descarada de un yo exhibicionista sino la de un desconocido que no se reconoce.

La conjunción QUE como señal horizontal nos depara el aspecto más áspero de nuestra realidad (es *lo que es*). Ahí quedan las repeticiones previsibles del yo que sintetiza su vida ilustrando la monotonía de los acontecimientos. Son lo que son: meros tránsitos señalados de la existencia.

Necesariamente hay que volver la mirada hacia atrás y recordar la empresa grande de las COSAS QUE HACER. El hombre no es ningún dios y estas huellas de la vida real ahogan el proyecto emancipatorio y creativo de la pizarra de clase





soñada. Las torpes instantáneas de cualquier autobiografía —ni más ni menos torpes que la biografía de un artista— tocan fondo con lo más mundano del existir (inmortalizando para la posteridad el entorno doméstico y social, también algunos estereotipos del bienestar: los encuentros familiares felices, los pequeños triunfos en la vida, etc.)

En fin, QUE deviene repertorio de inmanencias, enunciado de un yo *material* repleto de trivialidades de *paso*, un mundo demasiado mundano para refugiarse en él. Yo es simple flujo de vida —cualquier vida— contemplando de un golpe de vista cómo el paso del tiempo devora su existencia. Por eso, las líneas discontinuas que ocultan la mirada del autor, también sirven para enlazar cartográficamente unas imágenes con otras, rompiendo con la sucesión lineal en el tiempo de las imágenes capturadas de una vida, deconstruyendo el orden cronológico de todos nuestros álbumes, sin señalar las fechas de los aniversarios, sin marcar a pie de foto el lugar turístico visitado, sin...

ESTAR TODO EL TIEMPO)

RECIBIENDO HOSTIAS BAJO LA LUZ CEGADORA DEL SUPERFLASH

De la vida ya vivida, del muestrario de instantáneas autobiográficas, el artista escoge el recordatorio de su Comunión para escenificarlo en un lugar distinto, aislándolo del yo mundano, del mero ámbito doméstico y social. La cita ahora la tenemos en un escenario religioso. De la bóveda prosaica con su repertorio de inmanencias, nos



trasladamos a la capilla sacra donde se documenta un episodio trascendente para la fe cristiana: el de tomar, por primera vez —tras los pertinentes ensayos ceremoniales y las lecciones de catequesis preparando el alma para ser un buen creyente— la Sagrada Forma.

Al recibir el sacramento de la Eucaristía el día de la Comunión (las mayúsculas son inevitables), en cierta manera el niño se convierte en la estrella protagonista, rodeada de un público expectante, bajo los flashes de una cámara que inmortalizará el gran acontecimiento. En este caso concreto, sucede (¿ironías del azar?) que las fechas del episodio se duplican: el artista exhibe las fotografías que rememoran el rito repetido dos veces (una Primera Comunión en solitario, el 15 de mayo de 1968, y otra con los compañeros del colegio, una semana después). Así, cada cura, imperturbable, da siempre su hostia por "primera vez" al mismo niño vestido con capucha, cíngulo, sandalias y cruz grande en el pecho. Pero ¿cuál es la auténtica y verdadera Comunión? La Primera Comunión como iniciación al simulacro: la farsa y el teatro en el escenario eclesial se revelan en las contradicciones de su propia organización interna.

Las fotografías, ampliadas e impresas sobre material transparente, aparecen suspendidas del techo y colocadas a dos bandas distinguiendo el evento único de su falsificación. Esta distribución espacial de las imágenes evoca, en parte, la de la

iglesia: la sucesión de bancos a izquierda y derecha con un vacío central para el tránsito de los fieles. Sin embargo, las fechas en el margen inferior de las transparencias denotan la inversión de una banda respecto a la otra: una se dirige hacia delante y la otra hacia atrás. Desde esta nueva perspectiva, el tránsito por el eje axial ya no conduce al final apoteósico del Sagrario (la Señal de Dios desaparece); el espacio, manipulado por las direcciones contrapuestas de las imágenes, se ha vuelto cíclico. Este enclaustramiento sin principio ni fin hace pensar que el tiempo del recorrido del transeúnte se volvería eterno, pero de otro modo: la Gloria, el premio al camino del Bien, se muerde ahora la cola en el espacio del eterno retorno. No es casual que la inscripción sobre el suelo nos invite a leer ESTAR TODO EL TIEMPO. Asimismo la intermitencia de dos *Superflashes* cegadores, desde ambos extremos de la estancia, suplantando la luz espiritual y atraviesan al pequeño *superstar*. Todos los elementos de esta escenografía conducen al desasosiego y al inmediato deseo de marcharse, se busca alguna salida.

