

JESÚS SEGURA

TIME LAG



JESÚS SEGURA

TIME LAG



Comunidad Autónoma de la Región de Murcia Autonomous Community of the Region of Murcia

Fernando López Miras
Presidente / President

Miriam Guardiola Salmerón
Consejera de Turismo y Cultura /
Regional Minister of Tourism and Culture

María Casajús Galvache
Secretaría General /
General Secretary

Juan Antonio Lorca Sánchez
Director General de Bienes Culturales /
Director General of Cultural Assets

Exposición y catálogo Exhibition and catalogue

Time Lag. Jesús Segura
Palacio Aguirre-Museo Regional de Arte Moderno,
Cartagena
14 diciembre de 2018 - 10 marzo 2019
Palacio Aguirre-Regional Museum of Modern Art,
Cartagena
14 december 2018 - 10 march 2019

Organiza y promueve
Organised and promoted by
Comunidad Autónoma de
la Región de Murcia
Consejería de Turismo, Cultura y Medio Ambiente
Dirección General de Bienes Culturales
Museo Regional de Arte Moderno
Autonomous Community of the Region of Murcia
Regional Ministry of Tourism and Culture
Directorate General of Cultural Assets
Regional Museum of Modern Art (MuRAM)

Editado por / Edited by
Editorial Tres Fronteras
Dirección General de Bienes Culturales
Administration of Cultural Assets

Artista / Artist
Jesús Segura

Comisariado / Exhibition curators
Miguel Ángel Hernández Navarro
Juan G^o Sandoval
Jesús Segura

Coordinación / Coordinator
Juan G^o Sandoval
Director Artístico del MuRAM
Conservador de Museos de la C.A.R.M.
Artistic Director of the MuRAM
Curator of Museums of the CARM

Coordinación editorial / Editorial coordinator
Miguel Ángel Hernández Navarro

Textos / Texts
Juan Antonio Álvarez Reyes
Mieke Bal
José Luis Brea
Manel Clot
Eloy Fernández Porta
Miguel Ángel Hernández Navarro
Marta Labad Arias
Enric Mira Pastor

Traducción / Translations
Charles Davis, títulos, créditos y págs.:6-7, 8-31, 32-45,
52-56, 86-101, 102-106, 110-117.
M. Luz Ruiz, págs.: 62-65, 68-75, 70-82.

Conservación / Museum curator
Natalia Grau
Conservadora del MuRAM
Curator of the MuRAM

Reproducción de obra / Reproduction of works

El plan del mono

Sistema de Audio / Audio system
Freeland Producciones y Proyectos S.L.

Equipo Educativo / Educational Team
Sonia Bruma Pividal, Esther González Baños, Encarna
González Ortega, Alicia Macías Otón, Ana Alicia Mar-
tínez Tortosa, Angelique Medina Hernández, Ángel
Rodríguez Palacios, Miguel Ángel Sánchez Martínez,
Rosario Sánchez Rodríguez, Rocío Torrico Tabale

Gestión / Management
Servicio de Museos y Exposiciones de la C.A.R.M.

Diseño y reproducción de obra
Design and reproduction of works
Maxi Gómez

Transporte-Montaje-Instalación
Transport–Set-up–Installation
Art i Clar

Carpintería y pintura / Carpentry and painting
Ferroviai Servicios, S.A.

Impresión Catálogo / Catalogue printed by
Arcograf, S.L.

Seguro / Insurance
Hiscox

Vinilos / Vinyls
Comunique
Eventi tutti

Agradecimientos / Acknowledgements
Mauro Segura, Lola Zornoza, Pedro Segura, Juan
Pérez, Alejandro García Áviles, Instituto de Turismo de
la Región de Murcia, Instituto de Industrias Culturales
y de las Artes, Angie Meca, Expomed



Proyecto de investigación I + D: *El espacio articulado: contextualizaciones en el arte contemporáneo, espacialidades y temporalidades en la producción artística actual.* HAR2015-64106-P (MINECO/FEDER). Dentro del “Programa Estatal de Fomento de la Investigación Científica y Técnica de Excelencia, Proyectos de I + D, del Ministerio de Economía y Competitividad” del Gobierno de España.

R&D Project The articulated space: contextualizations in the contemporary art, spatiality and temporalities in the current artistic production. HAR2015-64106-P (MINECO / FEDER). Within the “State Program for Promotion of Scientific and Technical Research of Excellence, R&D Projects, Ministry of Economy and Competitiveness” of the Government of Spain.



Deposito Legal: MU 1574-2018

ISBN: 978-84-7564-730-2

© de las obras: el artista / of the works: the artist
© de los textos: los autores / of the texts: the authors
© de las fotografías: los autores / of the photographs: the authors
© de la presente edición: Comunidad Autónoma de la Región de Murcia / of this edition: Autonomous Community of the Region of Murcia

Sumario / Summary

Desasosiego en la obra de Jesús Segura

Unease in the work of Jesús Segura

MIRIAM GUARDIOLA SALMERÓN
Consejera de Turismo y Cultura

..... 5

Time-lag: el tiempo fracturado

Time-lag: fractured time

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ

..... 9

Distintas formas de movimiento

Movement in different forms

MIEKE BAL

.....33

De la desilusión digital. Territorios y técnicas de Jesús Segura

On digital disillusion. The territories and techniques of Jesús Segura

ELOY FERNÁNDEZ PORTA

.....53

El yo diverso. Sobre las relaciones personales

The diverse I. On personal relationships

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES

.....63

Hacia una teoría general del relato

Towards a general theory of narrative

MANEL CLOT

..... 69

El enigma del replicante. El sujeto y la máscara

The enigma of the replicant. The subject and the mask

JOSÉ LUIS BREA

.....79

(De)construir escenas, tiempos y otras ficciones

(De)Constructing scenes, times and other fictions

ENRIC MIRA

.....87

(Des)conectados

(Dis)connected

MARTA LABAD

.....103

CURRICULUM

..... 111

Desasosiego en
la obra de Jesús Segura.

Unease in
the work of Jesús Segura.

MIRIAM GUARDIOLA SALMERÓN
Consejera de Turismo y Cultura



Vista parcial de la exposición MURAM

Solía decir el genial arquitecto Sáenz de Oiza que las interpretaciones que hacen la crítica o los espectadores sobre lo que quiere decir una obra están muy bien, pero que la mejor explicación, y la que nos debe bastar, es la que da la obra sobre sí misma.

Es la interpretación que tiene un 'plus' de autoridad, la que vale. Esto es especialmente aplicable a las condensadas obras del artista Jesús Segura, que nunca agotan la mirada. En el arte, la interpretación definitiva ni siquiera es la que da el creador, sino la que da su obra, que, si esa obra es realmente extraordinaria, vive una vida independiente en cuanto el creador la da por finalizada. No es raro el caso de obras maestras que se enfrentan con lo que pretendió su artista. Que lo contradicen. Que lo sorprenden.

The great architect Sáenz de Oiza used to say that critics' or viewers' interpretations of what a work means are all very well, but the best explanation, the one that should be enough for us, is the one it gives of itself.

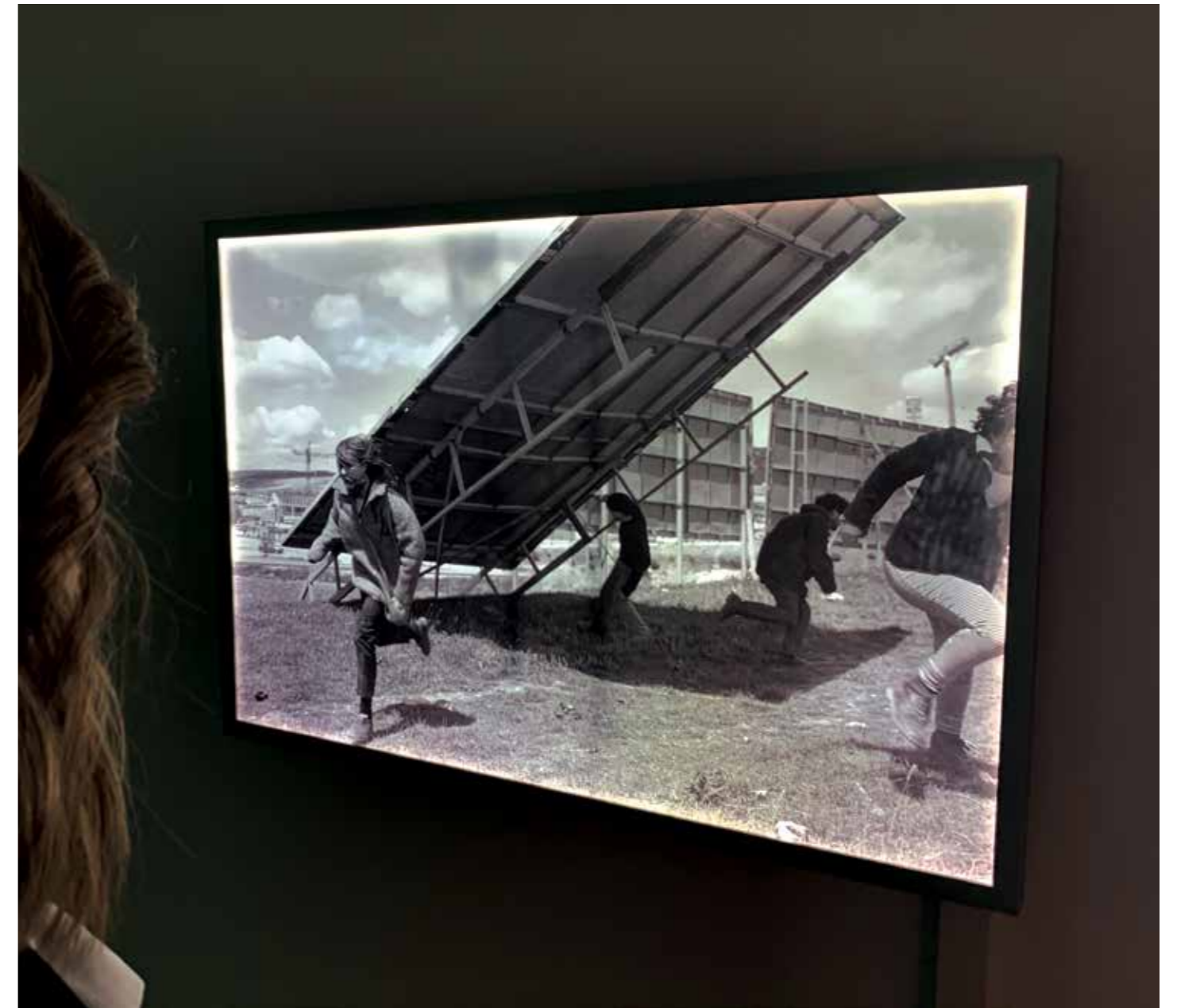
That interpretation has an extra degree of authority; it is the one that counts. This is particularly applicable to the dense works of the artist Jesús Segura, which never exhaust our gaze. The definitive interpretation in art is provided not even by the artist, but by the work itself, which, if it is really exceptional, takes on a life of its own as soon as its creator considers it finished. It is not unusual to find masterpieces that challenge the intentions of the artists who made them, contradicting them, surprising them.



Vista parcial de la exposición MURAM

Es la obra la que interpreta lo que quiere decir, en su propio lenguaje. Es precisamente ese subyugante lenguaje inexpressado, y que tanto mueve a la reflexión sobre nuestra época, con el que se explican a sí mismas las obras de Jesús Segura. Son obras que han dejado huella en muchos aficionados y expertos que las contemplan. Permanecen en la cabeza y, bajo su aparente quietud, van revelando poco a poco capas de significado que en un primer vistazo se ocultaron bajo otras. Crean desasosiego, porque en esas obras sospechamos que los seres humanos y las cosas, el mundo, repiten las mismas acciones a diario pero no maquinalmente -lo que sería en cierta forma un alivio- sino siguiendo un orden o una directriz que se nos escapa.

The work interprets what it means, in its own language. It is precisely through that fascinating unexpressed language, which so strongly moves us to reflect on our own time, that Jesús Segura's pieces explain themselves. They have left their mark on many viewers, both art lovers and experts. They stay in our minds, and behind their apparent quietude they gradually reveal layers of meaning that were initially concealed beneath others. They create unease, because in these works we suspect that human beings and objects, the world, repeat the same actions day after day, not mechanically —which would be a relief, in a way— but rather following an order or a guiding principle that escapes us.



Vista parcial de la exposición MURAM

El propio título de la retrospectiva sobre la obra de Jesús Segura que se expone en el Museo Regional de Arte Moderno de Cartagena, y que abarca veinte años de su carrera, *Time Lag*, alude a ese fenómeno en que el tiempo parece quedar rezagado respecto a la realidad, o a la viceversa. Veinte años de obras en las que el tiempo y el movimiento de las figuras que aparecen en ellas parecen tener una lógica interna que desconocemos, pero a la que no podemos escapar. Como si esas obras se desarrollaran en multitud de planos de realidad.

En las obras de Jesús Segura, las figuras humanas se mueven extrañamente, siguiendo una voluntad que tal vez no sea la suya. Quién sabe. Son obras misteriosas y explicables sólo hasta cierto punto, como el propio universo.

The very title of the retrospective of Jesús Segura's output being shown in the Regional Museum of Modern Art in Cartagena and covering twenty years of his career, *Time Lag*, alludes to that phenomenon whereby time seems to lag behind reality, or vice versa. Twenty years of pieces in which time and the movement of the figures that appear in them seem to have an internal logic which is unknown to us, but which we cannot escape. As if those works were developing on many planes of reality.

In Jesús Segura's art, human figures move strangely, obeying a will that is perhaps not their own. Who knows? They are mysterious works, explicable only up to a point, like the universe itself.

Time-lag: el tiempo fracturado

Time-lag: fractured time

MIGUEL ÁNGEL HERNÁNDEZ



RITUAL ANIMAL (2004)
Video monocal
Duración 2' 27"

La obra de Jesús Segura se ha caracterizado desde un principio por una puesta en cuestión de los tiempos, los espacios y los procesos de subjetivación de la modernidad. A través de diferentes formatos —fotografía, vídeo, performance o instalación— sus trabajos nos confrontan con espacios extraños habitados por objetos que parecen tener vida e individuos en el límite de lo humano, sujetos desafectados que realizan acciones sin sentido aparente y cuerpos que, como autómatas en una cadena de montaje, se desplazan mediante un movimiento perpetuo.

Un movimiento, sin embargo, desnaturalizado, atravesado por saltos, alteraciones y discontinuidades. Un desequilibrio esencial que se articula en torno a una suerte de time-lag, un desfase, una pequeña oquedad en el continuum temporal del sujeto que “actúa” en la imagen —y que aparece desacompañado, desincronizado, desconectado, fuera de tiempo y fuera de lugar—, pero también de quien se encuentran frente a las obras, el espectador, que, a través de este traqueteo de certidumbres y expectativas, toma conciencia de su propio proceso perceptivo, así como de las ilusiones y fallas de los imaginarios creados en torno a la subjetividad contemporánea.

Jesús Segura’s work has been characterised from the beginning by a questioning of the times, spaces and subjectivisation processes of modernity. Through a range of formats —photography, video, performance art and installations— his pieces confront us with strange spaces inhabited by objects that seem to be alive and individuals at the limit of the human: disaffected subjects performing actions that make no apparent sense and bodies which move, like automata on an assembly line, by perpetual motion.

Their movement, however, is denaturalised, shot through with gaps, alterations and discontinuities. This essential imbalance is articulated around a kind of time-lag, a delay, a small void in the temporal continuum of the subject who “acts” in the image —and who appears discoordinated, desynchronised, disconnected, out of time and out of place— but also of those standing in front of the works, the viewers, who are made aware, through this clatter of certainties and expectations, of their own process of perception, and of the illusions and fault-lines of the imaginaries created around contemporary subjectivity.

These ideas, among others, constitute the heart of *Time-lag*, an exhibition that brings together the most significant pieces in



VENTRILOGIAS I (2008)
Fotografía cibachrome, metacrilato
130 x 190 cm



VENTRILOGIAS II (2008)
Fotografía cibachrome, metacrilato
130 x 190 cm



VIDA DOMÉSTICA (1999)
Fotografía cibachrome, metacrilato
100 x 400 cm.

Estas ideas, entre otras, constituyen el corazón de *Time-lag*, una exposición que reúne las piezas más relevantes de la carrera artística de Jesús Segura desde 1990 hasta 2012 y que pone en perspectiva una de las obras más singulares del arte español e internacional de las últimas dos décadas. Una obra dotada de una potencia visual y estética extraordinaria, pero también de una incontestable dimensión conceptual y teórica. Un trabajo que tiene como pocos la capacidad de producir imágenes que piensan el presente. Imágenes críticas que generan conocimiento, pero también imágenes estéticas que producen afectos y transformaciones sensoriales. Como sugiere Griselda Pollock, “el arte puede generar pensamientos, no porque sea intelectual, sino porque conjuga las relaciones entre las dimensiones corpóreas, sensoriales, perceptivas, afectivas y cognitivas del sujeto.”¹ Es precisamente en la conjunción de ese potencial —epistemológico y estético— donde la imagen se convierte en política, en un dispositivo capaz de transformar nuestros modos de ver, sentir y habitar el mundo.

Jesús Segura’s artistic career from 1990 to 2012 and puts into perspective one of the most remarkable bodies of work of the last two decades in Spanish and international art. Segura’s work is endowed with exceptional visual and aesthetic power, but also an undeniable conceptual and theoretical dimension, with a rare ability to produce images that think the present, critical images that generate knowledge, but also aesthetic images that produce emotions and sensory transformations. As Griselda Pollock suggests, “art can thus generate thought, not because it is intellectual, but because it conjugates the relations between the corporeal, sensory, perceptual, affective, and cognitive dimensions of the subject”.¹ It is precisely in the conjunction of this dual potential — epistemological and aesthetic — that the image becomes political, in a mechanism capable of transforming our ways of seeing, feeling and inhabiting the world.

¹ Griselda Pollock, “Does Art Think? How Can We Think the Feminine, Aesthetically?”, in Dana Arnold y Margaret Iversen (eds.), *Art and Thought*, Londres, Blackwell, 2003, pp. 129-155, p. 136.

¹ Griselda Pollock, “Does Art Think? How Can We Think the Feminine, Aesthetically?”, in *Art and Thought*, ed. Dana Arnold & Margaret Iversen. London: Blackwell, 2003, pp. 129-55 (p. 136).

He escrito en varias ocasiones sobre la obra de Segura.² Es una obra que no se agota nunca en una primera reflexión. Todo lo contrario; como decía, la obra piensa y hace pensar. Se convierte en una suerte de plataforma de conocimiento que moviliza cuestiones que uno creía cerradas. Por eso en este texto me gustaría volver a algunas ideas que me han ido interesando de sus piezas. Asuntos que no han cesado de reverberar en mi cabeza desde el primer día en que me enfrenté a una obra suya y que, ahora, al mirar en perspectiva toda su producción, siguen siendo pertinentes.

Aunque se trata de una obra móvil y constante evolución, si se observa con detenimiento, es posible advertir una serie de elementos y problemas que funcionan como campos magnéticos y que atraviesan de principio a fin su producción, desde sus primeras fotografías de los años noventa, desnudas y austeras, hasta sus más sofisticadas videoinstalaciones de finales de la década del 2000.

² Miguel Ángel Hernández, “La visualidad y su otro”, en Jesús Segura: Identity Box, Murcia, Fundación García José García Jiménez, 2008, pp. 13-33; “Jesús Segura: La espacialidad desbordada”, en AA.VV., Jesús Segura, Stereo. Murcia, Murcia Cultural, 2007, pp. 31-46.

I have written about Segura’s work on several occasions.² It never yields all its secrets on first reflection. Quite the opposite; as I was saying, it thinks, and it makes us think. It becomes a kind of knowledge platform which activates questions we thought were closed. That is why I would like to return here to some ideas about his pieces that have continued to interest me, issues that have not stopped reverberating in my head since the first day I stood in front of one of his works, and that are still relevant now, when I look at all his output in perspective.

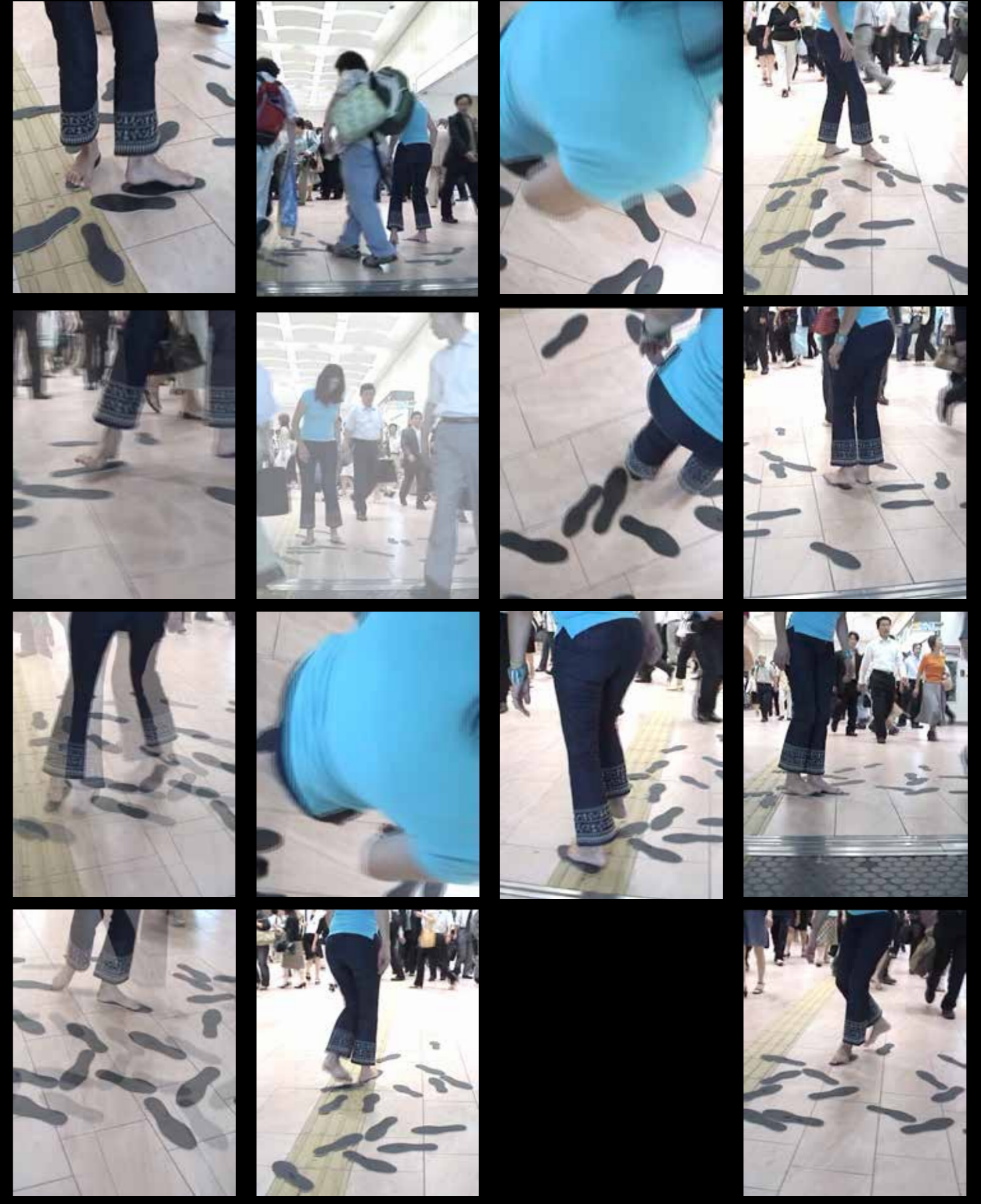
Although his work is in motion and constantly evolving, if we look at it carefully it is possible to detect a series of elements and problems that act as magnetic fields and run through his output from beginning to end, from his first bare, austere photographs in the 1990s to his most sophisticated video installations in the late 2000s.

One of these central focuses in Segura’s work is undoubtedly the constant presence of performativity, in the still images, but also

² Miguel Ángel Hernández, “La visualidad y su otro”, en Jesús Segura: Identity Box, Murcia, Fundación García José García Jiménez, 2008, pp. 13-33; “Jesús Segura: La espacialidad desbordada”, in Jesús Segura, Stereo. Murcia: Murcia Cultural, 2007, pp. 31-46.



PERFORMANCE STEREO I (2008)
 Video monocanal
 Duración 3' 08"



PERFORMANCE STEREO II (2008)
 Video monocanal
 Duración 2' 11"



PAISAJE III (2003)
Fotografía cibachrome, metacrilato y moldura
90 x 190 cm.

Uno de estos centros principales de la obra de Segura es, sin duda, la continua presencia de lo performativo. En las imágenes fijas, pero también en las imágenes en movimiento. Acciones y movimientos —reales o sugeridos— que llevan su obra al límite de la danza. Coreografías detenidas en el caso de la fotografía, y en movimiento, cuando se trata del vídeo. Siempre silentes, acompañadas de un elemento sonoro, es cierto, pero nunca lingüístico. Acciones rutinarias, reiterativas, que pueden evocar a los desarrollos de la danza de figuras como Simone Forti o Robert Morris, sobre todo por el modo en que —especialmente

the moving ones: actions and movements —real or suggested— which take his work to the verge of dance. Choreographies, arrested in the case of the photographs and in motion in the videos; always silent, accompanied, admittedly, by sound, but never language. Routine, repetitive actions, which may evoke the developments of dance by figures like Simone Forti or Robert Morris, above all in the way the subjects interact with objects, especially in photographic series such as *Construcciones* [*Constructions*] or *Estancias* [*Rooms*]. “Bodies and tasks”, as Robert

en series fotográficas como *Construcciones* o *Estancias*— los sujetos interactúan con objetos. “Cuerpos y tareas”, como escribió Robert Morris en sus “Notas sobre la danza”.³ Figuras que realizan tareas o se relacionan con objetos, espacios y arquitecturas, muchas veces con un importante componente lúdico. Performances que afirman el espacio y el tiempo, “aquí

Morris wrote in his “Notes on Dance”.³ Figures who perform tasks or connect with objects, spaces and architectures, very often with a substantial element of play. Performances that affirm space and time, “here and now”, in the sense Thierry de Duve conceived for minimalist works, located in real space-time.⁴

³ Robert Morris, “Notes on Dance”, *The Tulane Drama Review*, vol. 10, n° 2, 1965, pp. 179-186. Se puede leer un extracto en Miguel Á. Hernández, *Robert Morris*, Hondarribia, Nerea, 2010, pp. 95-97.

⁴ Thierry de Duve, “Performance Here and Now: Minimal Art, a Plea for a New Genre of Theatre”, *Open Letter*, 5-6, Summer-Autumn 1983: 234-60.



