





**SORGE:**  
**EL CUIDADO Y LA CURA**  
**ROBERTO URBANO**

**Sala de Exposiciones del Palacio de la Madraza**  
Del 24 de enero al 16 de marzo de 2018



A la señora María



## ÍNDICE

### **SORGE: EL CUIDADO Y LA CURA ROBERTO URBANO**

#### **TEXTOS**

<b>Belén Mazuecos</b> Bocanadas de agua salada	09
<b>Nathalie Pariente</b> Estas cosas subterráneas	13
<b>Jan Canteras</b> Sorge: El cuidado y la cura	25
<b>Javier Díaz-Guardiola</b> Por el hueco de la rendija	31
<b>English</b>	83





## **BOCANADAS DE AGUA SALADA**

El proyecto expositivo “Sorge: el cuidado y la cura” del artista Roberto Urbano, comisariado por Nathalie Pariente, presenta los resultados de la investigación realizada gracias a la obtención de una de las Ayudas a la Producción Artística, concedidas por la Universidad de Granada a artistas de media carrera en su segunda edición. La muestra, organizada y producida por el Área de Artes Visuales de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la UGR, plantea una intervención site specific en el espacio expositivo del Palacio de la Madraza, -a través de tres instalaciones, en sus tres ambientes diferenciados-, que lo transforman radicalmente desbordando sus límites físicos, sumergiendo al espectador en una experiencia holística y casi sinestésica (la percepción visual de las obras nos produce hirientes sensaciones hápticas y logra evocar el singular olor a salitre de las zonas costeras e incluso el rumor de las olas...a pesar del silencio).

Un abrupto mar vertical conecta al visitante con su propio paisaje interior en la antesala central, actuando como una suerte de umbral liminal, como una superficie especular que refleja otra dimensión. A la izquierda, una violenta lengua de agua metálica invade con la contundencia de un tsunami la sala de la bóveda, agitándonos por dentro y obligándonos a repensar -entre cada bocanada de agua salada- nuestra propia identidad como una realidad mutable, en continuo cambio, líquida...

Mientras que en la sala expositiva central, las aguas vuelven a una calma aparente y la infinitud del océano (a pesar de que el artista acota solo un fragmento) inunda nuestros ojos, manteniéndose, sin embargo, un equilibrio inestable amenazado por el acecho de una tormenta, que revela su proximidad en las crestas de una superficie convulsa...

Enfrentarse a la obra de Roberto Urbano, es enfrentarse a la inmensidad del paisaje en su doble dimensión: interior y exterior...afrontando los peligros y amenazas que provienen de fuera y dentro de nosotros mismos.

La obra de Urbano, revisa y actualiza la noción Heideggeriana de “Sorge”, invitándonos a la introspección y al autoconocimiento, a través de la construcción de un espacio fluido de reflexión y meditación, un espacio plástico que contagia esta cualidad a nuestras conexiones neuronales, favoreciendo el alumbramiento y la asociación de ideas.

Paradójicamente, el artista consigue domesticar la dureza del material a través de una ilusión que lo vuelve dúctil y maleable hasta licuarlo, tapizando las barreras físicas de la Madraza, con una segunda piel permeable y fluida.

La potencia y rotundidad de su lenguaje, genera un entorno inmersivo en el que el espectador queda sumergido, inexorablemente, como cuando el individuo se enfrenta a lo sublime...Y tragamos agua...y cada bocanada nos recuerda nuestra esencia y nos hace tomar conciencia de nuestros propios límites...así como de la posibilidad de trascenderlos.

### **Belén Mazuecos**

Directora del Área de Artes Visuales.

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada.



**Paths**, 120 x 120 cm, acero inox. oro, 2012





## **ROBERTO URBANO**

### **ESTAS COSAS SUBTERRÁNEAS**

Roberto Urbano (Granada, 1979) posee, como nadie, el arte de no encontrarse donde se le cabría esperar.

Esto es bastante frecuente en los artistas cuya obra y aparato crítico están en construcción, pero es particularmente cierto en su caso y se hace patente con la última presentación que el Palacio de la Madraza Universidad de Granada le consagra en este principio de 2018: «Sorge: el cuidado y la cura».