EN) EL REFUGIO DE LA "PUTA CALLE"

Abandonamos el escenario religioso por un recodo que nos conduce a un estrecho y largo pasillo. El espectador se encuentra aprisionado entre dos muros repletos de pintadas: un pasaje que simula el derroche expresivo del salvaje callejero. El cambio resulta brusco; no se trata del tranquilo paseo del fiel al salir de misa, sino del drama de la existencia afuera, en el mundanal ruido —con un poco de más énfasis, en la puta calle. Del refugio en lo trascendente, del rito litúrgico, de la fe en el estado de permanencia, salimos al territorio circunstancial del nómada, a las fórmulas de exteriorización y a los rituales de movilidad más propios de los márgenes urbanos.

La señal de "asfalto" EN nos sumerge ahora en una determinada escena callejera, o suburbana, como si el artista hiciese una especie de repaso aglutinante a algunos fenómenos de la subcultura, observándolos sin estar implicado en el asunto, previendo de un modo más distanciado, más crítico, este tipo de desahogos necesarios en contra del sistema. Interviene sobre los muros configurando una imagen caótica de pintadas en las que se vuelven a leer los verbos pronominales imposibles, pero ya sin el marco estructurador y diagramático de la pizarra.

Arte, vida y política se simultanean en el proyecto rebelde del joven urbanita sobre los muros intervenidos con graffiti. El juego, en su momento más radical, consiste en la marcación del territorio público con las diversas meadas subversivas: el *spray* del escritor de *tags* que denuncia el elitismo del cuadro inmovilizado en el museo, tras dejar su firma estetizada en cualquier rincón de la ciudad y a la vista de cualquiera; el gesto reivindicativo del libertario, desde las inscripciones revolucionarias del movimiento situacionista hasta su prolongación en otro movimiento más reciente, el de los okupas. Todos ellos mecanismos de acción prematura, de paso apresurado, unas veces más con un tono lúdico y constructivo,



otras veces, más cercanos a la agresión delictiva, con o sin fines políticos revolucionarios. (Y si políticos, siempre extremos: de derechas o de izquierdas).

Pero el paso del tiempo y sobre todo los cambios originados en la actualidad no permiten contemplar con el mismo fervor estas movildades subversivas y/o revolucionarias en la calle. Para el orden institucional la pintada ensucia, pero ni contamina ni destruye los muros de su ciudad. Estas marcas urbanas se desacreditan al ser absorbidas de inmediato por los sistemas de poder de las sociedades posindustriales. Sus huellas sólo desvelan el desenfreno de la ingenuidad, la protesta del adolescente, la insolencia solipsista —en el caso del escritor de graffiti—, la rigidez de las grandes ideas revolucionarias. Las sociedades de Occidente ya sólo pueden mirar con cierta nostalgia estas actitudes. (La función



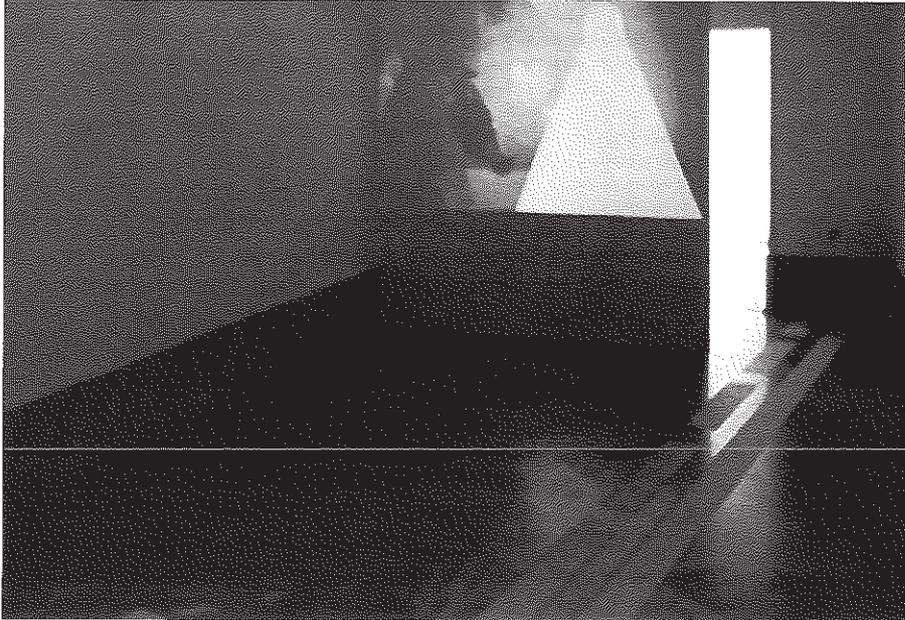
del artista en la sociedad de hoy no le permite seguir tomando como modelo los comportamientos subversivos de "compromiso" político, social, de género, de mestizaje, etc. que suelen convertirse en modas neutralizadoras de su verdadera tarea). La vida que ahora se resiste —lo que puede— al resabio de una época que reza en los templos del consumo y se alimenta del pábulo *mass* mediático, se encamina, en el mejor de los casos, hacia ejercicios de un pensamiento maduro —más flexible y abierto—, y alerta a las trampas simplificadoras, que sirva para encarar la complejidad que nos desborda.