PAISAJE IV (2004)
Fotografía cibachrome, metacrilato y moldura
90 x 190 cm.

y ahora”, en el sentido que Thierry de Duve concibió para las obras minimalistas, situadas el espacio-tiempo real.⁴

El resultado fotográfico de estas “acciones” es siempre enigmático. La narrativa de esas “performances” no es nunca completa para el espectador. Hay un antes y un después del que nada sabemos. El movimiento está detenido en las series fotográficas más tempranas, y sugerido en otras como *Estancias*, donde nunca llegamos a tener del todo claro si los

The photographic result of these “actions” is always enigmatic. The narrative of those “performances” is never complete for the viewer. There is a before and an after of which we know nothing. Movement is arrested in the earliest photographic series and suggested in others, such as *Estancias*, where we are never quite clear whether the subjects are moving and the snapshot has frozen them or whether they are merely hinting at the possibility of moving, that is, theatricalising movement. In either case, a feeling of estrangement is conveyed to the viewer by the cold inexpressiveness of the actors, among other things. This disaffection, as Enric Mira argues in the text included in

⁴ Thierry de Duve, “Performance Here and Now: Minimal Art, a Plea for a New Genre of Theatre”, *Open Letter*, 5-6, Verano-Otoño 1983, pp. 234-260.

sujetos se mueven y la instantánea los detiene o sólo insinúan la posibilidad de moverse, es decir, teatralizan el movimiento. En cualquiera de los casos se transmite un extrañamiento a la mirada, entre otras cosas por la frialdad e inexpressividad de los actores. Una desafección que, como argumenta Enric Mira en el texto que acompaña esta publicación, recuerda al distanciamiento del teatro Brecht.⁵ Una ruptura de la empatía y la identificación con el sujeto de la acción que convierte en extraño lo rutinario y activa la mirada del espectador.

⁵ Véase más adelante: Enric Mira, “(De)Construir escenas, tiempos y otras ficciones.”

this catalogue, recalls the alienation effect in Brechtian theatre.⁵ It is a breach of empathy and of identification with the subject of the action, making the ordinary strange and activating the spectator’s gaze.

The sense of theatricality and choreography in the photographs also extends to the realm of objects. While the actors grow cold and become distanced bodies, many of the objects represented are filled with latency, as if the hierarchy of subject and object

⁵ See below: Enric Mira, “(De)Constructing Scenes, Times and Other Fictions”.



I CAN BE YOU (2003 / 2004)
 Videoinstalación 2 canales
 Duración 4' 46"

El sentido teatral y coreográfico de las fotografías se extiende también al ámbito de los objetos. Al mismo tiempo que los actores se enfrían y se convierten en cuerpos distanciados, muchos de los objetos de la representación se llenan de latencia, como si se tratase de resquebrajar la jerarquía entre sujeto y objeto. Los objetos causan efectos y están cargados de potencia, muy en la línea del realismo especulativo y la llamada “ontología orientada al objeto”.⁶ Las sillas que se derriten, las máscaras que nos miran a través de sus oquedades, los altavoces que nos hablan como bocas, las ventanas..., incluso los espacios “actúan” y producen relaciones.⁷

En las imágenes en movimiento, la presencia de lo performativo

were being broken down. The objects cause effects and are charged with power, very much in line with speculative reason and so-called “object-oriented ontology”.⁶ The melting chairs, the masks looking at us through their cavities, the windows... even the spaces “act” and produce relationships.⁷

In the moving images, too, the presence of performativity can be seen in this tension between subject and object. Actions like *Archperformance in Times Square* [*Archperformance in Times Square*] show subjects standing still, breaking the flow of movement, positioned almost like objects in the middle of a space, interruptions occupying a place and producing effects in

⁶ Graham Harman, *Towards Speculative Realism: Essays and Lectures*, Winchester: Zero Books, 2010.

⁷ Bruno Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, Oxford: Oxford University Press, 2005.

también se observa a través de esta tensión entre sujeto y objeto. Acciones como la *Archperformance en Time Square* muestran a sujetos detenidos, que rompen el flujo del movimiento, situados casi como objetos en medio de un espacio, interrupciones que ocupan un lugar y que producen efectos en ese lugar. También los cuerpos que se mueven como autómatas en obras como *I Can Be You*, *Crossing* o *Transported* poseen esa cualidad objetual. Una cualidad que aquí también se relaciona con la ruptura de la narrativa. Igual que en las fotografías de acciones no sabíamos qué había antes o después, en los vídeos tampoco conocemos las historias, el inicio o el fin del movimiento. Son sólo imágenes que se mueven. No hay historia para que podamos dar un sentido a la imagen más allá de lo que vemos. Y esta falta de narración —al menos de una narración que podamos entender con los códigos tradicionales—, la eliminación de la finalidad del

that place. The bodies that move like automata in works such as *I Can Be You*, *Crossing* or *Transported* also have that objectual quality, a quality that is also related here to the discontinuity of the narrative. Just as we did not know what came before or after in the photographs of actions, nor do we know the stories, the beginning or the end of the movement, in the videos. They are just images that move. There is no story that enables us to ascribe a meaning to the image beyond what we can see. And this lack of a narrative, or at least of a narrative we can understand through traditional codes, this elimination of the purpose of the movement, the direction and meaning of the journey —as also occurs in *Speed Cinema*— emphasises precisely the relationship of the subject to space and time. They are subjects that have lost the very possibility of being “attached”, that cannot help being swept along by flows beyond their control: dehumanised subjects, cogs in a machine that is constantly growing.

movimiento, del sentido del viaje —como ocurre también en Speed Cinema—, enfatiza precisamente la relación del sujeto con el espacio y el tiempo. Sujetos que han perdido la propia posibilidad de “sujetarse”, que no pueden evitar dejarse arrastrar por flujos que están por encima de ellos, sujetos deshumanizados, engranajes de una maquinaria que no para de crecer.

El movimiento es aquí, por supuesto, la clave. Como ha sugerido Mieke Bal, parte del potencial de la obra de Jesús Segura se encuentra en el modo en que el movimiento se despliega.⁸ No un movimiento natural, sino un movimiento desnaturalizado, a contratiempo. Un contramovimiento que, entre otras, altera la percepción del espectador, que nunca puede acompañarse del todo a ese ritmo a la vez hipnótico y sobresaltado.

Es el movimiento continuo del ritmo de la mercancía, del capitalismo, que no cesa. Sin principio ni fin. Sujetos moviéndose, atraídos hacia algo que es una especie de agujero negro, un lugar vacío, siluetas que dejan estelas caminando hacia un espacio que los digiere, como sucede en *I Can Be You, Transported* o *Crossing*. Aquí el movimiento de los sujetos —su caminar hacia ninguna parte— colisiona con el propio movimiento de la imagen, que se acelera y se ralentiza. Dos temporalidades en choque —la del cuerpo y la de la imagen—.

En un sentido diferente, pero también dando lugar a un contramovimiento, se produce el conflicto en una obra excepcional, *Anonymous*, donde la fotografía se moviliza a través de la sucesión rápida de imágenes fijas. Aquí, en la tradición de artistas como James Coleman, Jesús Segura presenta el movimiento desde el encadenamiento de imágenes estáticas. Imágenes que nos rodean, que cambian de pantalla, que se mueven de un lugar a otro. Seres anónimos que aparecen como fogonazos y que, durante unas milésimas de segundo, quedan en nuestra retina, produciendo, por un lado, la ilusión de movimiento, y permaneciendo ahí como estelas que se resisten a desaparecer. Esa continuidad también se produce en el sonido, que se entrelaza en esta instalación con la imagen, una música electrónica que directamente evoca la fábrica y el ritmo continuo de la cadena montaje, el sonido de la máquina.

Tiene lugar aquí, pues, una tensión entre detención y movimiento, entre imagen-fija e imagen-movimiento. Jesús Segura altera el medio y produce un medio diferente, que no es ni vídeo ni fotografía, sino algo a medio camino entre los dos, un post-medio que subvierte la lógica de ambos medios, que los profana, los altera, los hackea.⁹ Un nuevo medio

⁸ Mieke Bal, “Forms of Movement”, in *Jesús Segura: Stereo*, Murcia: Murcia Cultural, 2007, pp. 9-16.

⁹ Véase Rosalind Krauss, “Re-inventing the Medium”, *Critical Inquiry*, Vol. 25, No. 2, Invierno, 1999, pp. 289-305.



TRANSPORTED (2008)
Videoinstalación 2 canales
Duración 4' 46"

The key here, of course, is movement. As Mieke Bal has suggested, part of the power of Jesús Segura's work lies in the way movement is deployed.⁸ Not natural movement, but denaturalised, offbeat movement. A counter-movement which, among other things, alters the perception of the viewer, who can never entirely keep pace with that hypnotic and, at the same time, spasmodic rhythm.

It is the constant movement of the rhythm of commerce, of capitalism, which never stops. With no beginning or end. Subjects moving, drawn towards something that is a kind of black hole, an empty place, silhouettes that leave trails behind them, walking towards a space that engulfs them, as in *I Can Be You, Transported* or *Crossing*. Here the movement of the subjects — walking a path to nowhere — clashes with the movement of the image itself, which speeds up and slows down. Two discordant timescales: that of the body and that of the image.

Conflict arises in a different sense, but also in a way that gives rise to counter-movement, in an exceptional work, *Anonymous*, where photography is mobilised through a rapid succession of still images. Here, in the tradition of artists like James Coleman, Jesús Segura presents movement arising from a succession of static images. Images that surround us, changing screen, moving from one place to another. Anonymous beings who appear like flashes and stay on our retina for a few thousandths of a second, producing, on the one hand, the illusion of movement, and remaining there, like vapour trails that refuse to disappear. This continuity is also present in the sound, which is interwoven with the image in this installation: electronic music directly evoking a factory and the rhythm of an assembly line, the sound of machines.

A tension therefore arises here between arrestedness and movement, between still-image and moving-image. Segura alters the medium and produces a different medium, which is neither video nor photography but something halfway between the two, a “post-medium” that subverts the logic of both, profanes them, alters them, hacks them.⁹ This new medium introduces continuous, uncoordinated movement, slowed down and speeded up, with which the viewer is always out of sync. There is no possibility of “being-with-the-image”, identifying with the anonymous figure, far less identifying it. The time in which the images are shown, as well as the point of view, emphasise the anonymity of the individuals. And also the absence of communication between them. That imperceptible gap between the different images is filled through

⁸ Mieke Bal, “Forms of Movement”, in *Jesús Segura: Stereo*, Murcia: Murcia Cultural, 2007, pp. 9-16.

⁹ See Rosalind Krauss, “Re-inventing the Medium”, *Critical Inquiry*, 25, no. 2, Winter, 1999: 289-305.

que introduce un movimiento continuo y desacompañado, ralentizado y acelerado, ante el cual el espectador está siempre desincronizado. No hay una posibilidad de “ser-con-la-imagen”, de identificarse en el anónimo. Ni mucho menos de identificarlo. El tiempo en el que se muestran las imágenes, así como el punto de vista, enfatizan el anonimato de los individuos. Y también la incomunicación entre ellos. Ese vacío imperceptible que se encuentra entre las distintas imágenes se llena a través de las estelas en la retina —casi en el sentido del movimiento artificial del cine, los veinticuatro fotogramas por segundo—, pero metafóricamente nunca se llena del todo. Hay entre los diversos sujetos fotografiados un espacio que los rodea que siempre los mantiene siempre desconectados, incomunicados. Y ahí es donde se encuentra la paradoja que evidencian muchas de las piezas de Jesús Segura, en esa tensión entre continuidad y discontinuidad, entre espacio inmediato y espacio alterno, entre estar ahí y no estar del todo, entre ser y no ser.

Es lo que ocurre también en las fotografías de la serie *(Des)conectados*: individuos conectados con el mundo a través de la tecnología, pero desconectados de su espacio inmediato. Cuerpos que habitan un espacio que ya no es del todo el espacio real de la ciudad, sino una suerte de espacio intermedio, entre lo físico y lo virtual. Sujetos aislados, ensimismados.

Ese repliegue de la subjetividad hacia el interior, que es una de las características del sujeto moderno tal y como fue visto por la sociología, desde Giddens a Lipovetsky, el individualismo moderno, contrasta con la exposición de la intimidad en nuestros días.¹⁰ Una ruptura de las fronteras entre lo privado y lo público en la línea de ese proceso de desvelamiento paulatino de la interioridad, incluso de las emociones, que tiene lugar en la modernidad según teóricos como Eva Illouz.¹¹ Una capitalización del interior que poco a poco ha ido dando lugar a nuestro contemporáneo “capitalismo emocional”.

¹⁰ Anthony Giddens, *Modernidad e identidad del yo*, Barcelona, Península, 1997; Gilles Lipovetsky, *La era del vacío: ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Barcelona, Anagrama, 2006.

¹¹ Eva Illouz, *Intimidades congeladas. Las emociones en el capitalismo*, Madrid, Katz, 2007.



retinal persistence — almost in the sense of artificial movement in film, the twenty-four frames per second — but metaphorically it is never filled completely. Between the various subjects photographed there is a space that surrounds them, keeping them constantly disconnected, cut off from one another. And there lies the paradox evident in many of Jesús Segura’s works: in that tension between continuity and discontinuity, between immediate space and alternate space, between being there and not quite being there, between being and non-being.

The same is also true of the photographs in the *(Des)conectados* [(Dis)connected] series: individuals connected to the world through technology, but disconnected from their immediate space. Bodies inhabiting a space that is no longer entirely the real space of the city but a sort of intermediate space, between the physical and the virtual. Isolated, self-absorbed subjects.

The inward-turning of subjectivity, which is one of the features of the modern subject as seen by sociology from Giddens to Lipovetsky —modern individualism— contrasts with our current exposure of intimacy.¹⁰ The boundaries between the private and the public have broken down, in line with that process of progressive revelation of interiority, even of emotions, which takes place in modernity, according to theorists such as Eva Illouz.¹¹ It is a capitalisation of inwardness which has gradually given rise to our contemporary “emotional capitalism”.

¹⁰ Anthony Giddens, *Modernity and Self-Identity: Self and Identity in the Late Modern Age*, Cambridge: Polity, 1991; Gilles Lipovetsky, *L'Ère du vide: essais sur l'individualisme contemporain*, Paris: Gallimard, 1983.

¹¹ Eva Illouz, *Cold Intimacies: The Making of Emotional Capitalism*, Cambridge: Polity, 2007.



PAISAJE II (1999)
Fotografía cibachrome, metacrilato y moldura
90 x 190 cm.

Las figuras anónimas, incomunicadas y desconectadas de Jesús Segura muestran esa paradoja del sujeto contemporáneo: el repliegue hacia el interior, la separación del mundo circundante para vivir en un mundo ilusorio que no se corresponde con la realidad inmediata; y, al mismo tiempo, la exposición absoluta de los sujetos, vigilados, vistos, observados, convertidos en datos. Sujetos que, en el mundo posterior al 11-S, son también y en todo momento monitorizados y controlados. En primer lugar, porque cualquier persona puede ser un terrorista —todos somos sospechosos, como dejan bien claro series como *Person of Interest*—. Y, en segundo lugar, porque cualquiera puede ser el *target* perfecto para la publicidad. Vigilancia y marketing van aquí de la mano.¹² Se trata de acumular conocimiento sobre los individuos para evitar un atentado, pero también para dominar su voluntad: la política y la económica. Ya nunca más somos anónimos. Al menos para el sistema, que nos rastrea, nos localiza, sabe nuestros gustos, nuestros deseos, conoce nuestras perversiones, nuestro saldo, nuestras opiniones, nuestras lecturas, el contenido de nuestros mensajes... Jamás pudo imaginar Foucault que el futuro llevaría la sociedad

Jesús Segura's anonymous, isolated, disconnected figures show this paradox of contemporary subjects: turning inward, cutting themselves off from the world around them to live in an illusory world that bears no relation to immediate reality, and at the same time being absolutely exposed: watched, seen, observed, turned into data. Subjects who, in the post-9/11 world, are also constantly monitored and regulated. Firstly, because anyone could be a terrorist; we are all suspects, as is made quite clear in series like *Person of Interest*. And secondly, because anyone could be the perfect target for advertising. Surveillance and marketing go hand in hand here.¹² It is a matter of accumulating knowledge about individuals to avoid an attack, but also to control their will: politics and economics. Never again will we be anonymous. At least for the system, which tracks us, locates us, knows our tastes, our desires, our perversions, our bank balance, our opinions, what we read, the content of our messages... Foucault could never have imagined that the future would bring the panoptic society to the state it has reached in our time: the era of absolute transparency.¹³ An era in which we withdraw and disconnect from the immediate physical world to bind ourselves

panóptica al estado en el que se encuentra en nuestros días: la era de la transparencia absoluta.¹³ Una era en la que nos alejamos y desconectamos del mundo físico e inmediato para atarnos y conectarnos a un sistema del que ya nunca podremos escapar. Es curioso que una de las aspiraciones del presente sea precisamente el anonimato y la desconexión. Incluso para la política. Recordemos las acciones del “grupo” ciberterrorista Anonymous. O los manifiestos del Comité Invisible.¹⁴ La acción más allá de los focos; la única acción posible para la política subversiva: escapar de la luz. Es ahí donde, como ya sugirió Hannah Arendt, se encuentra el verdadero espacio del juicio y el pensamiento.¹⁵

En este sentido, las obras de Segura nos confrontan con sujetos que han perdido su agencia política. Anónimos y desconectados, es decir, alejados de lo común y sin lugar en el espacio de la representación; y, a la vez, expuestos constantemente a la luz, visibles y dóciles para el sistema. Sin embargo, el modo en que la obra acontece ante el espectador no reproduce esa lógica, sino todo lo contrario: resiste a ella, generando una respuesta

and connect to a system from which we will never be able to escape. It is curious that one of the aspirations of the present is precisely anonymity and disconnection. Even in politics. Let us recall the actions of the cyber-terrorist “group” Anonymous, or the manifestos of the Invisible Committee.¹⁴ Action beyond the spotlights; the only possible action for subversive politics: staying out of the light. As Hannah Arendt suggested, that is where the true space of judgement and thinking is found.¹⁵

In this sense, Segura's works confront us with subjects who have lost their political agency. Anonymous, disconnected subjects, that is to say estranged from commonality and with no place in the space of representation; and at the same time constantly exposed to the light, visible and docile to the system. However, the way in which the work unfolds before the viewer does not reproduce that logic, but quite the opposite: it resists it, producing a response that arouses, mobilises and bewilders the bodies and the gaze. This bewilderment, to which I have been referring practically from the beginning, arises from altered movement, but also from the very resistance to movement

¹² Nicholas Mirzoeff, *Cómo ver el mundo*, Barcelona, Paidós, 2016.

¹² Nicholas Mirzoeff, *How to See the World*, London: Pelican, 2015.
¹³ See Gérard Wajcman, *L'Œil absolu*, Paris: Denoël, 2010.

¹³ Véase Gérard Wajcman, *El ojo absoluto*, Buenos Aires, Manantial, 2010.
¹⁴ Comité invisible, *La insurrección que viene*, Madrid, Melusina, 2009.
¹⁵ Hannah Arendt, *La vida del espíritu*, Barcelona, Paidós, 2002.

¹⁴ The Invisible Committee, *The Coming Insurrection*, Los Angeles, Semiotext(e), 2009.
¹⁵ Hannah Arendt, *The Life of the Mind*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1981.



SLAVE (2001)
Video monocal
Duración 6' 5"

que despierta, moviliza y aturde los cuerpos y la mirada. Este aturdimiento, al que me vengo refiriendo prácticamente desde el principio, sucede gracias al movimiento alterado, pero también a las propias resistencias al movimiento que se presentan en la imagen. Resistencias que suceden, por ejemplo, en *Expired*, donde un pequeño objeto —una máscara— resiste a moverse con las olas del mar. Lo frágil permanece anclado en una superficie inestable. Y regresa una y otra vez. Igual que las hojas que forman *Slave*, que se disipan, pero, en el loop, vuelven a su lugar.¹⁶ O, como en la *Archiperformance en Time Square*, el texto que regresa a través de la inversión del movimiento, que parece así resistir a la lluvia, que no se desvanece como Foucault dijo que quizá un día “el hombre se borraría, como en los límites del mar un rostro de arena”.¹⁷

presented in the image. Such resistance occurs in *Expired*, for example, where a small object —a mask— resists moving with the waves of the sea. Fragility remains anchored on an unstable surface. And it returns again and again. Like the leaves in *Slave*, which are dispersed, but then put back in their places by the video loop.¹⁶ Or like the text in *Archiperformance en Times Square*, which returns through the reversal of the movement, thus seeming to resist the rain and not fade away, as Foucault said that one day perhaps “man would be erased, like a face drawn in sand at the edge of the sea”.¹⁷

These resistances, which occur almost as the blind spot of the movement, are the places through which meaning slips away. But they are also the clumps of affectivity that are left when the rest has disappeared. And it is precisely in those tensions, in those continuities, also offbeat, that a space is created for

Estas resistencias, que acontecen casi como el punto ciego del movimiento, son los lugares por los que se esfuma el sentido. Pero también son los grumos de afectividad que quedan cuando lo demás desaparece. Y precisamente en esas tensiones, en esas permanencias, también a contratiempo, es donde se genera el espacio para el espectador. Un espacio incómodo, desbordado, que cuestiona en todo momento los límites de lo físico.

En realidad, cuando hablamos de movimiento, de lo que estamos hablando es de la relación entre espacio y el tiempo. No existe uno sin otro. En todo momento, la obra de Segura, a través del contramovimiento, cuestiona tanto la temporalidad como la espacialidad. De los sujetos de la imagen, pero también de los espectadores que la perciben. Y es ahí donde entraría en juego esa noción central de la exposición para la que se escribe este texto: *Time-lag*. El desfase o el retraso existe porque algo no llega a tiempo. Porque no llega ¿adónde? Ese “llegar” implica un lugar. Un lugar que no puede ser quitado de en medio y reclama constantemente su presencia.

the viewer. An uncomfortable, beleaguered space, constantly questioning the limits of the physical.

When we speak of movement, what we are really talking about is the relationship between space and time. One cannot exist without the other. Through counter-movement, Segura’s work constantly calls both temporality and spatiality into question: those of the subjects of the image, but also those of the viewers perceiving it. And it is there that the central idea of the exhibition for which this text is written comes into play: *Time-lag*. A delay or holdup exists because something does not arrive in time. But where does it not arrive? “Arriving” implies a place. A place that cannot be set aside and constantly claims its presence.

We live in an era in which time and space seem to have disappeared. At least, many of the discourses on the global world and the abolition of temporality refer to this. David Harvey noted that the condition of our present existence has to do with a spatial and temporal compression in which both

¹⁶ He escrito con más detalle sobre esta obra y sobre *Speed cinema* en “Jesús Segura: La espacialidad desbordada”, en AA.VV., *Jesús Segura, Stereo*. Murcia, Murcia Cultural, 2007, pp. 31-46.

¹⁷ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, Madrid, Siglo XXI, 2005, p. 375.

¹⁶ I have written in more detail on this work and on *Speed Cinema* in “Jesús Segura: La espacialidad desbordada”, in *Jesús Segura, Stereo*, Murcia: Murcia Cultural, 2007, pp. 31-46.

¹⁷ Michel Foucault, *The Order of Things: An Archaeology of the Human Sciences*, New York: Vintage Books, 1970, p. 387.

El espacio desfasado se traslada a la ciudad, a los lugares del capitalismo contemporáneo, donde los sujetos se pierden en los reflejos de un espejo saturado que devuelve una imagen que ya no es posible reconocer.

Vivimos en una era en la que el tiempo y el espacio parecen haber desaparecido. Al menos a eso se refieren muchos de los discursos sobre el mundo global y la abolición de la temporalidad. Ya David Harvey advirtió que la condición de nuestro presente tenía que ver con una compresión espacio-temporal en la que tanto el tiempo como el espacio se reducen.¹⁸ Una anulación paulatina de las distancias y los tiempos de espera que tiene que ver principalmente con una aceleración de los flujos del capital: cuanto más rápido circule la mercancía, más crece el sistema. Sin embargo, si lo pensamos con detenimiento, esto es una ilusión. Al menos en una parte. Como recientemente ha escrito Marc Augé, “la vida social requiere un tiempo y un espacio, que son la materia prima de las relaciones instituidas, pensadas y representadas entre uno y otro, uno y otros, unos y otros.”¹⁹

Frente a esa ilusión, las obras de Jesús Segura nos hacen conscientes del lugar en el que estamos, el sitio desde el que pensamos. El modo en que el espacio aparece visualizado en sus obras —pensemos en *Lugares* o *Estancias*—, pero también el modo en que, al instalarse, sus piezas modifican el espacio de la sala, afecta a la percepción espacial del espectador. Trabajos como *Tránsitos*, por ejemplo, cuestionan el espacio de la representación y, al mismo tiempo, el espacio real de la sala. Es quizá en ese sentido en el que haya que entender las declaraciones del propio artista, para quien una obra como *I Can Be You* es entendida “como una pieza arquitectónica, más que como una pieza videográfica”.²⁰

The desynchronised space has moved to the city, to the sites of contemporary capitalism, where subjects lose themselves in the reflections of a saturated mirror which returns an image that is no longer recognisable.

time and space are reduced,¹⁸ a gradual negation of distances and waiting times primarily related to an acceleration of capital flows: the faster products circulate, the more the system grows. However, if we think about it carefully, this is an illusion. At least in part. As Marc Augé has recently written, “social life requires a time and a space, which are the raw material of the relations instituted, planned and represented between one person and another, one and others, one group and another”.¹⁹

In the face of this illusion, Jesús Segura’s works make us aware of the place where we are, the place from which we think. The way in which space is visualised in his works —think of *Lugares* [*Places*] or *Estancias* [*Rooms*]— but also the way in which, once installed, they change the space in the exhibition room, affecting the viewer’s visual perception. Pieces like *Tránsitos* [*Transits*], for example, interrogate the space of the representation, and at the same time the real space of the room. It is perhaps in that sense that we should understand the statements of the artist himself, who sees a work like *I Can Be You* “more as an architectural piece than as a video piece”.²⁰

This central importance of the architectural and spatial dimension in time and its perception reminds me of the work of an artist who, for some reason, I have always felt to be very close to Jesús Segura: the American Dan Graham. His perceptual games, altering the viewer’s body and mind, are consistent with this approach to the meaning of art. The series of installations Graham produced from 1974 onwards

Esta importancia central de lo arquitectónico y lo espacial en el tiempo y su percepción me hace recordar la obra de un artista que, por alguna razón, siempre he sentido muy cercano a Jesús Segura: el norteamericano Dan Graham. Sus juegos perceptivos que alteran el cuerpo y la mente del espectador son solidarios con esta manera de entender el sentido del arte. La serie de instalaciones que Graham realizó a partir de 1974 bajo el título *Time Delay Room* exhibía precisamente ese desfase entre lo que buscamos y lo que encontramos, entre expectativa y realidad. Dos espacios separados, con una cámara de vigilancia, que transmiten una imagen siempre retardada. El artista utilizaba un *time-lag* de ocho segundos, el tiempo máximo de la memoria a corto plazo, para hacer consciente al espectador de este desfase de la imagen, creando una oquedad en el tiempo que no es ni pasado ni presente, sino un tiempo desincronizado con el espacio que nos hace perder pie y replantearnos nuestra relación con el lugar en el que estamos, el tiempo que habitamos e incluso nuestra propia imagen como algo separado de nosotros.

La obra de Segura siempre se me ha planteado cercana a esta manera de alterar la conciencia y los sentidos del espectador. Pero lo que en Graham era puramente sensorial —a pesar de la crítica a los espacios hipóvigitados—, en las imágenes de Segura nos habla también de un mundo exterior que ya es más que cuerpos que comienzan a encontrar su imagen en el espejo. Ahora esa imagen está llena de identificaciones. El espacio desfasado se traslada a la ciudad, a los lugares del capitalismo contemporáneo, donde los sujetos se pierden en los reflejos de un espejo saturado que devuelve una imagen que ya no es posible reconocer.