Entre el título y la obra, una primera brecha se abre, teniendo en cuenta que «Sorge» nos viene de un concepto heideggeriano (concepto que será desarrollado en las páginas siguientes por Jan Canteras) Pues bien, ¿qué podría estar más alejado de las nociones de cuidado y cura, que estas obras de metal, colocadas bien en el suelo o en la pared, a mitad de camino entre pintura y escultura, de un aspecto a primera vista solemne, por lo menos enigmático, casi peligroso y en todo caso inquietante?

Tomemos las obras en su materialidad. Observamos que están compuestas por estructuras metálicas alargadas, depositadas en el suelo o colgadas en el muro, formando carriles cortados, en los cuales se fijan perpendicularmente, barras de hierro también, tipo de estores componiendo ventanas opacas que el ojo desearía naturalmente atravesar, si no fuese por la rugosidad del material. Debido a la oxidación del metal, las distintas capas superpuestas le confieran a la obra una vida propia, misteriosa, a la vez mineral, orgánica y metálica. A esto se añade que, por el fenómeno de la fusión del metal, las lamelas están erizadas en picas, provocando de nuevo la impresión de que, bajo esta “piel-corteza” bulle una vida misteriosa que la imaginación podría asociar a un ejército de personajes aliñados y turbulentos, un pueblo fantasma o montañas irregularmente erosionadas.

Si nos acercamos a las obras, en particular *Marina* colocada en la sala principal, en contrapunto a las ruinas Nazaríes en el lecho de roca del edificio, las barras de metal separadas permiten descubrir el suelo, estando delineadas tal como el gráfico de un electro cardiograma, efecto causado por las sombras de los picos erizados proyectándose fantasmagóricamente en el mármol blanco.

Por lo contrario, si nos alejamos de la orilla, el mar se vuelve pura pintura, estableciendo definitivamente la obra de Roberto Urbano, fuera de toda categoría estética rígida, entre pintura y escultura, aunque el mismo reivindique su veneración por la obra escultórica de Sergio Prego y la de Asier Mendizabal.

La materia se hace más espesa, las capas de erosión hacen que cada lamela lleve su vida propia, confiriendo al metal unas tonalidades cromáticas distintas, vibrantes. La vida, una vida, desarrollándose ante nuestros ojos.



**Gorgona**, 100 x 70 cm, resina, 2017. Imagen de la exposición *El arpa y la sombra*, La Empirica, Granada 2017





En páginas siguientes fotografías de "Rural" 2019, video monocanal, sonido, 10:00



## Roberto Urbano íntimo

Descubrí el trabajo de Roberto Urbano en 2017 en su exposición «La arpa y la sombra» que tuvo lugar en el espacio “La Empírica” de Granada. Se trataba de una interpretación simbólica de la obra epónima de Alejo Carpentier, unos de los autores emblemáticos en la mitología personal del artista, muy afinada en particular cuando se trata de literatura sudamericana.

Presentada como un «collage visual», la exposición se interrogaba sobre la noción de paraíso, especialmente en el caribe, cuestionando los estereotipos a fin de analizar el impacto de las ideas de la ilustración, así como el sincretismo religioso en esta región del mundo. La exposición sugería todos los posibles simbólicos partiendo desde el mito bíblico fundador hasta el paraíso perdido de la infancia. En fin, un paraíso del cual hemos sido expulsados por el turismo de masas, y sobre todo por la modernidad, que ya no es, desde hace mucho tiempo, una promesa de felicidad.

En la entrada, un pelicano observaba la exposición y reinaba en majestad, tal como un observador indestructible y seguramente dubitativo frente al resto del escenario. En otra parte, una palmera cuyas hojas estaban ya compuestas de metal cortado, estaba asentada en una guillotina. En fin, dos elementos esenciales prefiguraban de antemano las preocupaciones actuales del artista: ya un mar de metal, en dimensiones más reducidas en este caso, desenrollaba sus olas erizadas y se hacía eco de un espejo dorado, cuya cara cortada como un puzle, deconstruía la imagen del espectador.

Si la exposición de “La Empírica” presentaba una visión historicista y simbólica del mundo, las obras de la Madraza, de naturaleza intimista y meditativa están relacionadas con el conocimiento del ser que suscitan estas piezas de metal, espejos que tendremos que atravesar después de haber vencido nuestros miedos interiores.