(ÉL) BUCLE INHÓSPITO"¹

El refugio en la calle desemboca en la última sala intervenida por el escenógrafo: sobre un muro falso, situado delante de la puerta de salida de la exposición, se proyectan imágenes en vídeo alternando secuencias —cada una de ellas grabada mediante un movimiento de vaivén de la cámara— del interior y del exterior del monasterio de la Cartuja; sobre el suelo se lee ÉL.

Más tarde o más temprano, el espectador, dependiendo de su astucia, habrá detectado a su paso por los escenarios que las señales horizontales —a pesar de la

¹. El uso de la expresión "bucle inhóspito" procede del proyecto realizado por el artista con motivo de esta exposición.



autonomía delegada en cada una de las salas—, en realidad, son los fragmentos de una frase que sólo podrá completar al final del recorrido: HAY MÁS COSAS QUE HACER EN EL MUNDO QUE ESTAR TODO EL TIEMPO EN ÉL.

Pero los microsignificados, aunque supongan descarrilamientos del enunciado aforístico, siguen estando ahí; no se trata de engañar al espectador en su tránsito por cada parada -aplíquese un no rotundo al juego espurio. Si bien ahora, dada la información global, el lector tendrá que incorporar el macrosignificado de la sentencia. El resultado será el de un ejercicio del pensar sin fijaciones definitivas de los significados construyendo relaciones *entre* la autonomía y la dependencia doblada de las palabras.

Pero volvamos a la evocación metafórica o al sentido paradójico del aforismo. Aunque no hay más escenario para la existencia humana que el mundo (éste es su único *lugar de paso*), queda la posibilidad de transitar por él trazando el dificultoso camino del *entre*: *existir* y *resistir* paralelamente; simultanear el estar *dentro* con el estar *fuera*; considerar al mismo tiempo la *inmersión* en el mundo y el *extrañamiento* del mundo,... En fin, mantenerse provisionalmente entre dos posibilidades del estar, como un yo semiciego al columpiarse entre el extremo de la *inmanencia* y el de la *trascendencia*: ni experto intramundano, ensordecido por el mundanal ruido; ni monje silencioso fuera del mundo, absorto en el más allá o iluminado por Él. Llegados a este punto, vemos la necesidad de madurar las ideas esbozadas reencontrándonos con

la asunción de la complejidad en "Monofrenias y polifrenias" —ensayo breve del artista en esta misma publicación; también de citar algún momento del texto donde el autor dice que "estar todo el tiempo en el mundo nos impide verlo", mientras que "estar todo el tiempo fuera del mundo nos deja sin materiales de construcción". Nos enfrentamos con el drama de la existencia humana, con el hombre, de futuro incierto y finito, tratando de mantenerse erguido con la provisionalidad de su devenir. El artista, que asume el reto de "construir" cosas —obras, ideas— con los únicos materiales de los que dispone en este *lugar de paso*, también incorpora al drama de la existencia humana el problema de la creación, haciendo transitar a esta última en un bucle que la deja a la intemperie.

El paradójico problema del que venimos hablando se concentra con más intensidad en la escenografía construida —¿o debíamos hablar ya de dramaturgia?— para el final del recorrido. Es sólo al final del itinerario cuando el espectador descubre la interactividad entre la primera y la última sala. El sonido de una campana que acompaña los momentos cumbres del vaivén (los picados y contrapicados de cámara; su columpiarse de suelo a cielo, de suelo a techo) de la proyección, determina aquel parpadeo que observábamos en la bombilla del primer escenario. Cuando la bombilla se enciende e ilumina la sala, ésta puede ser vista en fundido con las imágenes del monasterio. El espectador ya estuvo en la videoproyección antes de verla puesto que una inadvertida cámara de vigilancia estaba grabándole en tiempo real a su paso por el escenario del HAY MÁS. Este fragmento de frase aparece pues en los momentos álgidos del vaivén y desaparece con el barrido que los comunica. El primer trayecto escenográfico se entrecruza con el último. La virtualidad de la proyección nos remite a un nuevo recorrido virtual (pero en tiempo real) por la exposición, mientras que a su lado, junto al muro, la señal horizontal nos descubre la salida al mundo real. ¿Dónde estamos? ¿dónde estuvimos? ¿dónde estaremos?

El espectador que escribe el texto no puede seguir narrando lo que mira con la coherencia de quien hace el esfuerzo de *pensar para comprender*. Ante estas limitaciones del ejercicio crítico, no hay más salida para el intérprete que la de expresar las emociones que le invaden: una especie de *enmudecimiento apopléjico*. La situación —tal vez, compartida por otros espectadores— es la de un yo desbordado por la *angustia vital*, pero también por la *complejidad*, desencadenadas al mirarse cara a cara en este inhóspito bucle.