Y más allá de eso: de nuevo, el tiempo, el desfase, esa poética que es posible advertir como base de la relación de la obra con el espectador, con el modo en que la imagen lo afecta y lo transforma. El desfase produce un intervalo.²¹ Ese espacio-tiempo es el juicio del despertar. Y es en ese despertar, que se produce en la inquietud, en la parada, en el retraso, en la insatisfacción de la expectativa, donde se encuentra la posibilidad de salir del bucle. El desfase, pues, como una manera de hackear lo que llega siempre a tiempo —al tiempo del otro, de la máquina, del capital, del sistema; nunca al tiempo propio, el de los cuerpos, el del sujeto—, como una interrupción, una grieta en la cadena significativa. El intervalo como tiempo oportuno —por decirlo con palabras de Benjamin—, como kairós, conciencia del aquí y ahora, instante de transformación. O lo que es lo mismo: *time-lag*, el tiempo de lo sólido que se desvanece en el aire.

under the title *Time Delay Room* exhibited precisely that gap between what we seek and what we find, between expectation and reality. Two separate spaces, with a surveillance camera, transmitting an image that is always delayed. Graham used a time-lag of eight seconds, the maximum duration of short-term memory, to make the viewer conscious of this desynchronisation of the image, creating a gap in time which is neither past nor present but a time out of step with space, making us lose our footing and reconsider our relationship with the place where we are, the time we inhabit, and even our own image as something separate from ourselves.

Segura’s work has always struck me as being close to this way of altering the viewer’s consciousness and senses. But in Segura’s images, what was purely sensory in Graham —despite the critique of hypersurveillance of spaces— speaks to us of a outside world that has become more than bodies beginning to find their image in the mirror. The image is now full of identifications. The desynchronised space has moved to the city, to the sites of contemporary capitalism, where subjects lose themselves in the reflections of a saturated mirror which returns an image that is no longer recognisable.

And beyond that: once again, time, delay, the poetics that can be identified as the basis of the relationship between the work and the viewer, in the way the image affects them and transforms them. Delay produces an interval.²¹ That space-time is the turning point that leads to awakening. And in that awakening, which occurs in unease, in standstill, in holdup, in the frustration of expectation, lies the possibility of escaping from the loop. Delay is therefore like a way of hacking what always arrives on time — the time of the other, of machines, of capital, of the system; never our own time, that of bodies, that of the subject — as an interruption, a rift in the signifying chain. The interval as timely time, to put it in Benjamin’s terms: as kairos, awareness of the here and now, the moment of transformation. Or in other words: time-lag, the time when all that is solid melts into air.

¹⁸ David Harvey, *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires, Amorrortu, 2008.

¹⁹ Marc Augé, *El porvenir de los terrícolas*, Barcelona, Gedisa, 2018, pp. 18-19.

²⁰ Jesús Segura, “Ensayo: Reflexiones sobre I Can Be You”, en Jesús Segura (ed.), *Jesús Segura: Conversaciones*, Madrid, Liber Factory, 2010, pp. 11-31, p. 11.

¹⁸ David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford: Blackwell, 1989.

¹⁹ Marc Augé, *El porvenir de los terrícolas*, Barcelona, Gedisa, 2018, pp. 18-19.

²⁰ Jesús Segura, “Ensayo: Reflexiones sobre I Can Be You”, in Jesús Segura (ed.), *Jesús Segura: Conversaciones*, Madrid, Liber Factory, 2010, pp. 11-31, p. 11.

²¹ Andrea Köhler, *El tiempo regalado. Un ensayo sobre la espera*, Barcelona, Libros del Asteroide, 2018

²¹ Andrea Köhler, *Passing Time: An Essay on Waiting*, New York: Upper West Side Philosophers Inc., 2011.

Distintas formas de movimiento*

Movement in Different Forms*

MIEKE BAL



Fragmento de la obra *Desconectados II*

En el vídeo Expired de Jesús Segura, el agua, por una vez, no es azul, como suele ser. Es transparente. Y la imagen que se observa bajo esa agua es marrón claro, color arena. Se nos presenta una cabeza blanca, una cabeza o máscara de muñeca, que parece estar luchando por mantenerse a flote, por no ahogarse. Y en el último momento, la espuma del oleaje la abraza. Eso es todo; el bucle vuelve a empezar. La espuma avanza y retrocede, la cabeza está a punto de ahogarse, pero nunca acaba de hacerlo. A pesar del pesimismo expresado en el título de la obra, hay esperanza.

Me resulta fascinante la obra de Segura, en especial tres de sus piezas videográficas realizadas entre 2001 y 2003. Tengo un motivo particular para interesarme por ellas. Adoptando una perspectiva intencionadamente sesgada, confronto estas obras con la política migratoria, reflexionando en la capacidad

In Jesús Segura's video Expired water is, for a change, not blue, as usual. It is transparent. And underneath it the image is light brown, the color of sand. The video shows a white head, a doll's head or mask, which seems to struggle to stay afloat, to avoid drowning. The foam of the surf embraces it at the last moment. That is all: the loop starts again. The surf goes back and forth, the head almost drowns, but never quite so. There is hope, in spite of the pessimistic title of the work.

I have been fascinated by Segura's work and most of all, by three of his moving-image works from 2001 to 2003. I had a particular reason for that interest. Taking a deliberately biased view, I confront these works with the politics of migration, while reflecting on the moving quality of moving images. This is most surely a reading that rubs against the "intention" behind such works, especially these near-abstract works; and I have not asked the artist what he "meant" by it. Such readings

* Este artículo es una versión revisada y ampliada de mi texto anterior sobre el arte de Segura, "Forms of Movement", en Jesús Segura, *Stereo*. Murcia: Murcia Cultural, 2007, 9–16; en español: "Formas de Movimiento", trad. Nuria Navarro, 143–148

* This article is an extended revision of my earlier text on Segura's art, "Forms of Movement", In Jesús Segura, *Stereo*. Murcia, Spain: Murcia Cultural, 2007, 9–16 (Spanish) "Formas de Movimiento." Transl. Nuria Navarro. 143–148



EXPIRED (2001)
Video monocal
Duración 4' 36"

(con)movedora de la imagen móvil. Este enfoque, con toda seguridad, va a contrapelo de la “intención” que hay detrás de tales obras, sobre todo estas piezas casi abstractas; no le he preguntado al artista lo que “quería decir” con ellas. Este tipo de lecturas, más que explicaciones de un significado intrínseco, son confrontaciones; antes reflexiones que aceptación servil de que las imágenes tienen algo concreto que decir. Interpretándolas a través de la estética y la política migratorias se plantean diversas asociaciones, y si estas nos dicen algo, es que *Expired* es una obra polifacética que se sitúa en el corazón de la sociedad contemporánea; y desde esta perspectiva las otras dos adquieren también un compromiso social más destacado.

Trataré brevemente las tres piezas desde esta lectura intencionadamente parcial, para demostrar cómo la obra de este artista aborda cuestiones sociales y políticas por medios artísticos. Terminaré con un trabajo fotográfico, una imagen fija que va en la misma línea que estos vídeos. De esta manera, su obra contribuye al pensamiento visual que convierte al arte en algo sumamente relevante para el mundo en el que se desenvuelve, del que surge y al que responde. Lo lleva a cabo haciéndonos pensar, y lo hace a través de los sentidos. Reivindica, pues, una visión política del arte, que no lo ve

are confrontations, more than accounts of inherent meaning; discussions rather than slavish acceptance that images have something specific to say. The reading through migratory aesthetics and politics invoke a number of associations, and these tell us, if anything, that *Expired* is a multi-faceted work that stands in the middle of contemporary society; and from the vantage point of that work, the two other ones becomes also more prominently socially engaged.

I will briefly discuss the three works in terms of such a deliberately partial reading, in order to demonstrate how this artist's work addresses social and political issues by artistic means. I will end on a work of photography, a still image that joins forces with these videos. Thus, his work contributed to the visual thought that makes art extremely relevant for the world within which it functions, out of which it emerges, and to which it responds. It does this by means of making us think, an appeal that reaches us through the senses. This is a claim, then, for a political view of art that does not see art as a reflection of society but as a performance and performativity of thought in and about it. Thought, but as I will suggest, this thought is “holistic”, based in and activated by the entire human person, a viewer who does allow the art to engage him or her “whole”.

como trasunto de la sociedad, sino como *performance* y como pensamiento performativo dentro de la sociedad y acerca de ella. Digo pensamiento, pero, como indicaré, se trata de un pensamiento “holístico”, fundamentado y activado por la persona humana en su totalidad, como espectador que deja que el arte lo involucre de manera “integral”.

Esto se observa muy bien en *Expired*. El agua es, en muchísimos casos, la vía por la que los migrantes llegan a Europa. Como es sabido, emprenden así un viaje erizado de peligros mortales. Como la cabeza en *Expired*, se juegan la vida. Cada vez se repite la incertidumbre de si las olas les tenderán los brazos para salvarlos del ahogamiento, del hambre, de la pobreza que acorta las vidas. Es aquí donde cobra sentido la diferencia de color en esta confrontación. Pasamos del tópico romántico del azul al realismo del beige, trasladándonos así del mar abierto a la costa. Este traslado nos acerca la cabeza, que ya representa al migrante que llega, a nosotros, los supuestos anfitriones. Al mismo tiempo, el color es también un elemento de una sociedad en evolución, que se está transformando en un conjunto más “colorido”, en el que las personas se encuentran unas a otras.

Por último, la forma del vídeo en bucle nos ofrece un eterno retorno en una secuencia ininterrumpida de imágenes

This can be seen quite well in *Expired*. Water is so often the way along which migrants reach Europe. As is well known, the journey they thus embark upon is riddled with mortal danger. Just like the head in *Expired*, they risk their lives. Every time again, it is uncertain whether the surf will extend her arms to them to save them from drowning, hunger, the poverty that shortens lives. Here, the different color of the image receives meaning in this confrontation. From the romantic cliché of blue, we move to realistic beige, and in that move, from open sea to the coast. That move brings the head now standing for the arriving migrant, nearer to us, the so-called hosts. At the same time, color is also an element in a changing society, which is transforming into a more “colorful” ensemble where people meet.

Finally, the video's looped form gives us an eternal return of a sequence of seamlessly assembled images. This form of endlessness gives the viewer the responsibility to end the viewing experience, at any given time, and meanwhile, the possibility to come up with ever-changing associations. This form can be seen as the imaginary representation of the endlessness of the stream of people arriving, each with their own stories that enrich the cultural story-pool in which human experiences are preserved.

perfectamente trabadas. Este formato sin fin le da al espectador la responsabilidad de terminar la visualización, en cualquier momento, y, mientras tanto, le permite encontrar asociaciones siempre nuevas. Esta forma puede verse como representación imaginaria del flujo interminable de personas que van llegando, cada una con su historia, enriqueciendo el fondo cultural de historias en el que se conservan las experiencias humanas.

Pero *Expired* es, en primer lugar, una obra de videoarte. Como tal, difícilmente puede reducirse a un significado: no podemos decir que sea una obra “sobre” la migración. La cabeza es, simplemente, un objeto. Las olas, la arena y el agua generan una secuencia de imágenes de una belleza sobrecogedora, acompañadas de ese suave sonido que tan bien conocemos, tan bien que tenemos que aprender a conocerlo nuevamente. El bucle crea un ritmo de movimientos igualmente suaves, una nana visual que se repite hasta que el niño se duerma, o hasta que el visitante pase a la siguiente obra. El cromatismo beige y blanco y el agua transparente, en combinaciones que cambian y se desplazan sin cesar y sin embargo permanecen implacablemente constantes, presenta pinturas y dibujos en movimiento.

El movimiento de la migración y el de la imagen videográfica son los dos componentes de esta lectura. Por eso no puede reducirse a unas afirmaciones sobre su significado. De la confrontación entre esta obra y la sociedad para la cual el artista la realizó no se desprende ningún significado unitario; no hay unidad, sino diversidad. Las distintas formas posibles de mirar —buscando el sentido, la belleza, lo que se mueve o nos conmueve— propician la reflexión sobre el arte, sobre el videoarte como medio con su propio potencial estético, y sobre la sociedad, esa sociedad migratoria con su capacidad enriquecedora.

La repetición del movimiento no solo representa lo interminable, que es necesario para la vida social, sino que “habla” de ello. La migración, que ha existido en todas las épocas, solo parece ser un problema más urgente hoy porque los Estados nación, por razones históricas más bien fortuitas, se han construido en torno a una idea y un ideal de homogeneidad lingüística, étnica y cultural. Esta uniformidad nunca ha sido real. Pero hoy, Europa intenta abrirse a la diversidad interna cerrándose al exterior. Semejante clausura supone un menosprecio a los derechos humanos, la justicia y otros muchos valores que afirmamos tener en gran estima. Un vídeo que se niega a mostrar un principio o un fin contrarresta este deseo arbitrario de clausura. Y al hacerlo mediante la belleza de unas imágenes que, por su mismo movimiento y ritmo, gratifican el deseo de placer visual, agradando a la vista y al oído y, a través de estos, de forma imaginativa, a los otros sentidos —el olor del mar, el sabor del agua salada, la suavidad y la temperatura del agua al tacto—, *Expired* incita a sus espectadores a participar en

But *Expired* is in the first place a work of video art. As such, it can hardly be reduced to a meaning; we cannot say that this work is “about” migration. The head is just a thing. The surf, the sand and the water yield a sequence of stunningly beautiful images, accompanied by the soft sound that we know so well that we have to learn to know it anew. The loop yields a rhythm of equally soft movements, a visual nursery rhyme that is repeated until the child sleeps – or the visitor moves on to the next work. The color scheme of beige, white, and the transparent water, in ever-changing and shifting combinations and yet constant, relentlessly so, shows moving paintings and drawings.

The movement of migration and the movement of the video image are the two components of this reading. That is why it cannot be reduced to statements about meaning. The confrontation between this work and the society “into” which the artist made it, does not yield a unified meaning; no unity but diversity. The different possibilities of looking —for meaning, for beauty, for movement and being moved— stimulate reflection on art, on video art as a medium with its own aesthetic potential, and on society, migratory society with its enriching potential.

Repetition of movement not only represents but also “discusses” the endlessness that is necessary for social life. Migration, of all times, only seems a more urgent problem today because for historically rather contingent reasons, nation-states have been constructed around an idea and ideal of linguistic, racial, and cultural homogeneity. This uniformity has never been real. But today, Europe tries to open itself up to internal diversity only by means of external closure. This closure makes cheap of human rights, justice, and many other values we claim to hold dear. A video that refuses to show a beginning or end counters this arbitrary desire for closure. And by doing so through the beauty of images whose very movement and rhythm gratify the desire for visual pleasure, appealing to the senses of looking and hearing and, through these, imaginatively the other senses —the smell of the sea, the taste of salt water, the touch of water’s softness and temperature— *Expired* entices its viewers to participate in that countering of what might otherwise seem self-evident. Instead of imposing its own meaning, it loosens up established meanings.

In addition to a multi-sensorial experience that stimulates reflection as an activity of the entire person —not only the mind but the body just as much— the rhythm of this work also appeals to a sense of temporality. And so do the other works of this artist I have been particularly interested in. *I Can Be You*, from 2003, for example, is a technically more complex work. This two-channel video installation is projected on two

este proceso de contrarrestar algo que, de otra manera, podría parecer indiscutible. En vez de imponer su propio significado, da rienda suelta a otros significados.

Además de ser una experiencia multisensorial que fomenta la reflexión como actividad de la persona integral —no solo de la mente, sino del cuerpo en igual medida—, el ritmo de esta obra despierta también el sentido de la temporalidad. Y ocurre lo mismo en las otras obras de este artista por las que me he interesado especialmente. Por ejemplo, *I Can Be You*, de 2003, es una obra más compleja desde el punto de vista técnico. Esta videoinstalación de dos canales se proyecta en dos pantallas de retroproyección. Como muchos de los trabajos de Segura, surgió de una *performance* escenificada. La acción y el proceso son elementos fundamentales de estas obras. La instalación se centra menos en el tránsito que en un fluido movimiento residual que emerge de una actividad concreta y real, visualizada en flujos de acciones afectivas, además de mecánicas, que generan una identidad espectral.

Lo que se documenta en *I Can Be You*, grabado en Nueva York, no son símbolos grandilocuentes ni un gran relato, sino más bien un flujo narrativo. El metraje se transforma en una multitud de figuras anónimas, “sujetos-objetos”. De nuevo, el intérprete de la sociedad, del movimiento social, es el propio vídeo, no la persona que maneja el dispositivo. El movimiento ralentizado y la dirección irreal de los caminantes anónimos los convierten en reflejos. El reflejo llega a ser la estrategia de representación que invierte la alternancia de mostrar y ocultar. La doble proyección da forma a la idea de que la propia identidad es doble: no hay yo sin tú.

El carácter invertible de la identidad es una concepción de la subjetividad muy conocida en la teoría lingüística y posteriormente en la semiótica. Hace unas décadas, el lingüista francés Émile Benveniste propuso que las unidades lingüísticas llamadas *déicticas* son más importantes para establecer el sentido lingüístico que las palabras dotadas de un significado referencial que podemos buscar en los diccionarios. La deixis es el uso de palabras como —precisamente— *yo* y *tú*, *a mí* y *a nosotros*, *aquí* y *allí*, *ahora* y *recientemente*, *hoy*, *mañana*, *ayer*. Estas palabras no significan nada fuera de la situación enunciativa. Pero lejos de ser inútiles, sirven para anclar la situación en la que el lenguaje es posible y tiene sentido. Sin ellas, solo podemos contar historias sobre otros; no podemos participar nosotros mismos en la comunicación que el lenguaje hace posible¹.

¹ Émile Benveniste, *Problemas de lingüística general*, vol. I. México: Siglo Veintiuno Editores, 1971, 174–175; “El aparato formal de la enunciación” [1970], en *Problemas de lingüística general*, vol. II. México: Siglo Veintiuno Editores, 1977, 82–91. Kaja Silverman ha aplicado esta teoría a obras de arte visual en *The Subject of Semiotics*. Nueva York: Oxford University Press, 1983.

rear projection screens. Like many of Segura’s works, this two-screen installation emerged out of a staged performance. Action and process are at the heart of these works. The installation is focused less on transit than on a fluid, residual movement emerging from a concrete, real activity, visualized in streams of emotional as well as mechanical actions that produce a spectral identity.

Shot in New York, neither grandiose symbols nor grand narrative, but rather a narrative flux is documented. This footage is transformed into a mass of anonymous figures, subjects-objects. Video is again the interpreter of society, of social movement; not the one handling the instrument. The slow motion and unreal direction of the anonymous people walking turn them into reflections. The reflection becomes the strategy of representation that inverts the alternation of showing and obscuring. The double projection gives shape to the idea that identity is itself double – no I without you.

The reversibility of identity is a well-known conception of subjectivity in linguistic and subsequent semiotic theory. A few decades ago, French linguist Emile Benveniste proposed that those linguistic units called *deixis* are more important to establish linguistic meaning than the words that have referential meaning we can look up in dictionaries. Deixis is the use of such words as, precisely, “I” and “you”, me and us, here and there, now and recently, today, tomorrow, yesterday. These words have no meaning outside the situation of utterance. But far from being futile, they anchor the situation in which speech is possible and meaningful. Without them, we can only tell stories about others, not participate ourselves in the communication language facilitates.¹

Segura’s stream of images in *I Can Be You* moves in two directions, like a moving mirror image. This mirroring recalls Lacan’s famous short essay on the mirror stage, the moment in which the infant recognizes itself in that image that is not it, and thus enters the symbolic order in the basis of a mis-recognition of the self. Visually, “I” is not really “I”, is the conclusion. On the basis of the Lacanian model of looking, anchored in the misrecognition of the mirror stage, the looking subject has the tendency to ascribe to itself what belongs to others and to project onto others what belongs to the self but what it wishes to cast out. In other words, the subject looks from within a constant misperception of the difference between self and other. If looking, then, consists of embedding or adapting that which is there to see outside of us into our stock of unconscious

¹ Emile Benveniste, 1971 *Problems in General Linguistics*. Trans. Mary Elizabeth Meek. Coral Gables, FL: University of Miami Press;1970 “L’appareil formelle de l’énonciation.” *Langage* 17: 12–18. Kaja Silverman has brought this theory to bear on visual artworks in 1983 *The Subject of Semiotics*. New York: Oxford University Press.



I CAN BE YOU (2004)
 Videoinstalación 2 canales
 Duración 4' 36"

El flujo de imágenes de Segura en *I Can Be You* va en dos sentidos, como una imagen especular en movimiento. Esta puesta en espejo recuerda el famoso ensayo breve de Lacan sobre el estadio del espejo, ese momento en el que el niño se reconoce en aquella imagen que no es él, y así entra en el orden simbólico a raíz de un reconocimiento erróneo del yo. Visualmente, la conclusión es que “yo” no soy realmente “yo”. Según el modelo lacaniano de la mirada, arraigado en el reconocimiento erróneo del estadio del espejo, el sujeto que mira tiende a atribuirse lo que pertenece a otros y a proyectar sobre otros lo que corresponde al yo pero que desea expulsar. Dicho de otra manera, el sujeto mira desde un error constante en la percepción de la diferencia entre el yo y el otro. Entonces, si mirar consiste en incorporar o adaptar a nuestra reserva de recuerdos inconscientes aquello que hay para ser visto fuera de nosotros, se trata de recuerdos de uno mismo, y mirar es mirarse a sí mismo: mirar “con” o “a través de” autoimágenes del pasado que llevamos con nosotros y que hemos cargado de una satisfacción ilusoria².

Imágenes culturales, como películas o pinturas, pueden estimular esa tendencia satisfaciéndola hasta cierto punto y “desestabilizándola” en cierta medida, aprovechando la “ecología de la mirada”. Las imágenes llegan al sujeto desde fuera, pero enmarcadas en un entorno de recuerdos: “Cuando una nueva percepción se pone en las inmediaciones de aquellos recuerdos que más nos importan en un nivel inconsciente, también se ve «encendida» o «irradiada», con independencia de su estatus dentro de la representación normativa” (Silverman 2009: 12). Estas metáforas de luz e irradiación recuerdan el estatus especial

memories, then these are self-memories, and looking is self-looking; looking “through” or “with” self-images from the past that we carry with us, and which we have filled with illusory fulfilment.²

Cultural images, such as films and paintings, can appeal to that tendency by satisfying it somewhat, and “un-settling” it somewhat, taking advantage of the “ecology of vision”. Images come to the subject from the outside but arrive in an environment of memories: “When a new perception is brought into the vicinity of those memories which matter most to us at an unconscious level, it too, is ‘lit up’ or irradiated, regardless of its status within normative representation” (Silverman 1996: 4). These metaphors of light and radiating recall the special status of the medium that consists almost solely of light, a medium that creates representations consisting of bundles of rays, sculptures made of luminous effects. In *I Can Be You*, the shadowy, semi-transparency of the people walking the New York City street invoke, thus, not only the mirror and its deceptive quality, but also the medium itself that derives so much of its power from the illusion of mirroring reality. This is another example of how Segura knots social and artistic concerns together in a self-reflection in which medium and world, art and society, cannot be separated at all.

This interpretation of deixis opens up a space for a bodily and spatially grounded semiotics. Deixis can become a key term for a semiotic analysis of the visual and the literary domains to which Segura’s title alludes. No longer restricted to the domain of language, deixis is a form of indexicality, one that is locked

del medio, que consiste casi exclusivamente en luz y que crea representaciones formadas por haces de rayos, esculturas hechas de efectos luminosos. Así, en *I Can Be You*, el aspecto ensombrecido y semitransparente de las personas que recorren la calle de Nueva York alude no solo al espejo y a su carácter engañoso, sino también al propio medio, cuyo poder deriva en tan gran medida de la ilusión de reflejar la realidad. He aquí otro ejemplo de cómo Segura une inquietudes sociales y artísticas en un autorreflejo en el que resulta imposible separar el medio y el mundo, el arte y la sociedad.

Esta interpretación de la deixis abre un hueco para una semiótica fundamentada en el cuerpo y el espacio. La deixis puede convertirse en un término clave para un análisis semiótico de los dominios visuales y literarios a los que alude el título de Segura. Ya no se limita al ámbito lingüístico; es una forma de indexicalidad inherente (vinculada) al sujeto. Esta forma de deixis corporal-espacial —esta forma orientacional del índice— ofrece una percepción más certera de los tipos de indexicalidad en los que la función postural del sujeto —su configuración “desde dentro”— devuelve, por así decirlo, las imágenes que penetran en él desde fuera, pero acompañadas esta vez de un “sentimiento” o “comentario” afectivo. El tráfico de imágenes entre dentro y fuera en esta teoría del espacio psíquico se vuelve más “espeso” por una dimensión temporal que no puede reducirse a la cronología.

El tiempo en el videoarte trasciende así del mecanismo del bucle con sus eternos retornos y plantea una pregunta: ¿en qué puede consistir la centralidad del sujeto si este es por definición doble, una combinación fluctuante e indistinta de *tú* y *yo*, cuya posición única en el espacio en un momento dado es imposible de precisar? Con ello se da otro giro a la relación “dialógica” con el espacio.

into (keyed to) the subject. This bodily-spatial form of deixis — this orientational form of the index— provides greater insight into those forms of indexicality in which the postural function of the subject —its shaping “from within”— sends back, so to speak, the images that enter it from without, but this time accompanied by affective “commentary” or “feeling”. The traffic of images between inside and outside this theory of psychic space is “thickened” by a sense of time that cannot be reduced to a chronology.

Time in video art thus moves beyond the devise of the loop and its endless returns, to ask the question, what can subject-centeredness be when the subject is by definition a wavering, shadowy double I/you subject that is impossible to pin down at any one moment in any one spatial position? This gives another turn to the “dialogic” relation to space.

This leads to a reflection on space as deictic, as a specification of indexicality that foregrounds both the starting point and the point of return of indexical signification as located in the body. Although a practice of abstract space takes the body equally as its site, such deictic space, I contend, defies the incorporation of space that mastery and its metaphor, linear perspective, promote. Hence, Segura’s visual counter-acting of this trope of mastery. In *I Can Be You*, this activism is performed through the dual screening, the back-lighting, and the symmetry between the two streams of shadowy figures.

² Jacques Lacan, *Escritos 1*, trad. Tomás Segovia y Armando Suárez, ed. revisada y corregida. México: Siglo Veintiuno Editores, 1984, 99–105, desarrollado con más detalle por Kaja Silverman en *El umbral del mundo visible*, trad. Alfredo Brotons Muñoz. Madrid: Akal, 2009 [1996].

² Jacques Lacan, 2002 *Ecrits: A Selection*. New York: W.W. Norton & Co and further elaborated by Silverman in 1996 *The Threshold of the Visible World*. New York: Routledge



SPEED CINEMA (2002)
Video monocanal
Duración 3' 39"

Esto nos lleva a reflexionar sobre el espacio como algo deíctico, como especificación de una indicidad que trae al primer plano tanto el punto de partida como el de retorno del significado indiciario en cuanto localizado en el cuerpo. Aunque una práctica basada en el espacio abstracto toma el cuerpo igualmente como lugar propio, sostengo que este espacio deíctico se resiste a la incorporación del espacio fomentada por el control, y por su metáfora: la perspectiva lineal. De ahí que Segura contrarreste visualmente ese tropo del control. En *I Can Be You*, este activismo se representa mediante la doble proyección, la retroiluminación y la simetría entre ambos flujos de figuras ensombrecidas.