Para el artista, estos dispositivos cubiertos de distintas capas de metal representan una oportunidad de interrogarse sobre la realidad del material y encontrar su punto de autenticidad. La mirada del espectador en este sentido es muy elocuente ya que reproduce, esta misma interrogación.

Alejado de la obra, el espectador está confrontado a un mar oscuro e impreciso, casi borroso, y a medida que se acerca a la orilla de ese, el peligro se hace más concreto ya que las barras de metal erizadas nos sugieren una amenaza eminente. Paradójicamente, aparecen en el suelo intersticios entre las lamelas que se abren como la corola de una flor. El espectador se da también cuenta de que este «ejército de picas» aparece como una montaña que hubiera sido mordisqueada y constituye finalmente un peligro relativo. En la realidad, el metal sigue su proceso de erosión, cayéndose tal como una piel o la corteza de un árbol, y cubre el suelo entre las lamelas.

La travesía del espejo ha podido operarse sin obstáculos. La realidad del material ha dado paso al encuentro del ser con su propia verdad.

En página anterior:

**La Máquina**, 200 x 110 x 150 cm, aluminio y madera, 2017. Imagen de la exposición *El arpa y la sombra*, La Empirica, Granada 2017

*La montaña*

*La montaña tiene mil metros de altura.*

*He decidido comérmela poco a poco. Es una montaña como todas las montañas: vegetación, piedras, tierra, animales, y hasta seres humanos que suben y bajan por sus laderas.*

*Todas las mañanas me echo boca abajo sobre ella y empiezo a masticar lo primero que me sale al paso.*

*Así me estoy varias horas. Vuelvo a casa con el cuerpo molido y con las mandíbulas desechas.*

*Después de un breve descanso me siento en el portal a mirarla en la azulada lejanía.*

*Si yo dijera estas cosas al vecino de seguro que reiría a carcajadas o me tomaría por loco.*

*Pero yo, que sé lo que me traigo entre manos, veo muy bien que ella pierde redondez y altura.*

*Entonces hablarán de trastornos geológicos.*

*He ahí mi tragedia: ninguno querrá admitir que he sido yo el devorador de la montaña de mil metros de altura.*

1957

Virgilio Piñera, Cuentos.

## De lo íntimo a la historia

En este aspecto, el autor cubano Virgilio Piñera (1912-1979) también figura en el panteón personal de Roberto Urbano. Escritor, dramaturgo (prefigurando el teatro de Ionesco), poeta y traductor, Virgilio Piñera está ante todo reconocido por sus cuentos a la vez distanciados, minimalistas y descarnados. Tal como Alejo Carpentier, y unos años antes que él, está percibido hoy como uno de los primeros autores en la literatura cubana que haya desacralizado el mito del Caribe como paraíso terrestre. Silenciado por el régimen castrista que le reprocha su no conformismo y su homosexualidad. A la famosa declaración de Castro en sus "Palabras a los intelectuales" de 1961 evocando como consideraba el destino de los intelectuales cubanos "¡Dentro de la Revolución, todo. Fuera: nada!", Virgilio Piñera contestará con estas palabras lacónicas: "¡Tengo miedo!"

Manejando el humor negro, lo grotesco y lo absurdo, su obra es no obstante el reflejo de la condición humana.

Si Roberto Urbano se refiere a menudo a este autor, me parece que es por una triple razón: En primer lugar, indirectamente y bajo la forma de metáfora, el autor interroga la naturaleza humana en lo irreductible y lo universal, la angustia de la muerte por ejemplo («La bañera»). También porque describe la vida cotidiana en Cuba, el hambre que padecen sus habitantes, impulsando la obra en una dimensión política, muy poco enmascarada. (En "La Carne" el autor critica indirectamente el gobierno cubano que exporta toda la carne del país, dejando hambrientos a los cubanos). En fin, a través de numerosos cuentos evocando el canibalismo, Virgilio Piñera afirma la naturaleza animal y arcaica del hombre, de la cual, a pesar de sus numerosas gesticulaciones, no puede escapar.

Esto me lleva a evocar el pensamiento de otro autor, esta vez francés, que políticamente se sitúa del lado opuesto de Virgilio Piñera, por estar asociado a la Revolución Cubana (la historia a veces nos tiende trampas de las que solo ella tiene el secreto), el escritor, filósofo y mediólogo Régis Debray.