Si tenemos presentes las combinaciones de reflejos plasmados en *Expired* y en *I Can Be You*, la tercera obra videográfica que quiero tratar brevemente aquí cobra toda la complejidad que parecería negársele por su aparente sencillez. *Speed Cinema*, de 2002, es “simplemente” una videoinstalación monocanal. Esta obra se basa, como *Expired*, en el movimiento inexorablemente continuo de un solo objeto, en este caso, un tren. Pero mientras en *Expired* se invita al sujeto espectador a “salvar”, a abrazar, la cabeza que permanece fuera de su alcance, aquí nos encontramos dentro del tren en movimiento.

Speed Cinema registra un viaje en tren de Madrid a Murcia, ciudades entre las que el artista va y viene. Al mismo tiempo, presenta una pantalla mental que sitúa al espectador ante una ventana imaginaria. *Speed Cinema* es una especie de contraescritura. Una dirección primaria se mantiene durante todo el vídeo, mientras un movimiento secundario de acercamiento y alejamiento se debe al desplazamiento del tren y al montaje. En ambos, una temporalidad metronómica se combina con otra vivida, en una sola estructura lineal fluida. Aflora un diálogo entre la atracción y la repulsión, visibilizado de forma literal en el paisaje que se aproxima y se distancia. La combinación de ambos movimientos carga el vídeo de una resonancia afectiva que, de nuevo, afecta al cuerpo y marea al espectador.

With the combined reflections embodied in *Expired* and *I Can Be You* in mind, the third video work I wish to briefly discuss here receives all the complexity its simple appearance would at first sight deny it. *Speed Cinema*, from 2002, is “simply” a single-channel video installation. Like *Expired*, this work is based on the relentlessly ongoing movement of a single thing, here a train. But where in *Expired* the viewing subject is invited to “save”, embrace, the head that remains out of reach, here we are inside the moving train.

Speed Cinema records a train journey from Madrid to Murcia, the places between which the artist moves back and forth. At the same time, it presents a mental screen that positions the spectator at a speculative window. *Speed Cinema* is a kind of counter-writing. A primary direction is maintained throughout the video, while a secondary movement of approaching and distancing is due to the train’s movement and the editing. The two movements combine a metronomic and a lived temporality in a single, fluid linear structure. A dialogue surfaces between attraction and repulsion, visually literalized by the approaching and receding landscape. The combination of the two movements charges the video with emotional resonance that, again, affect the body as it makes the viewer dizzy.

The work has a tautological structure: it begins as a document, and then accrues a fictional, psychological layer. The poetics of landscape goes hand in hand with the politics of displacement. There is no beginning or end, just movement, just a forward course, without conclusions or origins. And all that which could serve as location remains outside of the field of vision, diffused, blurred, impossible to fixate, since the only defined place is the door of the train, even more a place of transit than a comfortable seat in the coach would be.

La obra posee una estructura tautológica: empieza como documento, y luego adquiere una capa psicológica ficcional. La poética del paisaje va aparejada con la política del desplazamiento. No hay principio ni fin, solo movimiento, solo una trayectoria hacia adelante, sin conclusiones ni orígenes. Y todo lo que podría servir para localizarlo se queda fuera del campo visual, difuso, borroso, imposible de precisar, ya que el único sitio definido es la puerta del tren, que constituye un lugar de tránsito todavía más de lo que lo sería un cómodo asiento en el vagón.

Así, en *Speed Cinema* se produce una narración absolutamente lineal, un documental totalmente real, a la que, sin embargo, se consigue integrar una ficción que mantiene a raya la idea de documentación antropológica. El vídeo no podría ser más sencillo: una vista desde la ventana de un tren. Su misma sencillez, realizada por las dimensiones tan reducidas de la abertura que se deja para visualizarlo, demuestra la capacidad del medio para la estratificación. La fascinante constancia de los dobles movimientos recuerda y reaviva de manera evocadora la experiencia de viajar como no estar en ninguna parte. Pero en ninguna parte (*no-where*), si lo dividimos de otra manera, se convierte en ahora y aquí (*now-here*), la esfera por excelencia de la deixis. Este sentido del espacio no mantiene al sujeto a distancia, sino que, al contrario, prácticamente obliga al espectador a entablar contacto, de forma táctil, con las figuras en las ficciones expuestas. Esta tactilidad obra en contra de la fragmentación y el aislamiento sociales generados por el individualismo.

En *La evolución creadora*, libro dedicado al enigma de la vida, Bergson escribió algo en este sentido en el capítulo sobre “La evolución de la vida”. En su intento, mantenido a lo largo de toda su vida, de desarrollar una teoría de la vida, el tiempo y el mundo basada en la continuidad, se centró en la diferencia de lo que llama el “todo real”:

Speed Cinema, thus, produces an absolutely linear narrative, a totally real documentary, that yet manages to integrate into this a fiction that keeps the idea of anthropological documentation at bay. The video could not be simpler: a view from a train window. Its very simplicity, made more acute by the tiny screen left open for visibility, demonstrates the medium’s capacity for layering. The riveting constancy of the double movements hauntingly recalls and vivifies experiences of travel as being nowhere. But nowhere, when broken up differently, becomes how-here, the realm of deixis. This sense of space does not hold the subject at arm’s length but, on the contrary, all but compels the viewer to engage the figures in the fictions displayed through tactility. This tactility militates against the social fragmentation and isolation that individualism produces.

In *Creative Evolution*, a book devoted to the enigma of life, Bergson wrote something to this effect in the chapter on “The Endurance of Life”. In his life-long effort to theorize life, time, and the world in terms of a continuum, he wrote about the difference of what he calls the “real whole”:

The systems we cut out within it [the real whole] would properly speaking, not then be *parts* at all; they would be *partial views* of the whole.³

As is well known, Bergson revolutionized the then-current conceptions of time. He replaced measurable, dividable time with continuous duration. The tension between fragment and detail is like that between part and partiality in Bergson’s passage. Apply this tension to time, as Bergson is wont to do, and the key to video art emerges; apply it to space, and installation comes to complement it.

The bond between matter and time is a logical consequence

³ Henri Bergson, *Creative Evolution*, translated by A. Mitchell. Landham MD: University Press of America 1983 (1907) (31)

Los sistemas que recortamos en él [el todo real] no serían entonces, hablando con propiedad, *partes*; serían *consideraciones parciales* tomadas sobre el todo³.

Es sabido que Bergson revolucionó las concepciones del tiempo entonces imperantes. Sustituyó el tiempo medible y divisible por la duración continua. La tensión entre fragmento y detalle es como la que se establece entre la parte y lo parcial en el pasaje de Bergson. Si se aplica esta tensión al tiempo, como Bergson suele hacer, surge la clave del videoarte; si se aplica al espacio, viene a complementarlo la instalación.

El vínculo entre la materia y el tiempo es consecuencia lógica del afán de llegar a ser “detalles” (sociales) en vez de seguir siendo “fragmentos”. Solo cabe estar cómodo ante la fragmentación cuando se está anclado frente al tiempo, en vez de evadirse de él escondiendo la cabeza bajo el ala. Estar cómodo se hace posible cuando la existencia fragmentaria no es una verdad horripilante que hay que reprimir, sino el punto de partida. Pues la materia también importa, porque nunca es *solo* ella misma. Inventamos otras cosas que la materia puede alojar: formas, experiencias sensoriales, mentes, socialidad, vida. La materia es siempre materia-más-algo. Así, los fragmentos de materia también son siempre capaces de actos que solemos reservar a los seres humanos: añorar lo perdido, esperar lo posible. Realizan estos actos gracias a la porosidad de sus límites, por estar abiertos al contacto, la ampliación y la mutualidad.

Tal sentido del espacio convierte en algo mucho más significativo la calle en la que los sujetos se cruzan de manera anónima en la Quinta Avenida de Nueva York (*I Can Be You*); el mar donde la solitaria cabeza o máscara de muñeca, en *Expired*, casi se ahoga pero es rescatada por las “manos” de espuma, representadas en sentido figurado, que la retiran de nuevo hacia la seguridad del terreno arenoso; y el paisaje diminuto enmarcado por la oscuridad en *Speed Cinema*. El espacio, como el tiempo, es fundamentalmente heterogéneo. Al igual que el tiempo, se complica por la posición y la agencia del sujeto. Como vínculo —migratorio o no, transitorio o duradero— entre el sujeto individual y la cultura migratoria, el espacio enmarca la piel. Da cuerpo a la piel, profundidad a la imagen. De esta manera, el espacio, siendo aquello que emana de la piel, acaba completando la complicada relación entre vídeo y cultura, implementada en una estética que vincula a través de los sentidos.

of the ongoing effort to become (social) “details” rather than remaining “fragments”. Comfort in the face of fragmentation is only possible when anchored in facing time, not escaping from it by hiding your head in sand. Comfort becomes possible when fragmentary existence is the starting point, not a gruesome truth to be repressed. For, matter also matters because it is never *only* itself. We invent other things for which matter can be a home: forms, sense experiences, souls, minds, sociality, life. Matter is always matter-plus. Thus, fragments of matter are also, always, capable of acts we tend to reserve for humans: yearning for what is lost, hope for what is possible. They perform such acts by means of the porosity of their limits, their openness to contact, extension, and mutuality.

Such a sense of space makes a lot more of the street where subjects meet in anonymity on New York’s Fifth Avenue (*I Can Be You*); of the sea where the lone doll’s head or mask in *Expired* all but drowns, but is rescued by the figurative, drawn “hands” of foam that pull it back onto the safety of the sandy ground; of the tiny landscape framed by darkness in *Speed Cinema*. Space, like time, is thoroughly heterogeneous. Like time, it is complicated by the subject’s position and agency in it. As the link between the individual subject of the culture of migration —migrant or not, transitory or durative— space frames the skin. It gives the skin body, the image depth. Thus, space as what emanates from the skin ultimately completes the specificity of the intricate relationship between video and culture, put into operation in an aesthetic that binds through the senses.

Pero para que haya movimiento, no hace falta que la imagen sea móvil, ni que se insista en la tematización de la migración. El mismo Bergson que teorizó la interacción entre el fragmento y el todo, y así convirtió el fragmento en detalle, aportó también argumentos a favor de la presencia de movimiento en la imagen fija. Y aquí Segura ofrece una respuesta artística que reconoce y avala ese movimiento pero se resiste a idealizarlo. Su fotografía *Desconectados I*, de 2007, propone una brillante teoría visual del movimiento, y de su lado más oscuro. En la cultura contemporánea, la interacción, y por tanto la socialidad, están en grave peligro. En esta imagen, en particular, vemos a personas moviéndose afanosamente; y, como dice el título de la obra, están des-conectadas. Utilizamos este término cuando se interrumpe una conversación telefónica; podemos quedarnos desconectados. Pero lo que vemos aquí es una densa masa de personas, todas “de aquí para allá”. Ninguno de estos adictos al *smartphone* interactúa visualmente con ningún otro. La única figura que podría estar mirando al espectador es el hombre con camisa azul marino, gorra y gafas de sol, en la fila superior hacia la derecha: lo más alejado posible. Pero dada la falta de interacción con cualquier otra persona en el espacio público, esto lo aísla, en vez de conectarlo.

La parte más fascinante de la superficie está abajo a la izquierda. Una escena transcurre, como en una película, un vídeo o una obra de teatro. Aquí podríamos pensar que estamos presenciando una interacción racista. El hombre blanco con camisa roja parece estar chillando al hombre negro enfrente de él, que parece bastante enfadado. El tipo a sus espaldas mira más allá del altercado, indiferente a la incipiente agresión.

But movement does not need the moving image, nor an emphatic thematization of migration. The same Bergson who theorized the interaction between fragment and whole, thus turning a fragment into a detail, also provided arguments for the movement in still images. And here, Segura offers an artistic response that acknowledges and endorses that movement but resists an idealization of it. His photograph *Desconectados I* from 2007 proposes a brilliant visual theory of movement, and its darker side. In contemporary culture, interaction, hence, sociality, is in serious danger. Especially in this image, we see people move, busily; and they are, as the work’s title says, dis-connected. The term is used when a phone conversation is interrupted; you can get disconnected. What we see here, though, is a dense crowd of people who are all “on the move”. No one of these smartphone addicts interacts visually with anyone else. The only figure who might be looking at the viewer is the man with the navy-blue shirt and cap, sunglasses on, in the top row towards the right side – as far removed as possible. But in the absence of interaction with any other person in the public space, it isolates him, rather than connecting.

The most gripping part of the surface is the lower left. A scene plays out, as if in a film, video, or theatre play. Here, we might think we are witnessing a racist interaction. The white man in the red shirt seems to be screaming at the black man facing him, who looks angry enough. The guy behind him looks past the intercalation, indifferent to the incipient aggression.

³ Henri Bergson, *La evolución creadora*, en *Obras escogidas*, trad. José Antonio Míguez. Madrid: Aguilar, 1964 (1907), 464 (la cursiva es mía).



Con la salvedad de que es más probable, en vista de los auriculares que ambos llevan, que el hombre que chilla agresivamente se esté dirigiendo a un colega en Hong Kong, Singapur o Sidney, y que el otro que está enfrente esté simplemente siguiendo su camino. No hay la más mínima interacción. Todos se mueven, rápidamente, y todos están en dos sitios a la vez. Este es otro tipo de movimiento migratorio, en el que todos están al mismo tiempo en ese espacio público y en otra parte, cada uno en un lugar distinto. No he visto imagen mejor, ni más deprimente, de la sociedad autista/esquizofrénica actual.

No es solo la representación del movimiento en esta escena concurrida lo que hace que la imagen se mueva. La mejor manera de entender lo que vemos, reconocemos y creemos saber es, sobre todo, a través del libro *Materia y memoria* de Bergson, de 1896, clásico viejo y nuevo a la vez que resulta de suma importancia para comprender esta imagen, y las otras de las series de Segura. Este “ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu”, según reza el subtítulo, empieza con una teoría sobre la percepción. Y esta última es nuestro acceso o puerta de entrada al arte, siendo la percepción visual la forma primaria, pero no la única. Por decirlo en pocas palabras, Bergson inicia su libro afirmando que la percepción no es *construcción*, tal como la hemos considerado en la era post-realista, sino *selección*. El sujeto realiza esa selección entre todas las cosas perceptibles en el mundo a su alrededor, en función de sus propios intereses. Cuando Deleuze nos recordó esta sencilla idea y la desarrolló en relación con el cine, transformó el pensamiento contemporáneo sobre la representación, que durante mucho tiempo estuvo vinculado a una oposición entre la mimesis (entendida como imitación) y la construcción. Pero ¿qué vamos a seleccionar de lo que vemos aquí? La percepción, según la perspectiva radicalmente distinta de Bergson, es un acto *del* cuerpo y *para* el cuerpo, cuando se ubica en medio de las cosas entre las que hay que seleccionar. Además, sitúa al espectador dentro de la órbita de lo que es el arte, y así cuestiona la idea de la autonomía de este⁴.

La percepción es un acto que ocurre en el presente. Esto es importante como elemento definitorio de las imágenes. Sitúa la fotografía tan cerca de nosotros que casi chocamos contra las personas, como ellas corren el riesgo de chocar unas contra otras. Esto supondría un presentismo ingenuo si no fuera por la participación indispensable de la memoria. Aunque ocurre en el presente, la percepción está vinculada a la memoria. Es imposible que una imagen de percepción no esté infundida de imágenes de memoria. No tendría sentido, y tampoco tendría

Except that, given the earphones they both wear, it is more likely that the aggressively screaming man is screaming at a colleague in Hong Kong, Singapore or Sydney, and the man who seems to be facing him is just walking on. There is no interaction whatsoever. They all move, fast, and they are all in two places at once. This is a different kind of migratory movement, where everyone is both in that single public space and elsewhere, all in different places. I have not seen a better, and more depressing image of contemporary autistic – schizophrenic society.

It is not only the representation of movement in this busy scene that makes the image move. What we see, recognize, or think we know is best understood through, especially Bergson’s book *Matter and Memory* from 1896. This old-new classic is of vital importance to understanding this image, and the others in Segura’s series. This “essay on the relationship between body and mind”, as the book’s subtitle has it, starts with a thesis about perception. And perception is our access to, or entrance into art, with visual perception as the primary, but not only form of perception. To put it succinctly, Bergson opens his book with the claim that perception is not a *construction*, as we have considered it in the post-realist era, but a *selection*. The subject makes that selection from among all the perceptible things in the world around her, in view of her own interests. When Deleuze reminded us of it and elaborated it in relation to film, this simple idea has transformed contemporary thinking on representation, which for a long time was bound to an opposition between mimesis (seen as imitation) and construction. But what do we select from what we see here? Perception, in Bergson’s radically different view, is an act *of* the body and *for* the body as it is positioned in the midst of things to select from. It also brings the viewer into the orbit of what art is, and thus questions the idea of art’s autonomy.⁴

Perception is an act in the present. This is important as a definitional element of images. It makes the photograph so close we almost bump into the people, as they are at risk of bumping into one another. This would entail a naïve presentism if it wasn’t for the indispensable participation of memory. While occurring in the present, perception is bound to memory. A perception image that is not infused with memory images is impossible. It would make no sense, nor would it have a sensuous impact, since we perceive *with* as well as *for* the body. This image makes sense because we remember other things that

⁴ Henri Bergson, *Materia y memoria*, trad. Pablo Ires. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006 [1896]. Esta descripción de las ideas de Bergson proviene en parte de la introducción de mi libro *Thinking in Film: The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila*. Londres: Bloomsbury, 2013.

⁴ Bergson, Henri: *Matter and Memory*. Trans. N. M. Paul and W. S. Palmer. New York, Zone Books, 1991 [1896]. Part of this account of Bergson’s ideas come from the introduction to my book *Thinking in Film: The Politics of Video Installation According to Eija-Liisa Ahtila*. London, Bloomsbury, 2013.

ningún impacto sensorial, ya que percibimos *con* el cuerpo además de *para* él. Esta imagen tiene sentido porque recordamos otras cosas que parecen similares a ella, como personas interactuando en el espacio público, por ejemplo. En un resumen utilísimo de su argumento, al final del libro, Bergson escribe que la memoria participa en la percepción. Esta participación justifica el carácter subjetivo de la percepción, aunque las cosas que percibimos existan fuera de nuestra conciencia:

En la percepción concreta la memoria interviene, y la subjetividad de las cualidades sensibles consiste justamente en que nuestra conciencia, que comienza por no ser más que memoria, prolonga una *pluralidad* de momentos los unos en los otros para *contraerlos* en una intuición única.

La última parte de esta frase explica por qué Bergson insistió tan firmemente en la duración. Como señaló Gilles Deleuze en *El bergsonismo*, “la duración bergsoniana no se define tanto por la sucesión cuanto por la *coexistencia*”. Dicho de otra manera, aunque la duración sea un periodo de tiempo, existe ella misma en presente. La monotonía espacial que sugiere que la escena se extiende, infinitamente, en ambas direcciones destaca la multiplicidad que llega a mitad del camino hacia la contracción sin haberla alcanzado todavía. Pero lo abarrotado de la escena hace que la “tensión superficial”, como me gusta llamarla, sea insistente e irremediable. Y el recuerdo de otros tiempos, de visiones del espacio público donde el contacto no era imposible, nos lleva a ver en esta imagen todo lo que *no* es útil, según propongo, para nuestra propia vida. Así pues, los recuerdos pueden cargar la imagen de alternativas, de lo que, precisamente, *no* está en ella, pero que puede desenterrarse de nuestra memoria, o contra-memoria. Por tanto, Segura parece compartir los argumentos de Bergson. Tal vez sea esta la cualidad movedora de la imagen bergsoniana tal como la expuso el filósofo en su libro posterior, *La evolución creadora*, donde describe cómo la imagen puede ser una “imagen-afección” —por utilizar el término de Deleuze— tan fuerte que nos mueve a la acción. Entonces, ese movimiento es lo que convierte esta imagen estrictamente fija en una obra altamente política⁵.

Al presentarnos vídeos que se reiteran sin fin, y una fotografía de movimiento ajetreado, Segura, autor de imágenes-pensamiento, nos obliga a pensar en la diferenciación y la similitud entre medios —la imagen móvil y la fija— y en la relación de ambas con el mundo social en el que proponen sus pensamientos. En esto consiste el arte político eficaz: en vez de declarar posturas políticas de manera temática, nos hace sentir las implicaciones de posibles puntos de vista políticos ante la situación actual del mundo.

⁵ Bergson, *Materia y memoria* (2006), 227 (la cursiva es mía); Gilles Deleuze, *El bergsonismo*, trad. Luis Carrero Carracedo. Madrid: Cátedra, 1987, 61 (la cursiva es mía).

seem close to it – such as people interacting in public space. In a very useful summary of his argument, at the end of the book, Bergson writes that memory participates in perception. That participation accounts for the subjective nature of perception, even if the things we perceive exist outside of our consciousness. He writes:

In concrete perception memory intervenes, and the subjectivity of sensible qualities is due precisely to the fact that our consciousness, which begins by being only memory, prolongs a *plurality* of moments into each other, *contracting* them into a single intuition.

The final part of this sentence explains why Bergson insisted on duration so strongly. As Gilles Deleuze wrote in *Bergsonism*, “Bergsonian duration is ... defined less by succession than by *coexistence*”. In other words, even if duration is a stretch of time, it exists itself in the present tense. The spatial monotony that suggest the scene extends in both directions, endlessly, foregrounds the multiplicity that moves half-way towards but has not yet reached the contraction. But the crowdedness of the scene makes what I would like to call the “surface tension” both insistent and irremediable. And the memory of other times, of visions of public space where contact was not impossible, makes us see in this image everything that, I suggest, is *not* useful for our own lives. Memories, then, can also fill the image with alternatives, with what is, precisely, *not* in the image, but can be dug up from our memories, or counter-memories. Segura, thus, seems to be arguing with Bergson. This is, perhaps, the moving quality of the Bergsonian images as the philosopher described it in his later book, *Creative Evolution*, where he described how the image can be such a strong “affection image” (to use Deleuze’s term, that it moves us into action. This movement, then, is what makes this technically still image into a highly political work.⁵

Presenting us with videos that reiterate endlessly, and with a photograph of hectic movement, Segura the artist who makes thought-images compels us to think of the differentiation and similarity between media —the moving and the still image— and the relationship of both to the social world in which they propose their thoughts. This is effective political art: not thematically declaring political positions, but making us feel the implications of possible political views in the face of the present situation of the world.

⁵ Bergson 1991, *Matter and Memory* 218–19; emphasis added. Gilles Deleuze, *Bergsonism* (60; emphasis added).

(DES)-CONECTADOS I (2007/2008)

Cibachrome, metacrilato y madera

130 x 390 cm



(DES)-CONECTADOS II (2007/2008)

Cibachrome, metacrilato y madera

130 x 390 cm



(DES)-CONECTADOS III (2007/2008)

Cibachrome, metacrilato y madera

130 x 390 cm



De la desilusión digital.
Territorios y técnicas de Jesús Segura.

On digital disillusion.
The territories and techniques of Jesús Segura.

ELOY FERNÁNDEZ PORTA

*Una gran bandera roja va flotando,
volandera, sobre una llanura bermeja. Su
pálida sombra es una mota liviana en la
grava, en la arenilla.*

“The Revolution came and went” —proclamaba, desde el Hospicio de Charenton, uno de los dementes clarividentes del *Marat/Sade*—, “and it was replaced by discontent”. Acaso sea ese el sino de todas las rebeliones, su ciclo, desilusión: la parábola de la piedra airada que, arrojada, por mano múltiple, contra el Poder, con puntería se elevará, llevada en volandas, por el Destino, hasta romper, crash, el ventanal del palacete o el retrato del prócer... y el momento, radiante, de estrago e iconoclasia, habrá de ser, a la vez, su cenit y su olvido, el del pedrusco que, una vez completada su labor de derribo, cae, del otro lado de la parábola, en un rincón oscuro del salón palaciego, en un epígrafe del manual de Historia, en su cuarto de pasos perdidos, rebotando tres veces en el piso de mármol o adoquín, y allí se ha detenido, allí queda. Sigue allí, con otras ruinas honorables, confundida, con las trizas de cristalera, con el lienzo sajado, ruina viva, admirables despojos de la Ilusión, la materia de la que están hechos los museos. Los mausoleos.

*A large red flag flutters, poised in
the air, over a russet plain. Its pale
shadow is a faint speck on the gravel,
on the grit.*

“The Revolution came and went”, proclaimed one of the perceptive lunatics in the Asylum of Charenton in *Marat/Sade*, “and unrest was replaced by discontent”. Perhaps that is the fate of all rebellions, the end of their cycle: disillusion. The parabola of the angry stone, hurled, by many hands, with careful aim, at Power, will rise, carried through the air by Destiny, until, with a crash, it breaks the palace window or the portrait of the grandee... and the radiant moment of destruction and iconoclasm will prove to be, at the same time, its peak and its oblivion, that of the lump of rock which, when its demolition work is done, falls on the other side of the parabola, in a dark corner of the palace hall, in a section of a history book, in its waiting room, bouncing three times on the marble or flagstone floor, and there it stops, there it stays: it remains there, with other honourable ruins, mixed with the shattered fragments of the window, with the slashed canvas, a living ruin, the admirable remnants of Hope, the stuff of which museums are made. Mausoleums.



PAISAJE I (1998)
Fotografía cibachrome, metacrilato y madera
130 x 190 cm

Así ha sido, así será, nos tememos. Y sin embargo, pocas revoluciones trajeron consigo, con su cantera de cantos rodados, tan hondas desilusiones como la Revolución Digital. Sus promesas, juramentos, sus contratos firmados en la hoja volandera del Cambio, su magnífico esbozo de Comunidad, sus tonos rojizos o violetas, *utopos* aquí y ahora, el párrafo benigno de novela de ciencia-ficción, el paradigma cancelado, no más masas desorientadas, no, mas lúcidas multitudes, hiperconectadas, el revolcón de los Tiempos, *¿qué se hizo?* Las Multitudes, *¿qué se hicieron?*

Rostros, cuasi rostros, medias máscaras, rostridad sin ojo, ni cerebro, dispuestos, idénticos, sobre las rocas junto al mar o en el paseo escalonado que conduce, acaso, a la playa.

En la extensa obra de Jesús Segura los amplios metacrilatos y el vídeo demorado, el gran *delay*, han ido conformando, desde sus primeras exposiciones a principios de los años noventa, un *tableaux* intermitente donde los restos acumulados de la Desilusión Digital, a plena luz o almacenados, bajo un sol paisajista o en la crueldad de los neones, quedan, son: parecen reposar, desilusionados, en un tramo azul del mapa inexacto de la Historia reciente. Ni del presente ni del futuro —qué Futuro: del cyborg y del *shock*, *¿qué se hicieron?*—, sus perturbadoras disposiciones objetuales, desprovistas, por lo general, de presencia humana, muestran nítidas trazas, piedras arrojadas, quizá, desde el pasado, de cierto sistema de control, de algún orden obsoleto, de anatomías ilegibles.