Para resumir su recorrido de una densidad excepcional, digamos solamente que Régis Debray nace en 1940 en París y que después de sus estudios secundarios se adhiere al Partido Comunista. En 1960, logra el concurso de la prestigiosa "Ecole Nationale Supérieure", y pasa la Agregación de filosofía en 1965. El mismo año, se instala en Cuba y sigue al Che Guevara en Bolivia antes de ser capturado en 1967 por las fuerzas gubernamentales bolivianas. Su condena a muerte se conmuta por pena de encarcelamiento de 30 años, gracias a una extensiva campaña mediática llevada por Jean-Paul Sartre. Después de cuatro años, es liberado y se instala en Chile antes de volver a Francia en 1973. Entre muchos otros compromisos, en 2005 crea la revista "Médium. Transmettre pour innover" ("Transmitir para innovar") y es nombrado Presidente de Honor del Instituto europeo en ciencias de las religiones, que había fundado unos previos años.

Si menciono el trabajo de Régis Debray es porque a lo largo de mis entrevistas con Roberto Urbano, aparece en filigrana la visión reciente del filósofo francés, desarrollada en particular en su publicación: "Madame H." (2015) (\* 1): «Hemos abandonado la economía de la salvación buscando nuestra salvación en la economía. Antes de darnos cuenta y sin prevenir, la era cristiana ha finalizado con la substitución de los grandes mitos de la historia, por la ciudad del éxito. Es inútil pues buscar a Doña H. y correr detrás de ella. Se ha retirado.»



Para Régis Debray, la historia propone una unidad orgánica entre pasado, presente y futuro, que es ante todo un asunto de imaginario. Sin embargo, una época dominada por la economía no aleja el fanatismo y la violencia, sino que los provoca. Para el autor, la característica del post modernismo que ha evacuado toda creencia es que el pasado y el arcaísmo vuelven a la superficie. Estos arcaísmos están constituidos de bases religiosas, étnicas, lingüísticas y regionales. «¡Por más que detestemos la tierra y la sangre, vuelven a la superficie!» (\*2)

La pieza de Roberto Urbano en la cripta abovedada “*Dasein*” esta presentada y sacralizada con toda solemnidad. El visitante no tiene ninguna posibilidad de acercarse y la obra ha de ser percibida a distancia con toda su majestad y su misterio. Colgada en la pared y prolongándose en el suelo, evoca el manto del rey de una civilización primitiva y milenaria, desaparecida en la historia.

Me parece que cuando Roberto Urbano despliega sus esculturas de metal, se interroga sobre un posible futuro hacia un arcaísmo irremediable. Cuando la oxidación del metal hace aparecer una vida subyacente, incontrolada e incontrolable, no puedo impedirme pensar en lo que Régis Debray considera como un límite en el pensamiento de los filósofos de la ilustración : lo que no habían previsto, y después de ellos los progresistas, son «todas estas cosas subterráneas que atormentan y carcomen a los hombres». (\*3)

Son estas cosas subterráneas, bajo la piel del metal, sobre lo que se interroga Roberto Urbano. Para mí, y es lo que constituye la fuerza de su trabajo, introspección personal y visión de la historia se entrelazan y contribuyen a la edificación de su proyecto artístico.

### **Nathalie Pariente**

Nathalie Pariente es historiadora de arte y comisaria de exposición independiente. Desde 2015, vive entre París y Granada. Es Miembro de la asociación c-e-a, (Commissaires d'exposition associés), París.

\*1 Régis Debray, «Madame H», Régis Debray, Ediciones Gallimard, París, 2015.