En esta tarea no le han faltado a Segura afinidades, casuales o sintomáticas, con algunos otros artistas españoles que, nacidos también en la década de los sesenta —yo nací, perdonadme, / en era del Sputnik y la huella en la Luna—, han abordado asimismo, cada cual a su modo, la iconografía de la razonada desilusión —que no Nostalgia— que empezó a cobrar forma con el cambio de siglo, transformando, con negra luz, los códigos de representación de la tecnología, y que a día de hoy, en esa impresión en 3D a la que llamamos, optimistas, “el presente”, configura ya un sector clave del imaginario de la Técnica y, respecto a la omnisciencia globalizada en red o maraña, ante su obligatoria hiperconectividad *omnivoyeur*, su inconsciente óptico. Afinidades, digo, “simultáneas”, como diría Antonio Gamoneda: signos ambivalentes de los Tiempos que vivimos en simultaneidad o, más bien, que nos viven, pantallazos y en ningún caso “influencias” o lastres: cosas que están *en el aire*, así la bandera, de qué rojerío ya, o esa colección de parsimoniosos vapores que se van desmadejando fleco a fleco, desde un edificio industrial, en una de sus más emblemáticas series videográficas.

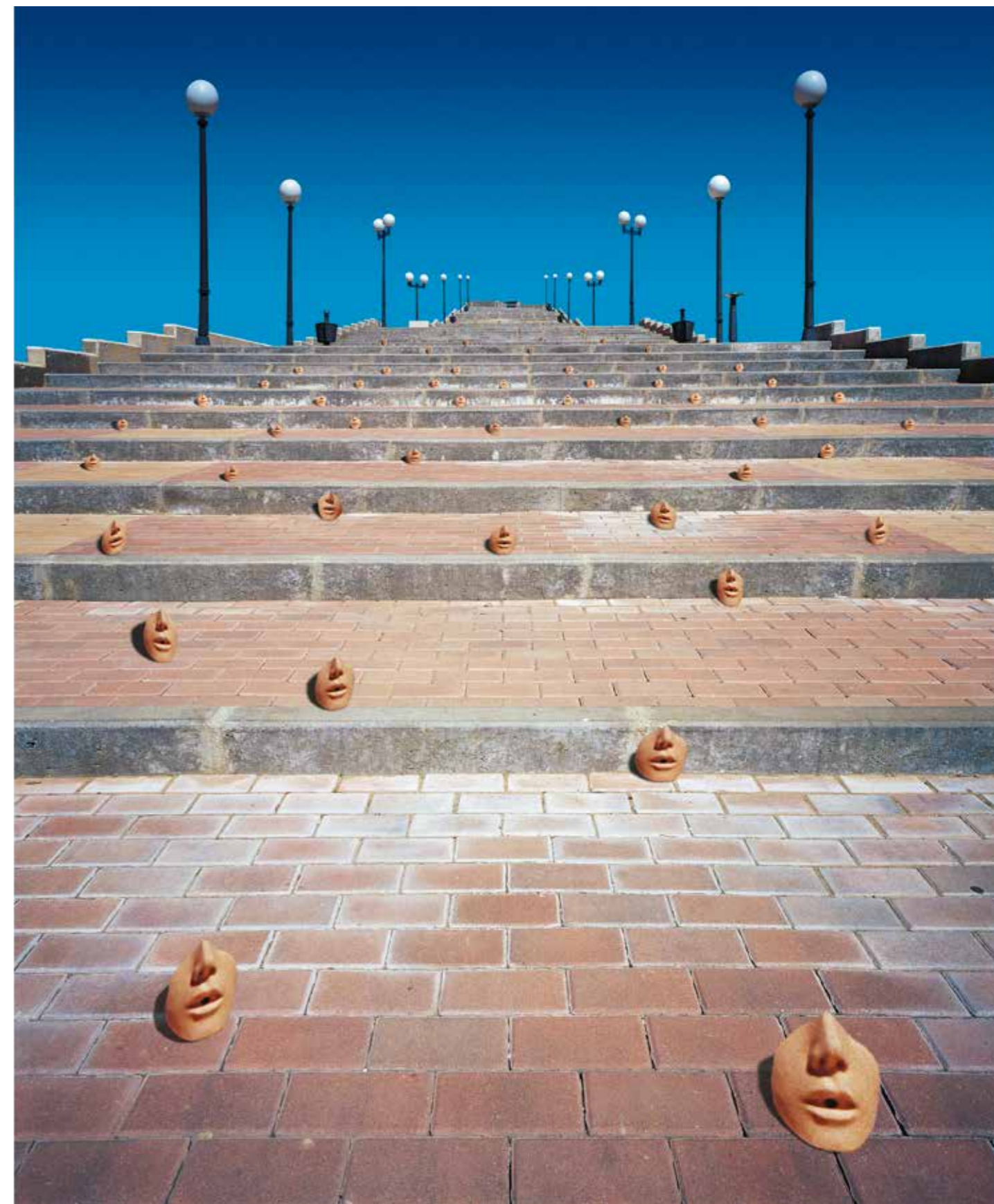
So it has been and so it will always be, we fear. And yet few revolutions, with their quarryfuls of rocks, have led to such profound disillusion as the Digital Revolution. Its promises and pledges, its contracts signed on the handbills of Change, its magnificent blueprint for Community, its reddish or violet hues, *utopos* here and now, the benign paragraph from a science fiction novel, the invalidated paradigm, no more bewildered masses, but lucid, hyperconnected multitudes. That subversion of the Times, *where is it now?* Those Multitudes, *what has become of them?*

Faces, quasi-faces, half-masks, faceness with no eye, no brain, identical, arranged on the rocks by the sea or on the stepped path that leads, perhaps, to the beach.

In Jesús Segura’s extensive body of work, from his first exhibitions in the early 1990s, large perspex pieces and looped video, the great *delay*, have gradually been forming an intermittent *tableau* containing the accumulated remains of Digital Disillusion, in plain sight or stored away, under a landscapist sun or the harshness of neon lights: they seem to lie, disillusioned, on a blue section of an inaccurate map of recent History. They are neither of the present nor of the future —what future? The cyborg and the shock, *what has become of them?*— and their disturbing arrangements of objects, generally devoid of human presence, show distinct traces —stones thrown from the past, perhaps— of a certain system of control, some obsolete order, illegible anatomies.

In this task Segura has shown certain affinities, coincidental or symptomatic, with some other Spanish artists, also born in the 1970s —“I was born (forgive me) / in the era of Sputniks and moonwalks — who, each in their own way, have also addressed the iconography of the reasoned disillusion —not Nostalgia— which began to take shape at the turn of the century, transforming technological codes of representation with black light, and which today, in that 3D print we optimistically call “the present”, forms a key sector of the imaginary of Technology and its optical unconscious, with respect to globalised omniscience, networked or labyrinthine, when confronted with its obligatory all-seeing hyperconnectivity. I mean “simultaneous” affinities, as Antonio Gamoneda would call them: ambivalent signs of the Times that we are simultaneously living through, or rather, that are living through us, screenshots, never “influences” or baggage: things that are “in the air”, like the flag (how red it is now!), or that collection of sluggish puffs of vapour dissipating, wisp by wisp, from an industrial building in one of his most iconic video series.

Segura’s horizontal plateaus, which are neither nature nor applied technique, but quite the opposite, would go well, in the



PAISAJE VI (2009)

Fotografía cibachrome, metacrilato y madera
100 x 140 cm

Las mesetas horizontales de Segura, ni naturaleza ya ni técnica aplicada, sino todo lo contrario, harían buena pareja, en sala de exposición, con aquellas mil mesetas milenarias que Marina Núñez, a finales de los noventa, alteró también la visualidad de la orografía castellana, trayendo a las llanuras el *Cyborg Manifesto* e inventando, en aras de la SF feminista, una *Castille of the mind*. En esos mapas recientes hay intrincados caminos que conectan, a su vez, la topografía de Segura con la de Daniel Canogar. Ambos se han interesado, de maneras, creo, complementarias, por la acumulación, la demasía, el *horror*, el *ennui* megalopolitano (*é-ennui?*) y presentado, en almacenes que parecen basureros, o contenedores catalógicos, según, entre una plétora de restos materiales del proceso productivo, allá al fondo, ahora lo veo, en un montón de residuos, una mano, un brazo... ¿un cuerpo? ¿Llamaremos, aún, “cuerpo” a este despojo de carne, decoración de la escoria industrial? Se lo preguntan, en fechas similares, el artista conquense en su serie *Warehouse* (2004) y el madrileño, quien también usa del gran formato, más escenográfico en su caso, en sus *Otras geologías* (2005).

Aún más reveladora es la coincidencia que tuvo lugar, en el 2004, cuando ambos, cada cual por su lado, prosiguiendo la tradición de viajes e intervenciones norteamericanas iniciada en España en el marco de los conceptualismos de los setenta, se trasladaron a Nueva York a fin de realizar acciones performativas en Times Square. La comparación entre los dos proyectos es, acaso, la imagen más diáfana de la estética de la Desilusión Digital. Algo más soleada, sin duda, la de Canogar, quien realizó su fastuoso proyecto en el marco del programa anual *Midnight Moment*; turbia, en cambio, severa, granulada, la de Segura, un poco al modo de aquellas películas de Nuevo Cine Alemán -su protagonista, como el Stroszek de Werner Herzog, caminando, deambulando, entre los anuncios y brillos de la plaza de los tiempos-, en que cada miembro de la corriente cumplía, en su juventud, con el rito de filmar una historia fría, silenciosa y antipop de ese país suyo y ajeno, la patria putativa. *Hi-tech* el primero, *low-tech*, el segundo, aquel con pantallas encaramadas a las fachadas, este con vídeo monocal, oscuridad entre neones, estas diversas opciones no son, en modo alguno, antagónicas, no hay en su contraste una “lucha de estilos” —también esta idea, como tras tecnologías del pensamiento del siglo XX, está hoy en el basurero de las nociones, junto con los ropajes del almacén filmado por Segura—, sino una doble banda, complementariedad y dinámica: un algo de remota ilusión y, esta vez sí, su antónimo, su no. El no digital.

El paseante de Times Square vino y se fue. Y fue reemplazado por el dynamation¹.

exhibition room, with those other plateaus with which Marina Núñez also changed the visual quality of Castilian terrain, bringing the *Cyborg Manifesto* to the plains and inventing a *Castille of the mind*, in the name of feminist SF. On those recent maps there are convoluted paths connecting Segura’s topography, in turn, with that of Daniel Canogar. Both have been interested — in complementary ways, I think — in accumulation, excess, *horror vacui*, megalopolitan *ennui* (*e-ennui?*), and both, in warehouses that look like rubbish dumps, or organised bins, as the case may be, among a plethora of material remains from the production process, there in the background — I can see it now — on a pile of refuse, have presented a hand, an arm... a body? Can we still call this scrap of meat, decorating an industrial slag heap, a “body”? Segura, in his series *Warehouse* (2004), and Canogar, who also uses a large photographic format, more staged in his case, in his *Other Geologies* (2005), asked themselves this question at around the same time.

Even more revealing is the coincidence that occurred in 2004, when both of them, separately, following the tradition of travel and interventions in America which began in Spain in the context of the conceptual movements of the seventies, went to New York to carry out performative actions in Times Square. A comparison between the two projects provides perhaps the most transparent image of the aesthetics of Digital Disillusion. Canogar’s lavish project, produced in the context of the annual *Midnight Moment* programme, was certainly somewhat sunnier; Segura’s, on the other hand, was sombre, severe, rather in the manner of those New German Cinema films — with his central character, like Werner Herzog’s Stroszek, walking, wandering, among the advertisements and bright lights of the square of the times — in which each member of the new generation of German directors performed the rite, in their youth, of filming a cold, silent, antipop story of that country which was at once their own and alien, the putative fatherland. These different options, the first of them hi-tech, the second low-tech, the former with screens on the façades, the latter with single-channel video, are by no means opposed; there is no “clash of styles” in their contrast — a notion which, like other twentieth-century technologies of thought, now lies on the scrapheap of ideas, along with the clothing from the warehouse filmed by Segura — but rather two bands, two complementary dynamics: an element of remote hope, this time with its antonym, its “no”. The digital “no”.

The passer-by in Times Square came and went. And was replaced by dynamation.¹

¹ Software diseñado para añadir realismo, o “efecto de realidad”, a imágenes naturales. A lo largo del texto las frases en cursiva hacen referencia, a modo de descripción ekfrástica, a dos fotografías del artista, ambas pertenecientes a su serie *Paisajes* (1999-2007)

¹ Software designed to add realism, or “reality effect”, to natural images. Throughout the text the passages in italics refer, by way of ekphrastic description, to two of Segura’s photographs, both from his *Landscapes* series (1999-2007).



PERFORMANCE EN TIMES SQUARE (2004)
Video monocal
Duración 2' 43"



WAREHOUSE I (2004)
Cibatrans y caja de luz
70 x 100 cm.



WAREHOUSE II (2004)
Cibatrans y caja de luz
70 x 100 cm.



SUNMI RED (2002)
Video monocanal
Duración 1' 42"

El yo diverso.
Sobre las relaciones personales

The diverse I.
On personal relationships

JUAN ANTONIO ÁLVAREZ REYES



RETRATOS (1990 / 1994)
Fotografía b / n
256 retratos de 13 x 18 cm.

A Jesús Segura siempre parece que le ha preocupado saber algo más de las personas que le rodean. Su serie de retratos de 1993-95 así parece ponerlo de manifiesto. Con 256 fotografías de profesores y alumnos de la Facultad de Bellas Artes de Cuenca, el autor quiere, en principio, plantear un retrato colectivo, pero a la vez individual, de las personas con las que convive durante un período de su vida. La fotografía, el principal medio técnico que Jesús Segura emplea, le sirve como engañosa herramienta que permite a la vez el conocimiento y el extrañamiento. Reconocimiento de aquellos a los que ya conocemos y extrañamiento también de los mismos, puesto que los demás nos continúan siendo rostros ajenos. La fotografía, como medio, invita a una mirada rápida, superficial, puesto que en ellas se reconoce lo que se ve. Pero, al mismo tiempo, cuando por casualidad o vocación se adentra uno en ella, la sensación perturbadora de radical cuestionamiento de lo que se ve es completa.

It seems that Jesús Segura has always been interested in knowing more about the people around him. His series of portraits from the period 1993-95 appears to make this manifest. With 256 photographs of tutors and students from the Faculty of Fine Arts in Cuenca, the artist set out in principle, to posit a group portrait that is at the same time individual of the people with whom he shared a period of his life. Photography, the main technical medium employed by Jesús Segura, provides the artist with a double-edged tool that simultaneously permits both recognition and estrangement. Recognition of the people we already know and also estrangement from those same people, in that the others continue to be unfamiliar faces. Photography, as a medium, invites a rapid, superficial gaze, in so far as what is seen in a photograph is something recognised. But at the same time, if we look more deeply into it, whether casually or with deliberate purpose we have the disturbing sensation of radical questioning that what is seen is complete.

* *El yo diverso sobre las relaciones personales* de Juan Antonio Álvarez Reyes se editó con motivo de la exposición de Jesús Segura en la sala Montcada de Barcelona en 1998

* *The diverse I. On personal relationships* of Juan Antonio Álvarez Reyes was published for the exhibition of Jesús Segura in the Sala Montcada in Barcelona in 1998

En una serie posterior, la de las cajas de luz de 1994-96, se adentra ya por entero en la construcción de escenas y situaciones donde la explicación de su desarrollo se nos sustrae. Lo extraño del momento fotografiado se pone en relación con otra de las características que la fotografía como medio tiene: la ausencia de desarrollo, la continuidad de lo que vemos, incluso cuando hablamos de series, obliga al espectador a interpretar o continuar el relato. El discurso del relato, aquel que plantea el narrador, puede ser suspendido por el que contempla y servirle como inicio de otra historia en relación con lo que ve.

Tránsitos, un trabajo esbozado en 1996, pero que ahora ha desarrollado para la Sala Montcada, señala muchos aspectos sobre los que anteriormente se ha hablado. Su mismo título hace que reflexionemos sobre la mutabilidad del yo, lo cual nos sitúa siempre de paso, en tránsito. La misma sala de exposiciones constituye un lugar en el que uno entra, mira y se marcha, al igual que un portal de un edificio, un espacio que sirve para comunicar pero no para estar. Estancias momentáneas, son metáforas adecuadas de la identidad. Esta obra de Jesús Segura, compuesta por seis trabajos interrelacionados, es un bucle en el que prima lo geométrico, las correspondencias en apariencia ilógicas y un calculado juego de reflejos imposibles. Apariencia, reflejo y juego son palabras, en cualquier caso, básicas para adentrarnos tanto en este trabajo como en las cuestiones referidas a las construcciones de la identidad. A ello hay que sumar la ausencia de diálogo entre los personajes reflejados, una esquiva situación de falta de comunicación masculino-femenino. Esta dualidad, sentida también como construcción, es narrada, mediante el juego de espejos, como un desdoblamiento de la personalidad que sirve, en el caminar de la vida (un estado siempre de tránsito), de movimiento sin apariencia de sentido: se cuenta algo en lo que todos estamos implicados y el que mira no puede dejar de sentirse atrapado en esta red llena de espejismos que es nuestro yo en relación con los demás. La misma utilización de distintas tomas de los personajes con las que después construye una pose, viene a resaltar, otra vez más dentro del bucle tautológico, cómo nuestro yo diverso edifica a los demás mediante la suma de las diferencias.



RUNNERS (2006)
Videoinstalación 2 canales
Duración 2' 30"

In a later series, the light boxes from 1994 to 1996, the artist is now fully immersed in the construction of scenes and situations in which the explanation of the development is withheld from us. The strangeness of the photographed moments is placed in relation to another of the characteristics of photography as a medium: the absence of development, of continuity of what we see, even when we are dealing with series, obliges the spectator to interpret or carry on the story. The discourse of the story, the one posited by the narrator, can be suspended by the person contemplating it and serve as the start of another story with respect to what is seen.

Transitos (Transits), a work initially sketched out in 1996, but now developed for the Sala Montcada, points to a number of other aspects already discussed. The very title sets us to reflecting on the mutability of the self, which situates us as being always in transit. The exhibition space itself constitutes a place which one enters, looks around and leaves, like the doorway of a building, a space that serves for communicating but not for being in.

Momentary stages, they serve as appropriate metaphors for identity. This work by Jesús Segura, composed of six interrelated pieces, is a loop in which primacy is accorded to the geometrical, to correspondences that are in appearance illogical and to a calculated game of impossible reflections. Appearance, reflection and game are in any case key words for entering inside not only this work but the issues associated with the constructs of identity. To this we must add the absence of dialogue between the people reflected, an evasive situation of lack of male-female communication. This duality, also felt as a construct, is narrated, by means of the game of mirrors, as a doubling of the personality which serves in our journey through life (always a state of transit) as movement without any appearance of meaning: something is told in which we are all involved and the person who looks can not avoid feeling trapped in this net full of mirages that is our self in relation to others. The very utilization of different shots of the individuals with which he subsequently constructs a pose serves to emphasize, once again inside the tautological loop, the way our diverse I builds up others on the basis of the sum of differences.

JESUS SEGUIA
SIN TITULO 01



Hacia una teoría general del relato

Towards a general theory of narrative

MANEL CLOT

What matter who's speaking,
someone said what matter who's speaking

Samuel Beckett

* El texto *Hacia una teoría general del relato* de Manel Clot se editó con motivo de la exposición de Jesús Segura en la sala Montcada de Barcelona en 1998

* The text *Towards a general theory of narrative* of Manel Clot was published on the occasion of the exhibition of Jesús Segura in the Sala Montcada in Barcelona in 1998



WHISPER (2002)
Video monocal
Duración 1' 30''

La fotografía se ha convertido en un territorio múltiple, complejo, formalmente bastante accesible, a veces demasiado fácil incluso, abierto a todo tipo de contaminaciones y trastornos —aunque también los genera sin descanso—, atravesado por los reflejos, las densidades y las poluciones que distintos factores culturales le han proyectado, desde la superación de los elementos tecnicodocumentales habituales en ella, a menudo definido por una plena incorporación de las posturas propiciadas por los avances tecnológicos, el intenso cuestionamiento de sus tradicional estatuto analógico y equidistante de lo real, y la progresiva proximidad con la *teoría* cinematográfica: cuestionamos la naturaleza de las imágenes y sus vinculaciones —ni que sean invertidas— con lo que entendemos *naturalmente* como real. ¿No será, finalmente, que lo que nos muestra es una realidad de imagen, es decir, una condición nueva —otra— del relato, que podría constituirse como un género nuevo y, sobre todo, *ampliado*?

Photography has become a multiple, complex territory, formally quite accessible, at times even too easy, open to contaminations and upsets of all kinds —although in general also without a break and traversed by the reflections, the densities and the pollutions which different cultural factors have projected onto it, from the overcoming of the technico-documentary elements habitually found in it, often defined by a full incorporation of the postures made possible by technological developments, the intense questioning of its traditional analogic status equidistant from the real, and the progressive movement in the direction of film theory: we question the nature of the images and their links —even when these are reversed— with what we naturally understand as real. Is it not, in the end, that what we are shown is a reality of image, that is to say a new —other— condition of the narrative, that might constitute itself as a new and above all broadened genre?



Vista parcial de la exposición MURAM

Una teoría general de la imagen se nos presenta en las escenarizaciones que incluyen —y suponen— las obras últimas de Jesús Segura: la situación espacial y temporal de las imágenes transcurre en un presente reconocible y permite establecer lo que sería una teoría más general de relato, permite instalarse en la idea de la construcción de este relato como un mecanismo de construcción de ficción y trabajar habiendo sobrepasado la idea primera de realidad o de verosimilitud, de fidelidad o de reproducción, de sujeto antiguo o de héroe reciente, de aparición o de rastro: nos encontramos ante una idea global de la representación y de su crisis posible, de su expansión a todos aquellos otros terrenos que participan de su discusión y de su crítica, y de sus repercusiones últimas en tanto que fenómeno crítico *expandido*, considerando igualmente las posibilidades de la metanarración.

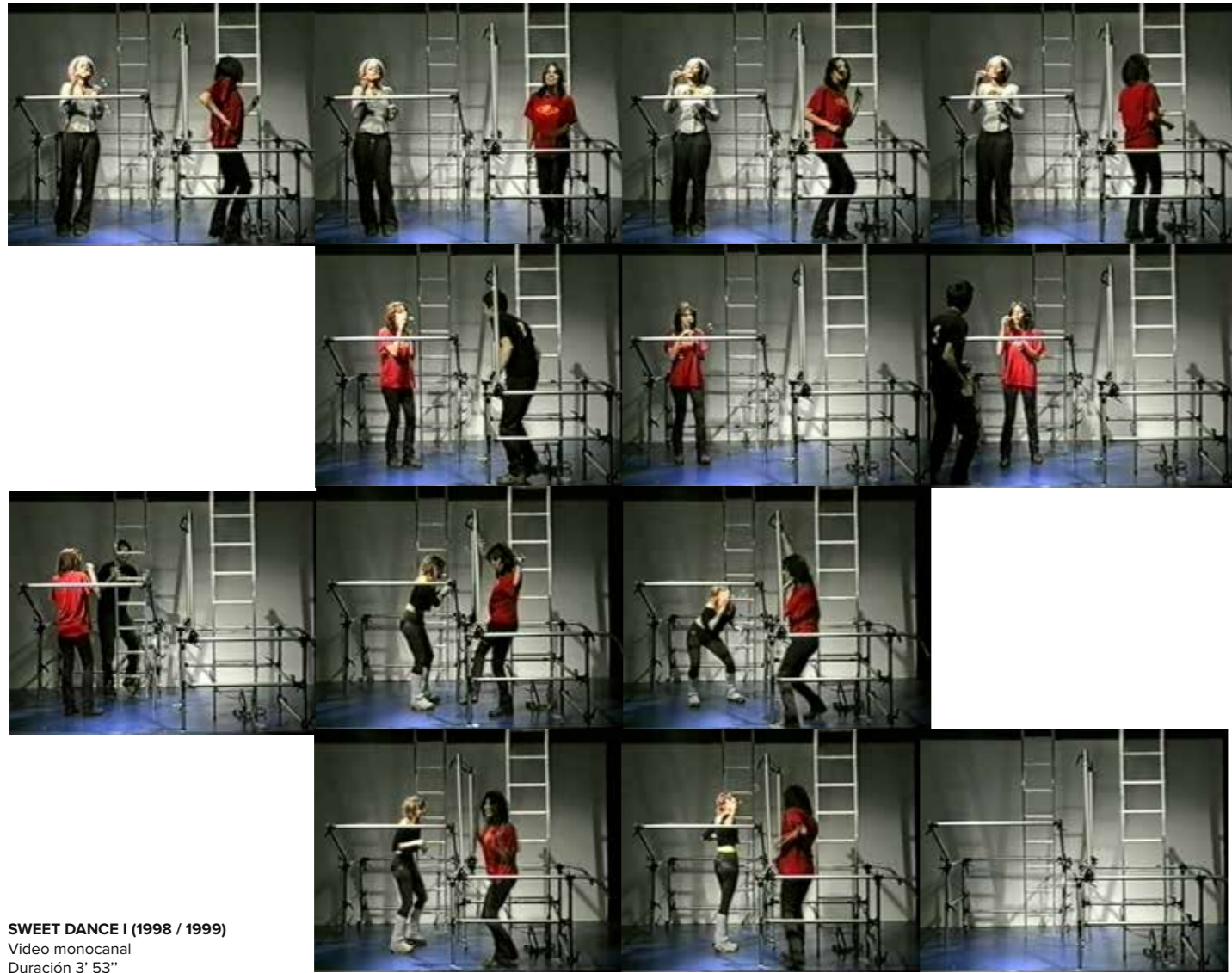
Este ensanchamiento de los márgenes, genéricamente, se ha fundamentado en unos postulados que cuestionan con fuerza el estatuto del espacio representacional y redefinen los componentes de su formulación, a la vez que ha mostrado una progresiva interrelación entre diferentes lenguajes artísticos de modo que fronteras y márgenes tradicionales se han visto borrados, diluidos o directamente ultrapasados: y las obras de Jesús Segura, tal como las vemos ahora, consideradas no como simples obras singularizables, sino como elementos encadenados de un discurso, de una toma de posición y de

A general theory of the image presents itself to us in the stagings, the scenarizings, that are included in —and implied by— the latest works by Jesús Segura: the spatial and temporal situation of the images unfolds in a recognizable present and makes it possible to establish what would be a more general theory of narrative, allows us to install ourselves in the idea of the construction of this narrative as a mechanism of construction of fiction and set to work, having moved on from the first idea of reality or verisimilitude, of fidelity or reproduction, of ancient subject or recent hero, of appearance or trace: we find ourselves confronting an overall idea of representation and its possible crisis, of its expansion into all those other territories that have a share in its discussion and its critique, and of its latest repercussions as an expanded critical phenomenon, while considering equally the possibilities of metanarrative.

Generically, this opening out of the margins, has been underpinned by a set of postulates which sharply question the status of the representational space and redefine the components of its formulation; at the same time, it has revealed a progressively fuller interrelation between different artistic languages, with the result that traditional boundaries and margins have been erased, diluted or simply overstepped. And the works of Jesús Segura, as we see them now, considered not as simple singularisable works but as the chained-together elements of a discourse, of the taking of a position and a supraformal

una declaración de intereses *supraformal*, tienen que ver con la imagen y con la idea, conjugan la verosimilitud con la ficción, la construcción con la difusión, el sentido con el deseo, y la realidad con la manipulación, se valen de recursos técnicos que les permiten presentar como hechos reales, situaciones y fenómenos creados por estos mismos avances y, en todos los casos, los códigos de su representación se formulan y se elaboran cada vez, porque cada vez asistimos a un tipo de proceso específico de construcción de mundo, de elaboración sistemática y de construcción diaria de experiencia, como dejándose llevar por un impulso narrativo —¿alegórico?— prolífico y atrevido, una secuencia de narratividad que reordena las relaciones entre la obra de arte y su *sombra* difusora: lo que contiene y difunde, las miradas que igualmente se proyectan desde fuera, las que se dirigen desde su propio interior, las que se muestran hacia fuera, las que niega al deslumbrar, las que provienen de antes y las que acaban de aparecer, las que proceden de él y se instalan, la desconstrucción compleja de los dispositivos de su *escenarización* y la función última del espectador, siempre expectante y, por consiguiente, necesariamente activo. ¿Y el sujeto, el yo cambiante y diferenciado, casi heterónimo?: la imagen se convertirá en un tipo de potente e intensísimo *textículo*, fruto de un proceso de condensación singular que origina un elemento que contiene en su interior, como en el verso de Joan Vinyoli, una especie de *diamante triste*.

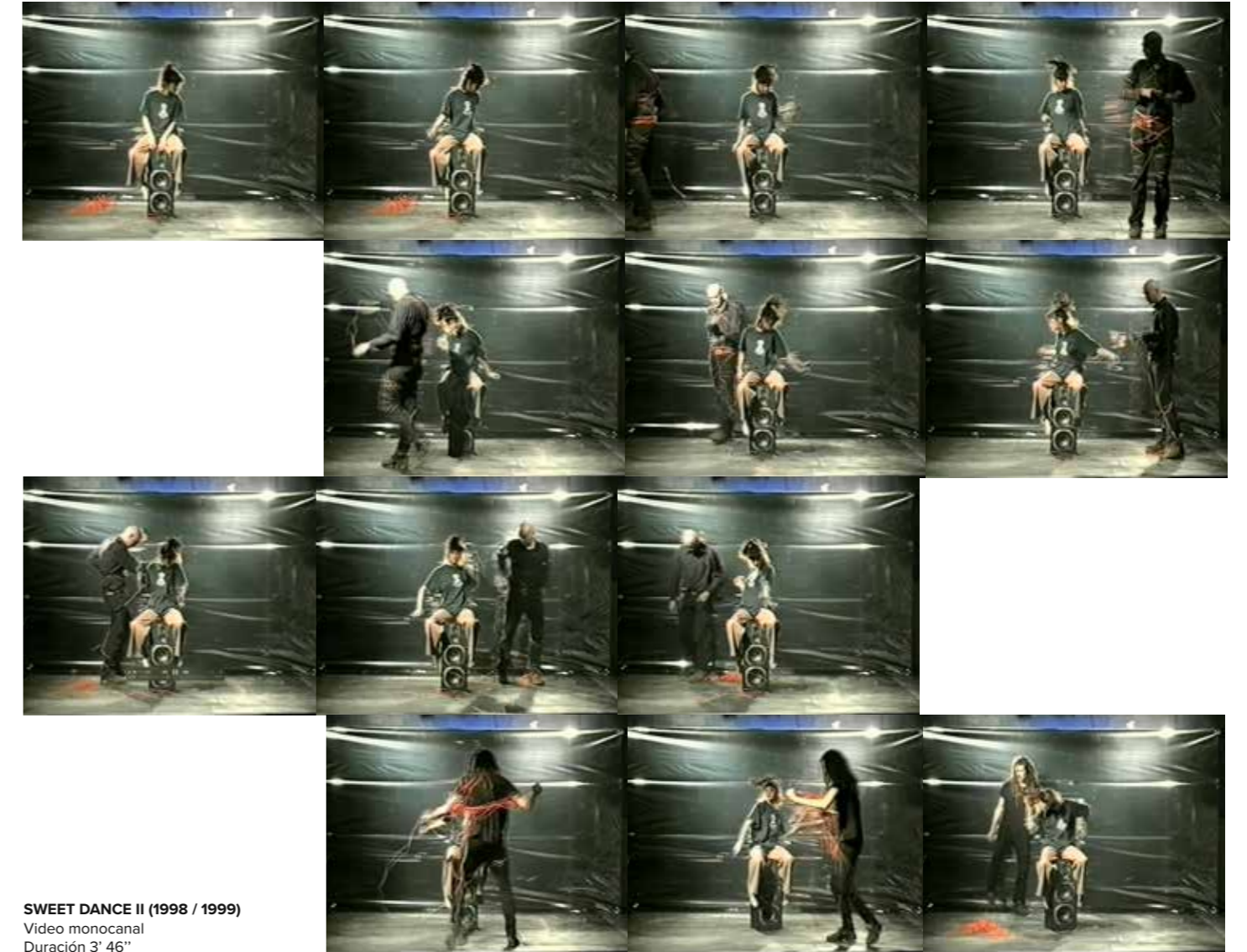
declaration of interests, are concerned with image and with the idea; they conjugate verosimilitude with fiction, construction with diffusion, meaning with desire, and reality with manipulation; they avail themselves of technical resources which allow them to put forward as real facts, situations and phenomena created by those same technical advances and, in every case, the codes of their representation are formulated and elaborated each time anew, because each time we are in the presence of a kind of scientific process of the creation of a world, of the systematic elaboration and daily construction of experience, as if the works lets themselves be carried away by a prolific and daring narrative —allegorical?— impulse, a sequence of narrativity that reorders the relations between the work of art and its diffusing shadow: that which contains and diffuses, the gazes that are projected there from without, those that are directed outwards from their interior, those that show themselves on the outside, those that refuse to dazzle, those that come from before and those that have just appeared there, those that proceed from it and install themselves there, the complex deconstruction of the mechanisms of their staging and the final function of the spectator, always expectant and therefore necessarily active. And the subject the changing and differentiated, almost heteronymous !?: the image will become a kind of potent and extremely intense texticle, the product of a process of singular condensation originated by an element it contains inside itself, as in a verse of Joan Vinyoli's, a kind of sad diamond.



SWEET DANCE I (1998 / 1999)
Video monocal
Duración 3' 53"

En búsqueda de un lugar específico para la ubicación de las imágenes y de una construcción visible de experiencia para transmitir o para mostrar, las obras de Jesús Segura — especialmente las series *Transitos* y *Nichos*: espacios suspendidos y especulares, presencias ausentes y paradas— incluyen y configuran un vigoroso espacio intersticial como señal visible de identificación —más que de identidad— que está a medio camino de lo real y de lo ficticio: es aquel espacio productivo que configura la verosimilitud, casi la grieta, lo que marca la falta, lugar en que la narración se constituye como una fluctuante estrategia de sentido y se erige en representación abundante de la experiencia temporal. Es un espacio que contribuye a espesar notablemente la distancia respecto a la realidad, al mismo tiempo que la amplía y la dispara hacia adentro, hacia su propio interior, puro efecto, pura construcción, edificación incansable de sentido y convalidación múltiple de la mirada que espera una puerta de acceso: en palabras de Enrique Lynch, “la conversión de la experiencia vital en una narración implica una tentativa de

In the searching out of a specific place for the siting of the images and a visible construction of experience to transmit or to show, the works of Jesús Segura —especially the series *Transitos* [Transits] and *Nichos* [Niches]: suspended and specular spaces, absent and delayed presences— include and configure a vigorous interstitial space as a visible signal of identification (rather than of identity) that is halfway between the real and the fictitious: it is that productive space which configures the verisimilitude, almost the split, that which marks the lack, the place in which the narration is constituted as a fructifying strategy of meaning and is erected in abundant representation of temporal experience. It is a space which contributes to a notable thickening of the distance with respect to reality, while at the same time broadening it and firing it inwards, towards its own interior, pure effect, pure construction, inexhaustible building of meaning and multiple validation of the gaze that waits for a doorway of access: in the words of Enrique Lynch, “the conversion of a vital experience into a narration implies an



SWEET DANCE II (1998 / 1999)
Video monocal
Duración 3' 46"

humanización, no de la experiencia en sí, que ya lo es de humana, sino del tiempo comprometido en ella”.¹
De este modo, en esta secuencia de obras la representación se constituye como un poliédrico despliegue de significaciones que se pone a sí mismo en cuestión al verse obligado a enfrentarse con los límites que separan la realidad, o tal vez lo que parece real, de la propia representación y, en consecuencia, a relacionarse con los elementos extraídos de un contexto inmediato para que sean incorporados a los dispositivos creadores, que separan la realidad de aquello de que están formados los propios sistemas ficcionales en activo. A veces, los artistas fijan lo móvil por medio de lo inmóvil —la fotografía *expandida*—, creando un universo complejo en que la narración juega un papel importante que converge con el uso que se hace de la imagen, dispuesta

¹ Véase la Lección de Sheherezade. Anagrama, Barcelona, 1987.

attempt at the humanizing, not of the experience in itself, which is already human, but of the time involved in it”.¹
In this way, in this sequence of works the representation constitutes itself as a polyhedral deployment of significations which places itself in question on finding itself obliged to engage with the limits that separate reality, or perhaps that which seems real, from its own representation and, in consequence, to relate itself to the elements extracted from an immediate context in order for them to be incorporated into the creative mechanisms which separate reality from that out of which its own active fictional systems are formed. At times, artists fix what is mobile by means of what is immobile - the expanded photograph - and so create a complex universe in which the narration plays an important part, one that converges with the use made of the image, always ready to scenarize

¹ See La Lección de Sheherezade, Anagrama, Barcelona, 1997.



TRÁNSITOS (1998)
Fotografía cibachrome, metacrilato y moldura
Instalación fotográfica de 6 piezas de 120 x 154 cm.

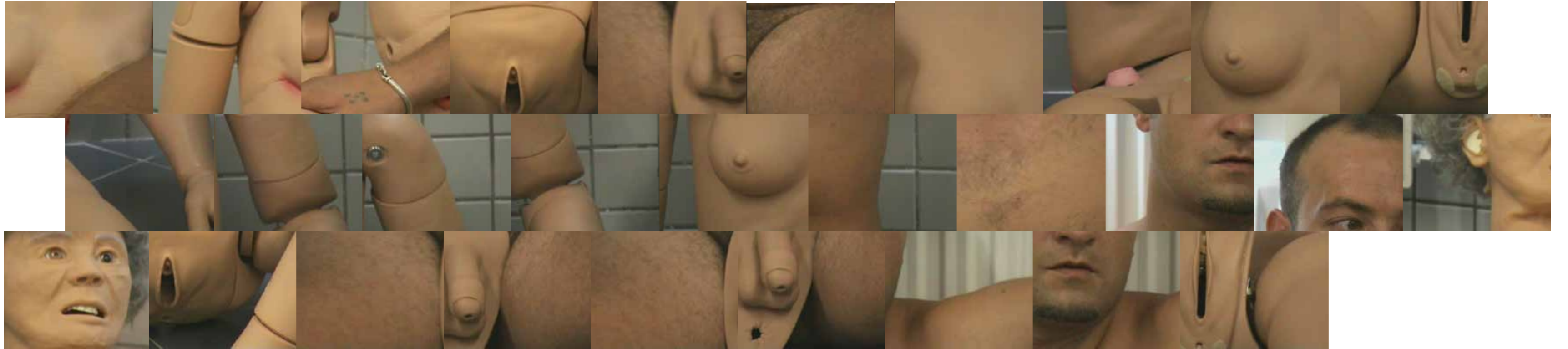
esta siempre a *escenarizar* cualquier situación: se trabaja en territorios fundamentados sobre la ficción y la narración que cruzan mundos originados por el relato cinematográfico, de donde se extraen dispositivos destinados a consolidar y establecer pautas para el imaginario contemporáneo, y a considerar la función imaginaria directamente vinculada con la construcción de la subjetividad y, en definitiva, de la experiencia. Es esta zona de construcción y de asunción de la ficción inherente a las imágenes y a su plausible (des) conexión con el tejido de lo real y con las condiciones medioambientales en que se desarrollan algunos de los procesos complejos que ahora muestra el trabajo de Jesús Segura, un trabajo que muestra también los espacios perimetrales de las operaciones inherentes a los procesos de la producción artística contemporánea para superar los altos niveles de inmunodeficiencia significativa habituales. Desde esta perspectiva, el uso concienciado de los soportes fotográficos es una incursión directa en los terrenos ficcionales: lo que no muestra la realidad lo enseña el arte —¿porque nada más puede hacerlo?— más allá de trampas

any situation: working in territories founded on fiction and narration that intersect with worlds originating in the cinematic narrative, from which are extracted mechanisms destined to establish and consolidate guidelines for the contemporary imaginary, and to consider the imaginary function as directly linked to the construction of subjectivity and, in the long run, of experience. It is in this zone of the construction and assumption of the fiction inherent in the images and their plausible (dis) connection from/with the fabric of the real and from/with environmental conditions that there develop some of the complex processes now revealed by the work of Jesús Segura, a work which also reveals the perimeter spaces of the operations inherent in the processes of contemporary artistic production in order to overcome the usual high levels of signficatory immunodeficiency.

From this perspective, the thoroughly conscious use of photographic media is a direct incursion into fictional terrains: what reality does not reveal is shown by art - why can nothing else do so? - beyond mimetic pitfalls, regardless

miméticas, y tanto si proviene de esta misma realidad como si es una total impostura o una ficción narrativa, o como si cuestiona el estatuto de la realidad, cambiante y múltiple, implantada detrás de los registros activos de la subjetividad -también en proceso permanente de construcción-, en que el sujeto y el yo se muestran configurados por estructuras del orden simbólico. Lo que la potente dimensión narrativa aporta a la obra es el resultado sintético del proceso escénico de la instantaneidad de la interpretación: fijar la urgencia del presente es reencontrarlo en la capacidad y en el sentido de imaginación del espectador o de quien asume la historia, *naturalmente* proclive a mecanismos aproximativos. A los relatos se asocia generalmente la identificación y la evocación de la escenarización propia que cada uno lleva a cabo, como otro mecanismo de asunción y de sujeción al fenómeno del real y de lo verosímil, como una versión muy actual, de hecho, de todo lo que supone el intercambio poderoso de experiencia, constructora última —e inagotable— del relato.

of whether it comes from this same reality or if it is a total imposture or a narrative fiction, or whether it questions the status of reality, changing and multiple, implanted in the latest of the active registers of subjectivity (also in a permanent process of construction), in which the subject and the I show themselves configured by structures of the symbolic order. What the potent narrative dimension contributes to the work is the synthetic result of the scenic process of the instantaneity of interpretation: to fix the urgency of the present is to re-encounter it in the capacity and sense of imagination of the spectator or whoever takes on the story, naturally inclined towards approximative mechanisms. What is generally associated with narratives is the identification and the evocation of the personal scenarization that each one of us carries out, as another mechanism of assumption of and subjection to the phenomenon of the real and the credible, as a very current version, in fact, of all that is implied in the powerful exchange of experience, the ultimate— and inexhaustible— constructor of the narrative.



SEX PARADE (2000)
 Video monocal
 Duración 2' 40"



DOMESTIC LOVE (2000)
 Video monocal
 Duración 3' 50"

El enigma del replicante.
El sujeto y la máscara.

The enigma of the replicant.
The subject and the mask.

JOSÉ LUIS BREA

* El texto *El enigma del replicante* de Jose Luis Brea se editó con motivo de la exposición *Máscaras ideológicas* de Jesús Segura realizada en el Convento de las Carmelitas de Cuenca en 1997

* The text *The enigma of the replicant* of Jose Luis Brea was published on the occasion of the exhibition *Ideological masks* of Jesús Segura made in the Convent of the Carmelites of Cuenca in 1997



DIALOGOS (1997)
Fotografía color, metacrilato
5 piezas de 70 x 100 cm.

Canto de guerra: ninguna concesión. No puede haber clemencia con una institución —la del sujeto— que demasiado tiempo ha despotizado todo el existir de la experiencia, todo el dominio de lo psíquico. Quizás el arte más efectista de nuestros días se aplica a producir “efectos de identidad”; aquí se trata de lo contrario, de poner en evidencia que tal no hay. Infinitas máscaras tras la máscaras, y tras ellas un fondo oscuro de nada. Lo que habla, lo que mira, lo que parece observamos desde el lugar de una autoconciencia construida, es puro efecto, pura construcción, mera máquina. La máscara es el sujeto, pero esto no significa aquí, sino que el propio sujeto no es otra cosa que máscara.

War song: no concessions. There cannot be any mercy on an institution —the subject— which has tyrannized for too long all the existence of experience, all the domain of the psychic. Maybe the most sensational art in our days is devoted to producing “identity effects”; the point is, on this occasion, the contrary, making clear there is nothing of the kind. Infinite masks behind masks and behind them a dark background of nothingness. What is talking, what is watching, what seems to be looking at us from a constructed self-consciousness is pure effect, pure construction, mere machine. The mask is the subject, but this does not mean here nothing other than the fact that the subject itself is nothing but mask.



Este es un trabajo político

Insensatos entonces quienes se lamenten de su sequedad, de su dureza. Es cierto que nadie como Jesús Segura maneja los recursos de la narración construida en el contexto de la imagen detenida, que nadie como él abre un tiempo de relato expandido en su misma tensión interna, instantánea. Cierta también su habilidad para operar a través de los gestos mudos de sus personajes — como si fuera el más hábil director de un teatro de mimos— la ilusión de la palabra, la ilusión de la conciencia. Y cierta por último su infinita habilidad para trabajar con los fondos, con los contextos y los paisajes, haciendo que lugares imposibles (pero estrictamente “reales”) comparezcan como radicalmente ficticios, es decir, como puros contextos de narración. Cierta, en definitiva, su incomparable habilidad para hacer “cine” de la fotografía.

Justamente por ello, más fuerte y comprometida es su renuncia en esta obra a toda esa ganga. Aquí se trata de producir, escuetamente, un mero efecto político de denegación de toda condición esencial a algo que no puede ser más que pura eficacia política, pura producción.

El sujeto no existe, y si es preciso suspender por un momento el relato para que esto quede aún más claro, ¡suspéndase! El rostro es una mudez, la mudez de una máscara. Ella no tanto oculta como expresa al que es, allí donde su ser es ese sus- traerse, esa nada.

This is a political work

Senseless will be then those who bewail its brusqueness, its harshness. It is true that no one better than Jesús Segura handles the resources of the narration built in the context of the still image, that no one better than him opens a story timing expanded in its own internal, instantaneous tension. His ability to operate the illusion of word, the illusion of conscience through the mute gestures of his characters is also remarkable —as if he were the most able director of a mime theatre—. And last but not least, his infinite ability to work with backgrounds, with contexts and landscapes, making impossible places (but strictly “real”) appear as radically fictitious, that is, as pure narration contexts. Definitively, his incomparable ability to make “film” out of photograph.

Just because of this. His refusal to this bargain in this work is stronger and more committed. The point here is to produce, briefly, a sheer political effect of denial of any essential condition to something that cannot be anything else than pure political efficiency, pure production.

The subject does not exist and, if we do need to suspend the story for a while to make this even clearer, let’s do it! The face is a muteness, the muteness of a mask. It does not as much hide than express who is, wherever their being is exactly that withdrawal, that nothingness.



Dispositivos de guerra, de combate

Está en el aire todavía una de las experimentaciones más radicales emprendidas por la humanidad: la de comprender en profundidad qué significa el ser subjetividad, el ser conciencia. El enigma que el replicante, como más moderna hipóstasis de la esfinge, nos plantea todavía hoy sigue siendo el mismo. Qué es el hombre.

Y la respuesta que la máscara y estos trabajos de Jesús Segura sobre ella nos dan dice: he aquí una mirada que se proyecta como ausencia. He aquí una palabra que suena en el silencio de algo mudo. Nadie habla, nadie mira, y sin embargo hay en esas miradas y palabras ausentes el reflejo del acto mismo de la experiencia. El ser del sujeto no se construye en los términos de la identidad, sino en los de la diferencia. En el diferir —en el espaciarse a lo largo del tiempo del acontecimiento— de sí mismo, en el decirse como otro. En ello, la máscara anuncia una ética de la solidaridad, precisamente en la experiencia de la contingencia.

Todo lo que se pierde como lágrima en la lluvia, queda para siempre flotando en la memoria infinita de la experiencia, cuando menos como pez soluble, gota de agua entregada al mar.

War devices, fighting devices.

One of the most radical experiments ever by humanity: that of understanding in depth what it means to be subjectivity, to be consciousness. The enigma that the replicator, as a more modern hypostasis of the Sphinx, poses to us today remains the same. What man is.

And the answer that the mask and these works of Jesús Segura on it give us says: here is a look that is projected as absence. Here is a word that sounds in the silence of something mute. No one speaks, no one looks - and yet in those glances and absent words there is a reflection of the very act of experience. The subject's being is not constructed in the terms of identity, but in those of difference. In differing —in spacing over the time of the event— from itself, in saying oneself as another. In this, the mask announces an ethic of solidarity, precisely in the experience of contingency.

Everything that is lost, like a tear in the rain, remains forever floating in the infinite memory of the experience, at least as a soluble fish, drop of water delivered to the sea.





EL POLÍTICO (1991)
Videoinstalación monocal y 21 fotografías b/n
unidas secuencialmente.



VENTRILOQUIST (2008)
Videoinstalación 2 canales
Duración 2' 40"

(De)construir escenas,
tiempos y otras ficciones

(De)constructing scenes,
times and other fictions

ENRIC MIRA



BAÑO (1997)
Fotografía color, metacrilato y moldura
150 x 150 cm.

Una de las sospechas que se instalaron en el pensamiento de las décadas finales del siglo XX, en el marco de la llamada posmodernidad, fue que la realidad es menos consoladora e inequívoca de lo que la modernidad había soñado.

La ecuación conocimiento igual a certeza dejó de ser operativa a la vez que se desactivaba la búsqueda de fundamentos epistemológicos y sus metarrelatos¹. Lo real, atrapado en una exterioridad de simulacros, se revelaba antes efecto que causa. El terreno de la experiencia compartida —o compartible— parecía ir adelgazando a medida que, como reacción, aumentaba

One of the suspicions that took root in the thinking of the final decades of the twentieth century, in the context of so-called postmodernism, was that reality is less comforting and unequivocal than modernity had imagined.

The equation “knowledge equals certainty” no longer applied, and the search for epistemological foundations and their meta-narratives was discontinued.¹ The real, trapped in the exteriority of simulacra, was revealed to be effect rather than cause. The sphere of shared — or shareable — experience seemed to shrink

¹ Lyotard, J.F. (1984). *La condición postmoderna*, Madrid: Cátedra.

¹ Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.



PAISAJE V (2007)
Fotografía cibachrome, metacrilato y moldura
90 x 190 cm.

el yo ralo del individualismo narcisista². El decaimiento de la subjetividad iba de la mano de la pérdida del mundo: un abismo empezaba a separar la riqueza de los acontecimientos y la miseria de nuestra experiencia.

El mundo era visto por el arte, gracias a la incorporación de la fotografía, según el análisis del crítico norteamericano Andy Grundberg³, como una sala llena de espejos, como un lugar en el todo lo que somos y todo lo que conocemos son imágenes. Desde esta perspectiva, eco de la teoría de los simulacros de Baudrillard⁴, ya no hay lugar para una experiencia auténtica: somos en cial oraciténica, somos tidualismo reacciñografcautivos de lo que vemos. Respiramos y nos alimentamos de las imágenes que conforman el ecosistema

as the petty ego of narcissistic individualism grew in reaction.² The decline of subjectivity went hand in hand with the loss of the world: a gulf opened up between the richness of events and the poverty of our experience.

According to the analysis of the American critic Andy Grundberg,³ art, through the incorporation of photography, saw the world as a hall full of mirrors, a place in which images are all we are and all we know. From this perspective, which echoes Baudrillard's theory of simulacra,⁴ there is no longer any place for an authentic experience: we are prisoners of what we see. We breathe and feed on the images that make up the cultural ecosystem in which we function. In those years photographers stopped looking for and discovering something happening in

cultural en el que nos desenvolvemos. En estos años, los fotógrafos dejaron de buscar y descubrir algo que sucediera ante la cámara, para pasar a disponer de aquello que quería fotografiar mediante su previa puesta escena. En los textos de la crítica se empezó hablar de “modo dirigido” de la fotografía⁵, de “fotografía fabricada” y “falsos documentos”⁶. Frente a la concepción de la fotografía como testigo ocular expectante se optó, desafiando su estatus documental, por la puesta en escena como medio de expresión artística. El cuerpo se puso en escena para analizar las nociones poliédricas de sujeto y de género y se escenificaron los objetos como metáfora del mundo como simulacro. El bodegón sufrió una vuelta de tuerca, unas veces recurriendo al imaginario de la sociedad de consumo,

front of the camera and started arranging what they wanted to photograph by staging it beforehand. Critical texts began to speak of the “directorial mode” of photography,⁵ of “fabricated photographs” and “false documents”.⁶ In contrast to the idea of photography as expectant eye-witness, people opted to challenge its documentary status, using mise-en-scène as a medium of artistic expression. The body was staged to explore the multifaceted notions of subject and gender, and objects were presented scenically to provide a metaphor of the world as simulacrum. Still life was given a new twist, sometimes by calling on the imaginary of consumer society, sometimes in the service of the artist's own emotional and subjective world. The image itself was staged using appropriation and updating collage

² Lipovetsky, G. (1986). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Madrid: Anagrama.

³ Grundberg, A. (1990). “The Crisis of the Real” en *Crisis of the Real. Writings on Photography*, 1974-1989, Nueva York, Aperture.

⁴ Baudrillard, J. (1987). *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós.

² Gilles Lipovetsky, *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*, Madrid: Anagrama, 1986.

³ Andy Grundberg, “The Crisis of the Real”, in *Crisis of the Real: Writings on Photography*, 1974-1989, New York: Aperture, 1990, pp. 1-18.

⁴ Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairós, 1987.

⁵ Coleman, A.D. (1979). “The Directional Mode: Notes towards a Definition” en *Light Readings: A Phorography Critic's Writings, 1968-1978*, Oxford: Oxford University Press.

⁶ Van Deren Coke, F. (1979). *Fabricated to be Photographed*, San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art.

⁵ A. D. Coleman, “The Directorial Mode: Notes towards a Definition”, in *Light Readings: A Photography Critic's Writings, 1968-1978*, Oxford: Oxford University Press, 1979, pp. 246-52.

⁶ Van Deren Coke, *Fabricated to be Photographed*, San Francisco: San Francisco Museum of Modern Art, 1979.