\*2 «Entretiens France Culture - Répliques», Régis Debray y Alain Finkielkraut, «L'Adieu à l'Histoire» 21 novembre 2015. <https://www.franceculture.fr/emissions/repliques/l-adieu-l-histoire-8> (en línea)

\*3 « Entretiens France Culture - Répliques», Régis Debray y Alain Finkielkraut, «Régis Debray est-il réactionnaire ? », 1er abril 2006. <https://www.franceculture.fr/emissions/repliques/regis-debray-est-il-reactionnaire-rediffusion-de-lemission-du-01-04-2006> (en línea)



Vista parcial de la exposición en *El arpa y la sombra*, La Empirica, Granada 2017







## **SORGE**

### **EL CUIDADO Y LA CURA**

Confieso que cuando Roberto Urbano me encargó este texto tuve alguna duda con respecto a su propósito. La propuesta consistía en redactar una explicación sobre la “*Sorge*”, una palabra a la que Martin Heidegger dio gran importancia en su obra y que desde entonces ha permanecido incorporada al vocabulario filosófico. En ningún momento Roberto quiso explicarme cuál era la conexión que él quería establecer entre su obra y este concepto sobre el que, sin embargo, dio muestras claras de haber estado investigando. Por otra parte, esta no era la primera vez que Roberto me mostraba su interés: aproximadamente un año antes habíamos intercambiado algunos emails en los que él me preguntaba por este mismo tema. Solo por mi insistencia, Roberto me enseñó varias muestras de la obra que pensaba exponer aunque, de nuevo, sin darme indicaciones concretas acerca de cómo el concepto de *Sorge* podía serle afín. Si tenía alguna idea al respecto, parecía determinado a guardársela para sí. Por eso, tras darle varias vueltas, me decidí a comenzar una introducción más o menos árida al concepto, con la esperanza de que en el desarrollo, las cosas fueran mostrando sus conexiones por sí mismas.

La palabra alemana *Sorge* suele traducirse por “cuidado”, aunque los filósofos y traductores que han vertido los conceptos de Heidegger al español han hecho elecciones diversas. José Gaos, por ejemplo, escogió traducirlo por “cura”, bajo el ambicioso proyecto de conservar ciertas afinidades etimológicas (*Sorge-Besorgen-Fursorge* / cura-curar-se de-procurar por). Eduardo Rivera, en cambio, escogió acudir a conceptos menos forzados para conservar la naturalidad del texto (si es que puede hablarse de tal cosa en la obra de Heidegger), traduciendo *Sorge* por “cuidado”. En su versión, las afinidades etimológicas de las palabras alemanas se pierden (*Sorge-Besorgen-Fursorge* / cuidado-preocupación-solicitud) pero, a cambio, Rivera logra hacer el texto más legible. En ocasiones (y a menudo en filosofía) las aproximaciones más libres y menos pegadas a la letra resultan ser las más fieles. Ortega y Gasset, quien siempre sintió una confesada atracción por *Ser y tiempo* y quien elaboró temas afines en su propia filosofía, se refirió a menudo al carácter de “preocupación” que estructura la experiencia humana. El hombre está, decía Ortega, generalmente “ocupado” con las cosas, entregado a sus quehaceres y absorbido por ellos. Pero, antes de cualquier actividad específica, antes de cualquier ocupación concreta, el hombre está ya y siempre pre-ocupado; es decir, en tácita remisión a todas aquellas cosas y personas en medio de las que vive. Este conjunto o, mejor, este horizonte de la pre-ocupación en el que inextricablemente el hombre está como arrojado, organiza las ocupaciones de cada persona, si bien no suele ser él mismo objeto concreto de ninguna de ellas.

En el tema Orteguiano de la ocupación y la preocupación vemos abordado, a través de etimologías más afines al español, un motivo cercano al que Heidegger tratase con el concepto de “*Sorge*”. El “cuidado” es como Heidegger se refiere a la constan-

JOSÉ GAOS  
INTRODUCCIÓN A  
EL SER Y EL TIEMPO DE  
MARTIN HEIDEGGER



te *remisión* del hombre hacia las cosas, a la estructura de sus ocupaciones y a su estar ya siempre pre-ocupado. Se trata de algo tan próximo a nuestra experiencia que pasa fácilmente inadvertido. En las primeras páginas de *Ser y tiempo*, Heidegger propone un ejemplo esclarecedor de qué quiere decir con “remisión hacia las cosas”: en ocasiones decimos que “la mesa ‘está junto a’ la puerta” o que la “las silla ‘toca’ la pared”. Pero en rigor, nada de esto es posible: supuesto previo sería –dice Heidegger– que la pared pudiera comparecer para la silla. Al menos en cierto sentido, un ente solo puede “estar junto” o “tocar” a otro si este puede “comparecer” para aquel; solo si “por naturaleza” el ente en cuestión tiene un mundo dentro del cual otros entes sean susceptibles de “ser tocados” o de “estar adyacentes”. La silla o la pared no son de este género: ellas están perfectamente vueltas hacia sí mismas, no sostiene ningún género de ocupación, preocupación o de “*Sorge*” con respecto a otros entes. La cosa está ahí, dentro del mundo y vuelta hacia sí misma; pero el hombre, la persona o, en la terminología de Heidegger, el “*Dasein*”, está proyectado, vuelto hacia las cosas y en constante remisión a ellas. Intentando recoger su máxima amplitud, podríamos llamar a ese todo remisional “mundo”. El hombre, frente a las meras cosas, tiene un mundo, es decir, que está proyectado hacia todo lo demás y en un horizonte siempre presupuesto con respecto a ello.