LUGARES I (2000)
Fotografía cibachrome, metacrilato, moldura
127 x 200 cm.

otras sirviendo al mundo emocional y subjetivo del artista. La imagen misma se escenificó con el recurso apropiacionista y la reactualización del *collage* y el montaje, procedimientos que vieron ampliadas sus posibilidades creativas por el incipiente auge de la tecnología digital. Incluso el mismo dispositivo fotográfico puso en juego su propia autoescenificación como forma de explorar críticamente las posibilidades creativas del aparato, esas que no se recogen en los manuales de instrucciones.⁷

Poner en juego estrategias de escenificación supuso un revisión del acto de observación fotográfica y de los mecanismos de construcción del significado de las imágenes, incorporado la dimensión narrativa al medio fotográfico. La fotografía escenificada se convertía, de este modo, en dispositivo central para la investigación artística en un mundo de apariencias, y en

and montage, and the creative potential of these techniques was expanded by the incipient upsurge of digital technology. Even the actual photographic device staged itself as a way of critically exploring the creative possibilities of the instrument, those that are not included in instruction manuals.⁷

Bringing strategies of stagecraft into play represented a reconsideration of the act of photographic observation and of the mechanisms by which the meaning of images is constructed, by incorporating the narrative dimension into photography. The staged photograph thus became a central device for artistic investigation in a world of appearances and a prime means for exploring the medium of photography itself. While neutrality favours the status quo and the illusion of transparency serves power structures, the directorial mode, in turn, acquires political and cultural implications. In a Brechtian sense we can say

⁷ Müller-Pohle, A. (1996). "La dimensión fotográfica. Estrategias contemporáneas en el arte", *Papel Alpha*, nº 1.

⁷ Andreas Müller-Pohle, "La Dimension photographique / The Photographic Dimension", ed. Rik Gadella, Paris Photo 1997, Paris: IPM, 1997.



LUGARES II (2000)
Fotografía cibachrome, metacrilato, moldura
127 x 200 cm.

medio privilegiado para el análisis del medio fotográfico mismo. En tanto que la neutralidad favorece el *status quo* y la ilusión de transparencia sirve a las estructuras del poder, el modo dirigido, por su parte, asume implicaciones políticas y culturales. En sentido brechtiano, podemos decir que conjura la catarsis del espectador en favor de una posición descreída que viene a enfocar sobre lo conceptual y lo reflexivo antes que sobre lo emocional de las imágenes. Dicho sea esto a contrapelo de Barthes⁸, el primero en comprender que la fotografía entronca antes con el teatro que con la pintura –ese fantasma que le ha perseguido desde su nacimiento– en razón de su proximidad con la catarsis anímica de la muerte.

La irrupción de la fotografía escenificada en las prácticas artísticas de los años setenta, y su definitivo desarrollo en los ochenta, se había gestado una década antes cuando tuvo lugar una fractura de las lindes entre las disciplinas artísticas que

that it summons forth the catharsis of the viewer in favour of a sceptical position which comes to focus on the conceptual and analytical rather than the emotional aspect of images. This runs counter to Barthes,⁸ who was the first to understand that photography is related more to the theatre than to painting — that ghost which has dogged it from its birth — because of its proximity to the mental catharsis of death.

The emergence of staged photography in the artistic practices of the seventies, and its full development in the eighties, had been brewing since a decade before, when the boundaries between artistic disciplines were breached, leading them to contaminate and mix with one another. On the one hand, under the stimulus of conceptual art, there arose photographic documentation of the action arts (performances, happenings and body art), conceived as a trace of the event prepared by the artist but also as a vehicle for the performative concept enclosed in the action

⁸ Barthes, R. (1990). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Barcelona: Paidós.

⁸ Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, New York: Hill and Wang, 1981.



LUGARES III (2000)
Fotografía cibachrome, metacrilato, moldura
127 x 200 cm.

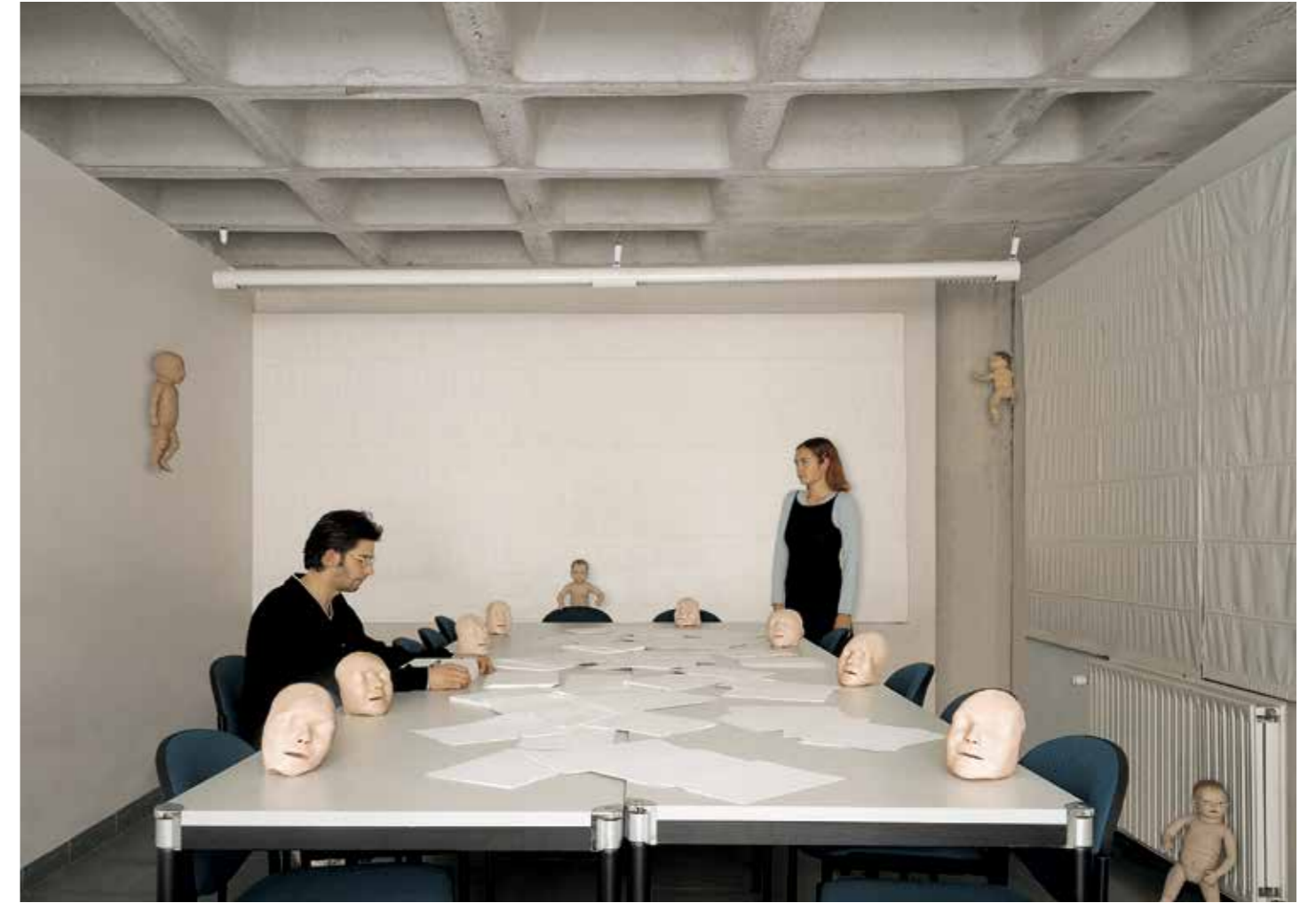
propiciaba la contaminación y mixtura entre ellas. De un lado, bajo estímulo del arte conceptual surgió la documentación fotográfica de las artes de acción (*performance, happening y body art*), concebida como huella del acontecimiento preparado por el artista pero también como vehículo del concepto performativo encerrado en la acción captada por la cámara. Del otro, los planteamientos del arte pop que, inspirados en la estética y la iconografía de la cultura de masas, venían a reforzar la idea de que todo, incluidas las obras de arte, forma parte del gran simulacro de la representación mediática.

Fue en los inicios de los años noventa cuando en España el medio fotográfico se integró como recurso central de los nuevos comportamientos artísticos. Por entonces, la crítica se esforzó por conceptualizar, sin perder de vista referentes del marco internacional, la diversa producción fotográfica emergente, intentando otorgarle una cierta identidad dentro del embrollado y perplejo panorama artístico de aquellos años. Diversos, pero algunos de ellos no tan distintos en su trasfondo teórico, fueron

captured by the camera. On the other, the principles of pop art, inspired by the aesthetics and iconography of mass culture, served to reinforce the idea that everything, including artworks, was part of the great simulacrum of media representation.

It was in the early nineties that photography was incorporated into the new artistic practices as an essential tool. Around that time critics strove to conceptualise the emerging photographic output in its various forms, without losing sight of international benchmarks, trying to ascribe a particular identity to it within the confused and convoluted artistic scene of those years. A variety of approaches were taken to Spanish photography in the exhibition projects of the time, though some of them were not so different in their underlying theoretical perspectives: it was presented as “impure photography”,⁹ bent on implementing processes of artistic hybridisation; as a “fragile image”,¹⁰

⁹ Rafael Doctor, *Impuros. Última generación*, Madrid: Fundación Caja de Madrid, 1993.
¹⁰ Marta Gili, *La imatge fràgil*, Barcelona: Fundació La Caixa, 1994.



LUGARES IV (2000)
Fotografía cibachrome, metacrilato, moldura
127 x 200 cm.

los enfoques sobre la fotografía española en las propuestas expositivas del momento: como una “fotografía impura”⁹ afanada en implementar procesos de hibridación medial; como una “imagen frágil”¹⁰ desposeída de su poder mediático y epistemológico, deslizándose a un terreno expresivo y ficcional; como una imagen “que es y no es”¹¹ en cuya naturaleza se entreveran lo cultural, lo político y lo artístico; como imagen crítica ante la “distancia cero”¹² que la separa de la estetización difusa de las industrias de la cultura; o como una manifestación de “la ira”¹³ de unos artistas que subvierten el procedimiento fotográfico para construir narrativamente mundos de ficción.

En la serie “Construcciones” (1991/1995), que Jesús Segura realiza durante la primera mitad de la década de los noventa, se pone de manifiesto su encaje con los planteamientos de la

stripped of its media impact and epistemological power, sliding into expressiveness and fictionality; as an image “that is and is not”,¹¹ which by its nature is an intermingling of the cultural, the political and the artistic; as an image critical of the “zero distance”¹² that separates it from the diffuse aestheticisation of the cultural industries; or as a manifestation of the “rage”¹³ of certain artists who subvert the photographic process to construct fictional worlds in narrative form.

The series *Construcciones* [*Constructions*] (1991/1995), which Jesús Segura produced during the first half of the 1990s, clearly reveals how he fits into the concerns of staged photography, which, judging by the exhibitions mentioned, had not yet attained a well-defined state of development in Spain. Segura starts from the idea of post-landscape as a form of theatrical setting, reflecting the time of economic

⁹ Doctor, R. (1993). *Impuros. Última generación*, Madrid: Fundación Caja de Madrid.

¹⁰ Gili, M. (1994). *La imatge fràgil*, Barcelona: Fundació La Caixa.

¹¹ Altaió, V. y Grande, Ch. (1990). *To be and not to be*, Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica.

¹² Brea, J.L. (1994). *Anys 90: Distància Zero*, Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica.

¹³ Clot, M. (1998). *Dies Irae*, Granollers (Barcelona): Museu de Granollers.

¹¹ Vicenç Altaió & Chantal Grande, *To be and not to be*, Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1990.

¹² José Luis Brea, *Anys 90: Distància Zero*, Barcelona: Centre d'Art Santa Mònica, 1994.

¹³ Manel Clot, *Dies Irae*, Granollers (Barcelona): Museu de Granollers, 1998.



CONSTRUCCIONES I (1991)
Fotografía duratrans, caja de luz y metacrilato
100 x 130 cm.

fotografía escenificada que, según lo visto en las exposiciones mencionadas, no habían llegado a tener un desarrollo definido en nuestro país. Jesús Segura parte de la idea postpaisaje como forma de espacio escénico, trasunto del momento de crisis económica que sobrevino en España tras los fastos institucionales de 1992. Sobre un terreno árido y baldío, lleno de chatarras, basuras y obras inacabadas o demolidas –los restos de algo que fue–, surgen los *tableaux vivants* donde personajes y objetos interactúan en un diálogo absurdo y desconcertante. En estas imágenes la cinética de los cuerpos adquiere otra vida, la dramatización de gestos y miradas y la parodia de poses codificadas acaban generando la cinematización interna de la escena. La idea de la fotografía constreñida por su cualidad referencial, como fragmento sin espesor temporal, bloquearía cualquier posibilidad de generar en las imágenes un efecto discursivo. En este sentido, el artista lleva a cabo una deconstrucción del dispositivo fotográfico en términos de representación: de ser un corte instantáneo en el flujo del tiempo real a presentarse como construcción de un tiempo de

crisis that ensued in Spain after the institutional pageantry of 1992. On an arid wasteland, full of scrap metal, rubbish, and unfinished or demolished construction works —the remains of something that has ceased to exist— *tableaux vivants* appear, in which characters and objects interact in an absurd and disturbing dialogue. In these images the kinetics of bodies take on another life; the dramatisation of gestures and looks and the parody of codified poses ultimately leads to the internal cinematization of the scene. The idea of photography constrained by its referential quality, as a fragment with no temporal depth, would block any possibility of creating a discursive effect in the images. In this sense, Segura brings about a deconstruction of the photographic device in terms of representation: from being a momentary break in the flow of real time to being presented as the construction of an extended moment in time. We move from photography as a fixed fragment of time — always the same as itself, with no before or after — to the image as a condensed spatio-temporal



CONSTRUCCIONES II (1992)
Fotografía duratrans, caja de luz y metacrilato
100 x 130 cm.

instante dilatado. De la fotografía como fragmento temporal fijo –siempre igual a sí mismo, sin antes ni después– pasamos a la imagen como condensación espacio-temporal, a un “instante-devenir”¹⁴ de pulsión narrativa. Un giro en el orden de la representación establecido que Jesús Segura articula con el uso de un dispositivo enunciativo de lógica mercantilista, el montaje de las imágenes en cajas de luz, no sólo con la intención crítica de colapsar la distancia entre el mundo del arte y el ecosistema de las imágenes, sino ante todo de teñir irónicamente con el lustre de la comunicación persuasiva paisajes y personajes en ruinas, reforzando con ello un deslizamiento de la iconicidad de las obras hacia lo ficcional.

En “Estancias” (1999) y en “Lugares” (1999/2000) la preocupación por el tiempo expandido de las imágenes se alterna con una deconstrucción del espacio de representación.

segment, a “becoming-moment”¹⁴ of narrative impulse: a shift in the established order of representation, which Jesús Segura articulates using an expository device that draws on commercial methods, mounting the images in light boxes, not only with the critical intention of collapsing the distance between the art world and the ecosystem of images, but above all of ironically imbuing landscapes and characters in ruins with the lustre of persuasive communication, thereby reinforcing a sliding of the iconography of the works towards fictionality.

In *Estancias [Rooms]* (1999) and in *Lugares [Places]* (1999/2000) the concern with the expanded time of the images alternates with a deconstruction of the space of representation. In his essay *The Thought from Outside*, Foucault remarks that “the fictitious is never in things or in people, but in the impossible verisimilitude

14 Brea, J.L. (1996). “El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización” en *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, Murcia: Mestizo.

14 José Luis Brea, “El inconsciente óptico y el segundo obturador. La fotografía en la era de su computerización”, in *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*, Murcia: Mestizo, 1996, pp. 23–36.



ARMARIO (1999)
Video monocanal
Duración 2' 27"



HUELLAS (1999)
Video monocanal
Duración 3' 05"



VENTANAS (1999)
Video monocanal
Duración 2' 15"



CINTAS (1999)
Video monocanal
Duración 3' 10"



ESTANCIAS (1999)
Fotografía cibachrome, metacrilato y moldura
6 piezas de 127 x 160 cm.

En su opúsculo *El pensamiento del afuera*,¹⁵ Foucault apunta que “lo ficticio no se encuentra jamás en las cosas ni en los hombres, sino en la imposible verosimilitud de aquello que está entre ambos” esto es, en el espacio. No se trata de hacernos ver el espacio como esa hendidura invisible entre cosas y personas, un receptáculo o *topos* en el que están los elementos en escena, sino, haciendo nuestras las palabras del pensador francés para las obras de Jesús Segura, de “hacer ver hasta qué punto es invisible la invisibilidad de lo visible”. En la imágenes de “Estancias” (1999) y “Lugares” (1999/2000), como en los relatos de Blanchot, los pasillos o las habitaciones son “lugares sin lugar”. Lugares que se transforman en espacios sin relato, donde los muros son metáforas de lo humano y los encuentros orillan el abismo insondable del silencio. Tal vez ese espacio sea un afuera del sujeto hacia el que se vuelca el pensamiento. Espacio invisible pero tangible por el que circula un murmullo. Al final, en estas imágenes el espacio no es una dimensión acotada sino un sensorio imaginado, una “geometría soñada” al modo de Bachelard.¹⁶ Si nos despojamos del apriorismo kantiano, podemos comprobar cómo los espacios los habitamos y nos habitan, los imaginamos y nos imaginan. Pero el espacio cerrado de estas habitaciones no es sólo una cápsula semiótica

of what lies between them”;¹⁵ that is, in space. It is not a matter of making us see space as that invisible rift between things and people, a receptacle or *topos* containing the elements of the scene, but rather of “showing the extent to which the invisibility of the visible is invisible”, to apply Foucault’s own words to the works of Jesús Segura. In the images in *Estancias* (1999) and *Lugares* (1999/2000), as in Blanchot’s narratives, corridors and rooms are “placeless places”, places that become spaces with no story, where walls are metaphors of the human condition and encounters skirt the unfathomable abyss of silence. Perhaps that space is the outside of the subject, towards which thought radiates, an invisible but tangible space pervaded by a murmuring. Ultimately, space in these images is not a bounded dimension but an imaginary sensorium, a “dream geometry” in Bachelard’s sense.¹⁶ If we free ourselves from Kantian apriorism, we can see that we inhabit spaces and they inhabit us, we imagine them and they imagine us. But the closed space of these rooms is not just a semiotic capsule that enters the fictional plane. In Jesús Segura’s approach, deconstruction turns over on itself, and in the spatial configuration of the actions represented we also find an allegory of the space of creation, a gap in Cartesian solipsism as a sign of

¹⁵ Michel Foucault, “Maurice Blanchot: The Thought from Outside”, in *Foucault/Blanchot: The Thought from Outside and Michel Foucault as I Imagine Him*, New York: Zone Books, 1987, p. 23.
¹⁶ Gaston Bachelard, *The Poetics of Space*, New York: Orion Press, 1964.

que ingresa en el plano de la ficción. En el planteamiento de Jesús Segura la deconstrucción da un giro sobre sí misma y en la configuración espacial de las acciones que se representan, también encontramos una alegoría del espacio de la creación, una oquedad en el solipsismo cartesiano como signo del espacio mental puesto del revés, hacia afuera: la escenificación misma del pensamiento del que surgen los personajes y sus situaciones.

Las obras de la serie “Tránsitos” (1998), por su parte, se construyen sobre la imagen borgiana del laberinto de espejos, una sintaxis sin fin de reflejos y contrarreflejos: *mise en abîme* de lo real y su doble, del sujeto y su representación especular que se bifurca hasta el límite de lo cognoscible. Como en la filosofía de Deleuze¹⁷, lo que aparece detrás de la subjetividad no es la identidad del ser consigo mismo sino la diferencia, pues el ser es heterogéneo a sí mismo, múltiple y variable, cada singularidad está conformada por multiplicidades que se conectan entre sí como en este juego especular, donde la repetición ya no es repetición de lo mismo. Incluso diría que estas obras provocan una situación perceptiva ambigua, de equívoco entre representación y reflejo, entre real e irreal, entre dentro y fuera de la imagen, como si el espectador fuese el reflejo o como si el reflejo fuese yo, participando ambos en una perversa maniobra

¹⁷ Deleuze, G. (2012). *Diferencia y repetición*, Buenos Aires: Amorrortu.

mental space turned inside out: the very staging of thought from which the characters and their situations emerge.

The works in the *Tránsitos* [*Passages*] series (1998) are constructed, in turn, on the Borgesian image of a labyrinth of mirrors, an endless syntax of reflections and counter-reflections: a *mise en abîme* of the real and its double, the subject and its mirror image, which diverge to the limit of the knowable. As in Deleuze’s philosophy,¹⁷ what appears behind subjectivity is not the identity between a being and itself but the difference, because a being is heterogeneous to itself, multiple and variable; every singularity is made up of multiplicities connected to one another as in that play of mirrors, where repetition is no longer repetition of the same thing. I would go so far as to say that these works give rise to an ambiguous perceptual situation, an equivocal status between representation and reflection, between real and unreal, between inside and outside the image, as if the viewer were the reflection or the reflection were me, and both of us were participating in a perverse exercise of identification and alienation. We find ourselves consigned, in Nietzsche’s words, to a self that “has become a fable, a fiction, a play on words”.¹⁸ In a perpetually mutable world that self turns into a

¹⁷ Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, New York: Columbia University Press, 1994.
¹⁸ Friedrich Nietzsche, *Twilight of the Idols and The Antichrist*, London: Penguin Classics, 1990, p. 60.



Vista parcial de la exposición MURAM

de identificación y extrañamiento. Nos vemos abocados, en palabras de Nietzsche, a un yo que “se ha vuelto fábula, ficción, juego de palabras”¹⁸. En un mundo permanentemente mutable ese yo se torna un ente fluido que sólo puede atraparse en la trama de su propia narración. El yo y su narración devienen inseparables aún sabiendo a ciencia cierta que el yo es un ente refractario que a penas puede ser expuesto de una forma dislocada o descentrada, como resulta en esta disposición de espejos enfrentados en un imposible punto fuga, por entre los que discurren esquivos y absortos los personajes, y a su modo también los espectadores.

Según Foucault, durante mucho tiempo se creyó que el lenguaje era dueño del tiempo por sus vínculos con la profecía, la historia y la verdad. Seguramente también podríamos pensar lo mismo de las imágenes por motivos similares. Pero el lenguaje, a decir del pensador francés, no es más que “un rumor informe y fluido”, una “erosión del tiempo”¹⁹. En las fotografías escenificadas de Jesús Segura, vemos el rumor de ese tiempo erosionado, como en espera, demorándose en una estasis que no conociera término ni descanso. Más que un corte de tiempo encontramos un tiempo reverberado, como el eco de una acción: estas imágenes son, en

fluid entity that can only be trapped in the plot of its own narrative. The self and its narrative become inseparable, even though we know for certain that the self is a refractory entity which can scarcely be presented in a dislocated or decentered form, as is evident in that arrangement of mirrors placed face to face with an impossible vanishing point, between which the characters wander, evasive and absorbed, as do the viewers, in their own way.

For a long time, according to Foucault, it was thought that language had mastery over time because of its links with prophecy, history and truth. We could probably also think that the same is true of images, for similar reasons. But language, in Foucault’s words, is no more than “a formless rumbling, a streaming”, an “erosion of time”.¹⁹ In Jesús Segura’s staged photographs, we see the rumbling of that eroded time, as if in abeyance, lingering in a stasis with no end or respite. Rather than a break in time, we find time reverberating, like the echo of an action: these images, in their paradoxical structure, are a translucent palimpsest of opposing times, a glazing of mobility on the immobile. Other time-relations that are “irreducible to the present” are thus made appreciable and become visible.²⁰

¹⁸ Michel Foucault, “Maurice Blanchot: The Thought from Outside”, p. 55.

²⁰ Gilles Deleuze, *Two Regimes of Madness: Texts and Interviews 1975–1995*, revised edition, New York: Semiotext(e), 2003.

su estructura paradójica, un palimpsesto traslúcido de tiempos contrapuestos, una veladura de movilidad sobre lo inmóvil. Otras relaciones del tiempo “irreducibles al presente” se tornan, así, sensibles y se hacen visibles.²⁰

Sabemos que en la multiplicación teatral del yo tiene mucho que ver la vida social, donde se nos imponen roles y adoptamos máscaras que vamos adecuando con el tiempo. Las imágenes de “Estancias”, “Lugares” y “Tránsitos” se conforman de un modo performativo a través de acciones individuales de sujetos que están como ausentes, ensimismados, también frágiles. Tirar, asir, leer, escalar, empujar, escalar, gritar, transitar... son algunas de las acciones cotidianas, y a la vez enigmáticas, representadas con una desafección que inquieta al espectador. Me pregunto si detrás de estas acciones Jesús Segura no está planteando la crítica a un sujeto político fracasado o quizás simplemente ineficaz. La derrota de la política es corolario de la previa derrota del sujeto político. Las estructuras de representación que arman las imágenes y las relaciones de producción a las que se someten son condición necesaria para una voz política, pero no siempre son suficientes. Un arte que aspire a un calado político debe necesariamente provocar, como en este caso, una reflexión sobre las condiciones que modulan políticamente a los sujetos.

We know that social life, where roles are imposed on us and we adopt masks which we gradually adapt over time, plays a large part in the theatrical multiplication of the self. The images of *Estancias*, *Lugares* and *Tránsitos* are shaped performatively though individual actions of subjects who seem absent, self-absorbed, and also fragile. Pulling, grasping, reading, climbing, pushing, climbing, shouting, walking... these are some of the ordinary yet enigmatic actions represented with a disaffection which troubles the viewer. I wonder whether behind these actions Jesús Segura is putting forward a critique of a failed or perhaps simply ineffective political subject. The defeat of politics is a corollary of the prior defeat of the political subject. The structures of representation by which the images are put together and the relations of production to which they are subjected are a necessary condition for a political voice, but they are not always sufficient. Art that aspires to political depth must, as in this case, make us reflect on the conditions by which subjects are politically modulated.

²⁰ Deleuze, G. (2003). *Deux Régimes de fous. Textes et entretiens, 1975-1995*, París: Minuit.

(Des)conectados

—

(Dis)connected

MARTA LABAD

Cuenta Poe que la musculatura ocular de los habitantes de un pueblecito remoto se movía al ritmo del reloj. Y sólo a veces: cuando algo captaba su atención, desviaban un ojo mientras el otro seguía clavado en una de las esferas del campanario.

Pero hoy los ritmos de la producción nos alcanzan desde el propio cuerpo: a través de las múltiples pantallas, auriculares o cámaras miniaturizadas. Pulsaciones, gestos y deseos laten al unísono, sincopados por el ritmo acelerado de una vida cotidiana cada vez más recableada.

Poe tells us of a remote village where the inhabitants' eye muscles moved to the rhythm of the clock. And just occasionally, when something captured their attention, they turned one eye towards it while the other remained glued to one of the clock faces on the belfry.

But nowadays the rhythms of production reach us through our own bodies, via a multiplicity of screens, headphones and miniature cameras. Pulses, movements and desires beat in unison, syncopated by the rapid pace of our increasingly rewired daily lives.



ANONYMOUS (2005)
Videoinstalación 3 canales
Duración 3' 09"



Vista parcial de la exposición MURAM



JESUS SEGURA
SIN TITULO 02



SIN TÍTULO (2011/2012)
Video monocal
Duración 4' 11"

Jesús Segura (Cuenca 1967)

Artista, y Profesor Titular de la UMU.

Vive y trabaja en Murcia desde 1998.



PROYECTOS PERSONALES.

- 1990.** *Fragmentos.*
Galería Sala Alta Cuenca. (Catálogo).
- 1991.** *El político y la velocidad.*
Galería Facultad de Bellas Artes de Cuenca.
- 1993.** *La cieguera.*
Galería, Facultad de Bellas Artes de Cuenca.
- 1997.** *Máscaras Ideológicas.*
Antiguo Convento de las Carmelitas.
Sala de la Diputación de Cuenca (Catálogo).
- 1998.** *El Yo diverso (Tránsitos).*
Sala Montcada. Fundación LA CAIXA. Barcelona. (Catálogo).
- 1999.** *Tránsitos, Estancias y Paisajes.*
IMAGO 99. Palacio Abrantes. Salamanca. (Catálogo).
Estancias y Tránsitos.
Galería Buades. Madrid.
- 2001.** *Lugares; Sweet-Dance; Writing Floors.*
IMAGO 2001. Casa de Las Conchas. Salamanca.
- 2002.** *Desenmarañando.* Galería T-20. Murcia.
- 2002-2003.** *Displaced.*
Galería Antonio de Barnola. Barcelona.
- 2003.** *Loop 00.*
Galería T-20. Barcelona.
- 2004.** *Arquiperformance (Performance en Times Square)*
ISCP. New York.
Sweet Dance I y II.
La Caja Negra CAAM (Centro Atlántico de Arte Moderno de Canarias).
- 2005.** *I can be you.*
Sala Veronicas. Murcia (Catálogo).
I can be you.
CENART y Centro Cultural de España en México. Mexico D.F.
- 2006.** *Concert's bubble.*
Jesús Segura. Fundación Miró Mallorca. (Catálogo).
Runners.
Sala Muralla Bizantina. Cartagena. (Catálogo).
- 2007.** *Stereo.*
Sala San Esteban. Murcia (Catálogo).
- 2008.** *Identity Box.*
Fundación José García Jimenez. Murcia (Catálogo).
- 2010.** *Macropanoramik.*
Fundación José García Jimenez. Murcia.
- 2014.** *Des-Conectados.*
Museo de San Javier. Murcia.
- 2018.** *Time Lag.*
MURAM (Museo Regional de Arte Moderno de Murcia).

EXPOSICIONES

Proyectos colectivos

1986. *Arte en Cuenca.* Galería Sala Alta (Cuenca)

1990. *Vídeo-instalaciones.* Galería Sala alta (Cuenca)

- 3º Bienal Ciudad de Albacete. Museo de arte Contemporáneo de Albacete.

1991. *Jóvenes creadores españoles.* Embajada de España en París.

1992. *Propuestas.* Galería Moriarty (Madrid)

1994. *Uno cada uno.* Galería Juana de Aizpuru. (Madrid)

1995. *Otros mundos posibles.* Galería el Cruce (Madrid)

1995. *Muestra de Arte Joven.* Museo Español de Arte Contemporáneo. (Madrid.)

1996. *Cosas Transparentes.* Galería Helga de Alvear (Madrid)

1996. *Últimas Adquisiciones.* Antiguo convento de las Carmelitas. Muestra de las Adquisiciones de la colección del Rectorado de UCLM. Cuenca (Catálogo)

1998. *Germinaciones X.* Fundación GERMINATIONS EUROPE: Atenas, Bélgica... 1998-1999 (Catálogo)

1999. *Una mañana cualquiera.* Galería Buades. Madrid

2000. ARCO 2000. Galería Buades. Madrid

- Generación 2000. Nuevas Tendencias. Caja Madrid. Exposiciones en Madrid, Barcelona, Valladolid y Valencia (Catálogo)

2001. Artal-Hotel. Galería T-20. Valencia

- ARTISSIMA 01. Galería T-20. Turín (Italia-Sección oficial de vídeo)

2002. Generación2002. Nuevas tendencias. Caja Madrid. Exposiciones en Madrid,Barcelona,Bilbao y Valencia.

- ARCO 02.GALERÍA T-20.MURCIA
- ARTISIMA 02.Galería T-20.Turín (Sección oficial de vídeo)
- Premios ALTADIS. Museo de Bellas Artes de Paris. Paris (Francia)

2003. ARCO 03. Galería T-20

- Monocanal.* Museo Nacional de Arte Reina Sofia.Madrid (Catálogo)
- Generación 2003. Fotografía.Caja Madrid.Exposiciones en Madrid, Barcelona, Santander, Cascáis (Portugal) y Sevilla.
- No lo llames Performance.* Museo Nacional de Arte Reina Sofia. Madrid (Catálogo)
- Antirrealismos. Spanish Photomedia Now.* Australian Centre for Photography. Sydney (Australia)

2004. *Antirrealismos. Spanish Photomedia Now.* Freemantle Art Centre. (Australia)

2004. Institute of Modern Art Brisbane (Noviembre 2004) Experimental Art Foundation, Adelaida (junio 2004) Australia.

- ARCO 04. Stand Galería T-20
- ARCO 04. Stand Galería Antonio de Bartola.
- No lo llames Performance.* Centro Andaluz de Arte Contemporáneo.
- Antirrealismos. Spanish Photomedia Now.* Plimsoll Gallery-. Tasmania
- No lo llames performance.* Museum of Conceptual Art. Stockholm, Suecia
- I can be you.* (Open studio) ISCP (International studio curatorial program). New York.
- No lo llames Performance.* Museo del Barrio. New York.(Catálogo)
- I can be You.* Mediafest. Gran Canaria.

2005. ARCO 05. *Warehouse.* Galería Antonio de Barnola

- Antirrealismos. Spanish Photomedia Now.* Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth (NZ) Australia
- III Bienal de Lanzarote. Speed Cinema. Lanzarote España.

2006. *Peripheries of the Body.New Art from Spain.* Galería White Box. New York. (Catálogo)

- ARCO 06. *Anonymous.* Galería Antonio de Barnola.
- ARCO 06. *Warehouse.* Stand de VII Premio ABC de Pintura y fotografía.
- Making of. Una exposición falada.* Liquidación Total. Madrid.
- Peripheries of the Body.* Museo de Bellas Artes de Murcia. (Catálogo)
- PULSE (Feria de Miami de Arte Contemporáneo). *Warehouse.* Stand Galería Antonio de Bartola.
- Ayermañana.* Fundación Antonio Saura. Cuenca. España. (Catálogo)

2007. *Otras Formas de Paisaje.* (Adquisiciones 2004-2006). Fundación Metrópoli. Alcobendas. Madrid (Catálogo)

- ARCO 07. Paisaje II. Stand de VIII Premio ABC de Pintura y fotografía
- ARCO 07. Crossing. Stand de Bienal de Valencia.
- ARCO 07. Paisajes. Stand. Galería Antonio de Bartola
- KIAF 07. (Korea Internacional Art Fair) Paisajes. Stand. Galería Antonio de Barnola
- Bienal de Valencia. Crossing. La Nave. Sagunto.Valencia
- Move2. Expired, Speed Cinema. Sala Verónicas. Murcia.
- Ultramar. Arquiperformance-Jesús Segura. Instituto Cervantes Brasilia
- Move 2. Expired, Speed cinema and I can Be You. Jesús Segura . Zuiderzeemuseum. Holanda.

2008. *Mixed Emotions.* Apuntes para una colección del siglo XXI. DA2. Salamanca. España.

- 2Move. Expired, Speed cinema and I can Be You. Jesús Segura. Belfast Exponed Photography. (Irlanda).
- Inmigración, Emigración.* Bienal Martinez Guerricabeitia. Museo de la Ciudad de Valencia.España.
- La escena de crimen.* ARCO 08 Stand de la CARM.
- FEMACO (feria México Arte Contemporáneo). *Anonymous.* Stand Galería Antonio de Bartola.
- 2*Move. Expired, Speed cinema* and *I can Be You.* Jesús Segura. Oslo (Suecia).
- Las Ciudades Invisibles.* Arquiperformance en Times Square. Jesús Segura. Colegio de Arquitectos de Valencia (España).
- Festival S.O.S 4.8. 1 Minuto Leyendo a Zizek.* Jesús Segura. Auditorio Victor Villegas. Murcia.
- 15 años de Fotografía en la Colección de Alcobendas.* Fotografía de Jesús Segura. Alcobendas. Madrid.
- PULSE (feria de arte contemporáneo de Nueva York). *Anonymous.* Stand Galería Antonio de Barnola.
- MIART(Fería de Milán de Arte Contemporáneo). *Anonymous.* Stand Galería Antonio de Barnola.

2009. Diez + Arte Contempóraneo Español en los premios ABC. Instituto Cervantes. Nueva York (USA).

- The fear Society. 53 Edición de la Bienal de Venecia. *Transported* (2007). Evento colateral A project by the Region of Murcia Arsenale Novissimo, Tese di San Cristoforo, Tesa 92, Venecia.
- The Non Age.* Kunsthalle Winterthur. Suiza.
- Bienal de arte de Lanzarote *The Non Age.* Miac, Lanzarote. España
- Diez + Arte Contempóraneo Español en los premios ABC. Instituto Cervantes. Moscú.
- Tiempo suspendido.* DA2 Salamanca España

2010. Colección Fotografía Alcobendas. CAF Almeria.

- Diez + Arte Contempóraneo Español en los premios ABC. Instituto Cervantes . Varsovia.
- El Angel Exterminador. BOZAR. Bruselas (Bélgica). Presidencia de España en Europa.
- Festival S.O.S 4.8. Paisajes I, II. Auditorio Victor Villegas. Murcia. España.
- Siete Décadas de Creación Fotográfica Española. Colección Alcobendas. Instituto Cervantes. Rabat (Marruecos).

2013. *Borderbody: Mixing Cities & Identities.* Galería MDS. Wroclaw (Polonia).

- Video art festival Miden 9 edition, Atenas (Grecia).
- Borderbody: Mixing Cities & Identities.* Meca, Almeria (España).
- Arquitectura y Paisaje en los fondos de la colección Alcobendas, festival Reflexiva. Museo de arte El Convent, Castellón, (España).

2014. *Pixel of Identities.* Galería Mixer, Estambul (Turquia).

- Tiempos Modernos. MURAM, Murcia (España).
- La Fotografía en la Colección del Parlamento de Extremadura, Palacio de Camarena, Cáceres (España).
- Morphos II.* Palazzo Albrizzi Venice.
- Festival Imagina, San javier Murcia, (España).
- Festival de Tendencias Urbanas MULAFEST 2014. IFEMA, Madrid, (España).
- Pixels of Identities.* Galería Laura Haber, Buenos Aires (Argentina).
- Borderbody. Mixing Futures.* Palazzo Barone Ferrara. Bari (Italia).

2015. Hibrid Memories., BAC, Gallery Bogota (Colombia).

- Liquid Cities.* NYC , XY Gallery Team. Nueva York (EEUU).
- Video art festival miden 11 Edition. Kalamata (Grecia).
- Una Casa para el Arte. DA2 Domus Artium, Salamanca, (España).
- Personal Tales.* Palazzo Ca-Zanardi,, Venecia (Italia).
- Nectunt.* LAB Murcia, (España).
- Self Portraits.* Palazzo Ca Zanardi, Venecia (Italia).
- Oxygen.* Contemporary Video and Performing Art Festival. Roma (Italia).

2016. Experimental art Architecture and Desingn. BAU (International Academy of Rome). Roma (Italia).

- Future identities.* The Underground Cinema. Kent (Reino Unido).

2017. Contemporay Venice, Palazzo Flangini, Venecia (Italia).

2018. *Places, Surfaces.* Festival, Ca’ Zanardi, Venecia (Italia).

- Narrativas en las Fisuras del Tiempo y el Espacio.* MUA (Museo de la Universidad de Alicante (España).

PREMIOS, DISTINCIONES Y ANOTACIONES

Mención de Honor en Generación 2003 . Caja Madrid. Premio Pilar Juncosa y Sothebys. Fundación Miró (2005). Mención de Honor VII premio Pintura y Fotografía ABC (2007). Accésit VIII premio de Pintura y Fotografía ABC... Su trabajo ha sido expuesto nacional e internacionalmente en Centros de reconocido prestigio como el MNCARS (Museo Nacional de Arte Reina Sofía). El Museo del Barrio (Nueva York) Fundación La Caixa, (Barcelona) Kunsthalle Wintenthur, (Suiza.) Institute of Modern Art Brisbane, (Australia). Museo of Conceptual Art Stoc-kholm. (Suecia)... Ha participado en Bienales, ferias de arte y festivales de arte contemporáneo como la Bienal de Venecia (2009). Eventos Colaterales. Manifesta 8. Bienal de Valencia... Ferias como ARCO(04, 05, 06, 07) FEMACO (México) PULSE (Nueva York), MIART (Milán)... Festivales como, Video Art Festival MIDDEN 9 Edition (Grecia). MULAFEST 2014 (Madrid)... Desde el año 2010 no expone en Murcia. En estos años su trabajo ha sido expuesto en Centros, instituciones y galerías de Italia, Reino Unido, Nueva York , Grecia, España, Polonia, Bélgica e Irlanda.

Jesús Segura (Cuenca 1967)

Artist and Lecturer at the University of Murcia.

Living and working in Murcia since 1998.

PERSONAL PROJECTS

1990. *Fragmentos* [Fragments], Sala Alta Gallery, Cuenca (catalogue).

1991. *El político y la velocidad* [The Politician and Speed], Gallery of the Faculty of Fine Arts, Cuenca.

1993. *La ceguera* [Blindness], Gallery of the Faculty of Fine Arts, Cuenca.

1997. *Máscaras ideológicas* [Ideological Masks], Former Carmelite Convent, Sala de la Diputación, Cuenca (catalogue).

1998. *El yo diverso (Tránsitos)* [The Different Self (Transits)], Sala Montcada, “La Caixa” Foundation, Barcelona (catalogue).

1999. *Tránsitos, Estancias y Paisajes* [Transits, Rooms and Landscapes], IMAGO 99, Abrantes Palace, Salamanca (catalogue).

· *Estancias y Tránsitos* [Rooms and Transits], Buades Gallery, Madrid.

2001. *Lugares* [Places]—*Sweet-Dance—Writing Floors*, IMAGO 2001, Casa de Las Conchas, Salamanca.

2002. *Desenmarañando* [Disentangling], T-20 Gallery, Murcia.

2002–2003. *Displaced*, Antonio de Barnola Gallery, Barcelona.

2003. *Loop 00*, T-20 Gallery, Barcelona.

2004. *Archiperformance (Performance en Times Square)*, ISCP, New York (USA).

· *Sweet-Dance I and II*, La Caja Negra, CAAM. (Atlantic Centre of Modern Art), Canary Islands.

2005. *I Can Be You*, Sala Verónicas, Murcia (catalogue); CENART (National Arts Centre) and Spanish Cultural Centre, Mexico City (Mexico).

2006. *Concert’s Bubble*, Miró Foundation Mallorca (catalogue).

· *Runners*, Sala Muralla Bizantina, Cartagena (catalogue).

2007. *Stereo*, Sala San Esteban, Murcia (catalogue).

2008. *Identity Box*, José García Jimenez Foundation, Murcia (catalogue).

2010. *Macropanoramik*, José García Jimenez Foundation, Murcia.

2014. *Des-Conectados*, San Javier Museum, Murcia.

2018. *Time-Lag*, MURAM (Regional Museum of Modern Art), Cartagena.

EXHIBITIONS

Group projects

1986. *Arte en Cuenca* [Art in Cuenca], Sala Alta Gallery, Cuenca.

1990. *Video-instalaciones* [Video installations], Sala Alta Gallery, Cuenca.

· 3rd City of Albacete Biennial, Contemporary Art Museum, Albacete.

1991. *Jóvenes creadores españoles* [Young Spanish Artists], Spanish Embassy, Paris (France).

1992. *Propuestas* [Proposals], Moriarty Gallery, Madrid.

1994. *Uno cada uno* [One Each], Juana de Aizpuru Gallery, Madrid.

1995. *Otros mundos posibles* [Other Possible Worlds], El Cruce Gallery, Madrid.

1995. *Muestra de Arte Joven* [Young Art Show], Spanish Museum of Contemporary Art, Madrid.

1996. *Cosas transparentes* [Transparent Things], Helga de Alvear Gallery, Madrid.

1996. *Últimas adquisiciones* [Latest Acquisitions], Former Carmelite Convent, Exhibition of Acquisitions of the Collection of the Rector’s Department of the University of Castilla-La Mancha (UCLM), Cuenca (catalogue).

1998. *Germinaciones X* [Germinations X], “Germinations Europe” Foundation: Athens (Greece); Belgium, 1998–1999 (catalogue).

1999. *Una mañana cualquiera* [A Morning like Any Other], Buades Gallery, Madrid

2000. ARCO 2000, Buades Gallery, Madrid

· *Generación 2000. Nuevas tendencias* [Generation 2000: New Trends], Caja Madrid, exhibitions in Madrid, Barcelona, Valladolid and Valencia (catalogue).

2001. *Artal-Hotel*, T-20 Gallery, Valencia.

· ARTISSIMA 01, T-20 Gallery, Turin (Italy) (official video section).

2002. *Generación 2002. Nuevas tendencias* [Generation 2002: New Trends], Caja Madrid, exhibitions in Madrid, Barcelona, Bilbao and Valencia.

· ARCO 02, T-20 Gallery, Murcia.

· ARTISSIMA 02, T-20 Gallery, Turin (Italy) (official video section).
· Altadis Awards, Musée des Beaux-Arts, Paris (France).

2003. ARCO 03, T-20 Gallery.

· *Monocanal* [Single Channel], Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid (catalogue).

· *Generación 2003. Fotografía* [Generation 2003: Photography], Caja Madrid, exhibitions in Madrid, Barcelona, Santander, Cascais (Portugal) and Seville.

· *No lo llames performance* [Don’t Call It Performance], Museo Nacional de Arte Reina Sofía, Madrid (catalogue).

· *Antirrealismos: Spanish Photomedia Now*, Australian Centre for Photography, Sydney (Australia).

2004. *Antirrealismos: Spanish Photomedia Now*, Fremantle Art Centre, Perth; Institute of Modern Art, Brisbane; Plimsoll Gallery, Tasmania (Australia).

· ARCO 04, Stand of the T-20 Gallery; Stand of the Antonio de Bartola Gallery.

· *No lo llames performance* [Don’t Call It Performance], CAAC (Andalusian Contemporary Art Centre), Seville; Museum of Conceptual Art, Stockholm (Sweden); El Museo del Barrio, New York (USA) (catalogue).

· “I Can Be You”, Open Studio, ISCP, New York (USA); Mediafest, Gran Canaria.

2005. ARCO 05, “Warehouse”, Antonio de Barnola Gallery.

· *Antirrealismos: Spanish Photomedia Now*, Experimental Art Foundation, Adelaide (Australia); Govett-Brewster Art Gallery, New Plymouth (New Zealand).

· *Speed Cinema*, 3rd Lanzarote Biennial, Lanzarote.

2006. *Peripheries of the Body: New Art from Spain*, White Box Gallery, New York (USA) (catalogue).

· ARCO 06: *Anonymous*, Antonio de Barnola Gallery; *Warehouse*, Stand of the 7th ABC Award for Painting and Photography.

· *Making of. Una exposición falada* [Making-of: A Spoken Exhibition], Liquidación Total, Madrid.

· *Peripheries of the Body*, MUBAM (Murcia Museum of Fine Arts), Murcia (catalogue).

· PULSE (Miami Beach Contemporary Art Fair), “Warehouse”, Stand of the Antonio de Barnola Gallery.

· *Ayermañana* [Yesterdaytomorrow], Antonio Saura Foundation, Cuenca (catalogue).

2007. *Otras formas de paisaje* [Other Forms of Landscape]

(Acquisitions 2004–2006), Metròpoli Foundation, Alcobendas, Madrid (catalogue).

· ARCO 07: *Paisaje II* [Landscape II], Stand of the 8th ABC Award for Painting and Photography; *Crossing*, Stand of the Valencia Biennial; *Paisajes* [Landscapes], Stand of the Antonio de Bartola Gallery.

· KIAF 07 (Korea Internacional Art Fair): *Paisajes* [Landscapes], Stand of the Antonio de Barnola Gallery.

· Valencia Biennial: *Crossing*, La Nave, Sagunto, Valencia.

· 2MOVE, *Expired*, *Speed Cinema*, Sala Verónicas, Murcia.

· *Ultramar*, *Archiperformance*, Cervantes Institute, Brasilia (Brazil).

· 2MOVE, *Expired*, *Speed Cinema* and *I Can Be You*, Zuiderzeemuseum, Enkhuizen (Netherlands).

2008. *Mixed Emotions. Apuntes para una colección del siglo XXI* [Notes for a Twenty-First-Century Collection], DA2 Domus Artium 2002, Salamanca.

- *2MOVE, Expired, Speed Cinema* and *I Can Be You*, Belfast Exposed Photography, Belfast (Northern Ireland); Oslo (Norway).
- *Inmigración, Emigración* [Immigration, Emigration], Martínez Guerricabeitia Biennial, Museum of the City of Valencia, Valencia.
- ARCO 08: *La escena de crimen* [The Scene of the Crime], Stand of the Autonomous Community of the Region of Murcia (CARM).
- FEMACO (Mexican Contemporary Art Fair): *Anonymous*, Stand of the Antonio de Bartola Gallery.
- *Las ciudades invisibles* [The Invisible Cities], *Archiperformance en Times Square* [Archperformance in Times Square], Colegio de Arquitectos de Valencia, Valencia.
- Festival SOS 4.8: “1 minuto leyendo a Zizek” [1 Minute Reading Žižek], Victor Villegas Auditorium, Murcia.
- *15 años de fotografía en la Colección de Alcobendas* [15 Years of Photography in the Alcobendas Collection], Alcobendas, Madrid.
- MIART (Milan Contemporary Art Fair): *Anonymous*, Stand of the Antonio de Barnola Gallery.

2009. *Diez +: Arte contemporáneo español en los Premios ABC*, Cervantes Institute, New York (USA); Cervantes Institute, Moscow (Russia).

- *The Fear Society*, 53rd Venice Biennale, *Transported* (2007), Collateral event, a project by the Region of Murcia, Arsenale Novissimo, Tese di San Cristoforo, Tesa 92, Venice (Italy).
- *The Non-Age*, Kunsthalle Winterthur, Winterthur (Switzerland); Lanzarote Art Biennial, MIAC (International Museum of Contemporary Art), Lanzarote.
- *Tiempo suspendido* [Suspended Time], DA2 Domus Artium 2002, Salamanca.

2010. *Colección Fotografía Alcobendas* [Alcobendas Photography Collection], Andalusian Photography Centre (CAF), Almería.

- *Diez +: Arte contemporáneo español en los Premios ABC*, Cervantes Institute, Warsaw (Poland).
- *El ángel exterminador* (The Exterminating Angel), Spanish. Presidency of the European Council, BOZAR (Brussels Centre for Fine Arts), Brussels (Belgium).
- Festival SOS 4.8: “Paisajes I, II” [Landscapes I, II], Victor Villegas Auditorium, Murcia.
- *Siete décadas de creación fotográfica española. Colección Alcobendas* [Seven Decades of Spanish Photographic Art: The Alcobendas Collection], Cervantes Institute, Rabat (Morocco).

2013. *Borderbody: Mixing Cities & Identities*, MDS Gallery, Wrocław (Poland); MECA (Mediterranean Art Centre), Almería.

- Festival Miden, 9th Video Art Festival, Athens (Greece).
- *Arquitectura y paisaje en los fondos de la Colección Alcobendas* [Architecture and Landscape in the Alcobendas Collection], Reflexiva Festival, El Convent Art Museum, Castellón.

2014. *Pixels of Identities*, Mixer Gallery, Istanbul (Turkey); Laura Haber Gallery, Buenos Aires (Argentina).

- *Tiempos modernos* [Modern Times], MURAM (Regional Museum of Modern Art), Cartagena.
- *La fotografía en la Colección del Parlamento de Extremadura*. [Photography in the Collection of the Parliament of Extremadura], Palacio de Camarena, Cáceres.
- Morphos II Festival, Palazzo Albrizzi, Venice (Italy).
- IMAGINA Festival, San Javier, Murcia.
- MULAFEST 2014: Festival de Tendencias Urbanas de Madrid [Madrid Urban Trends Festival], IFEMA, Madrid.
- *BorderBody – Mixing Futures*, Palazzo Barone Ferrara, Bari (Italy).

2015. *Hybrid Memories*, BAC Gallery, Bogotá (Colombia).

- *Liquid Cities*, XY Atelier Contemporary Art Gallery, New York (USA).
- Festival Miden, 11th Video Art Festival, Kalamata (Greece).
- *Una casa para el arte* [A House for Art], DA2 Domus Artium 2002, Salamanca.
- *Personal Tales*, Palazzo Ca’ Zanardi, Venice (Italy).
- *Nectunt*, LAB (Laboratory for Young Art), Murcia.
- *Self Portraits*, Palazzo Ca’ Zanardi, Venice (Italy).
- *Oxygen*: It’s Liquid Contemporary Video and Performing Art Festival, Rome (Italy).

2016. It’s Liquid Experimental Art, Architecture and Design Festival, BAU (International Academy of Rome), Roma (Italy).

- *Future Identities*: It’s Liquid International Video Art Festival, The Underground Cinema, Chatham, Kent (UK).

2017. *Contemporary Venice*, Palazzo Flangini, Venice (Italy).

2018. *Places – Surfaces Festival*, It’s Liquid International Art and Architecture Festival, Palazzo Ca’ Zanardi, Venice (Italy).

- *Narrativas en las fisuras del tiempo y el espacio* [Narratives in the Cracks of Time and Space], MUA (Museum of the University of Alicante), Alicante.

AWARDS, DISTINCTIONS AND NOTES

Honourable Mention in *Generación 2003*, Caja Madrid (2003). Pilar Juncosa & Sotheby’s Award, Miró Foundation (2005). Honourable Mention, 7th ABC Award for Painting and Photography (2006). Runner-up, 8th ABC Award for Painting and Photography (2007). His work has been exhibited in distinguished Spanish and international galleries including MNCARS (Museo Nacional de Arte Reina Sofía), El Museo del Barrio (New York), Fundación La Caixa (Barcelona), Kunsthalle Winterthur (Winterthur, Switzerland), the Institute of Modern Art, Brisbane (Australia) and the Museum of Conceptual Art, Stockholm (Sweden). He has participated in biennials, including the Venice Biennale (2009), Collateral Events, Manifesta 8 and the Valencia Biennial; art fairs, such as ARCO (04, 05, 06, 07), FEMACO (Mexico), PULSE (New York) and MIART (Milan); and contemporary art festivals, including the 9th Festival Miden Video Art Festival (Greece) and MULAFEST 2014 (Madrid). He has not exhibited in Murcia since 2010. During these years his work has been shown in centres, institutions and galleries in Italy, the United Kingdom, New York, Greece, Spain, Poland, Belgium and Ireland. Jesús Segura holds a doctorate in Fine Arts and is a Lecturer at the University of Murcia (UMU), as well as being Principal Investigator of the Excellence Project “El Espacio Articulado” [The Articulated Space] and Editor-in-Chief of the journal *Contranarrativas*, published by VISUM (the Centre for Visual Arts of the University of Murcia) and CENDEAC (the Centre for Documentation and Advanced Studies in Contemporary Art of the Region of Murcia).

*El presente catálogo recoge la obra de Jesús Segura de los años 1990 a 2012.
Desde el año 2010 no expone en Murcia. En estos años su trabajo ha sido expuesto en
Centros, instituciones y galerías de Italia, Reino Unido, Nueva York, Grecia, España,
Polonia, Bélgica e Irlanda.*

—
*This catalog includes the work of Jesús Segura from 1990 to 2012.
He has not exhibited in Murcia since 2010. During these years his work has been shown in
centres, institutions and galleries in Italy, the United Kingdom, New York, Greece, Spain,
Poland, Belgium and Ireland.*