Al conjunto estructurado de los modos del ocuparse con las cosas, Heidegger lo llama *Besorgen*, palabra que Gaos tradujo por “cura de” y Rivera por “preocupación”. Pero, en sus quehaceres, el hombre no solo está en constante remisión a las cosas sino también a los otros: a sus “semejantes”. A esta dimensión del cuidado, Heidegger la denomina “*Fursorge*”, traducida por E. Riera como “solicitud” y por Gaos (en su empeño por conservar los nexos etimológicos) como “procurar por”. En el comparecer de otros entes que también exhiben el carácter de la existencia, se da un fenómeno específico: ellos no solo están dentro del mundo, sino que además “tienen su mundo”. Aún más: no es que “cada uno tenga su mundo” (expresión que más bien se emplearía para describir la convivencia de los internados en un hospital psiquiátrico) sino que regularmente uno comparte el mundo con los demás. En palabras de Heidegger, “el mundo es desde siempre el que yo comparto con los otros”.

Por otra parte, la coexistencia o el cohabitar no son solo una manera más de relacionarse con los entes o con cierto tipo de entes, sino que es el lugar desde el que regularmente se decide el sentido de lo ente en general. Baste decir que todo hacer algo es un hacerlo para otros, con otros, contra otros... Las estructuras del cuidado son siempre las de un mundo compartido o, dicho de otro modo: la interpretación del ser en la que cada persona está siempre le precede, le viene dada. No se trata de que uno “piense” como otros le mandan. Esto último puede sin duda suceder, pero en lo que se refiere a la apertura de los entes, no hay nadie “al mando”. La condición interpretativa pública, como Heidegger la llama, es de naturaleza impersonal y no puede concebirse según la estructura del sujeto. En este nivel totalmente primitivo de la *Sorge*, no hay nadie que piense o que haga... sino solo las cosas que “se piensan” y “se hacen”. Con el “se impersonal”, la gramática recoge ese carácter siempre previo de la mundanidad que antecede a cualquier subjetividad. En la actitud regular de cada persona, el mundo está ya siempre abierto por el “se impersonal”, aunque ello se le oculte a simple vista bajo el carácter de lo meramente dado o lo obvio. El ente queda abierto, disponible a la ocupación cotidiana, por el estado interpretativo

público, pero en el mismo movimiento de la apertura el ente que comparece oculta su origen. “En el absorberse en el mundo, se pasa por alto el fenómeno mismo del mundo”, dice Heidegger.

Completamente absorbido por el estado interpretativo público que dispone regularmente las estructuras de la *Sorge*, “cada cual es otro y ninguno es sí mismo”. Ello deja abierta la posibilidad de que, partiendo de este estado de absorción, el *Dasein* se retome a sí misma y su condición de existente se le haga transparente. Para ello, se requiere que la ocupación se desentienda momentáneamente de lo ente (hacia lo que está regularmente vuelto) quedando disponible para una experiencia del ser. En *Ser y tiempo*, son ciertos registros afectivos y, en particular, la disposición de la angustia, lo que posibilita tal cosa. El miedo está orientado siempre hacia un ente o conjunto de entes particulares: siempre que se tiene miedo, con razón o sin ella, se tiene miedo de *algo*, de una cosa percibida como dañina, de una persona tomada por peligrosa... Pero en la angustia no parece haber un referente claro y aquello que la suscita no resulta identificable como ente. Según Heidegger, ello se debe a que, de hecho, el desencadenante de la angustia no es un ente particular sino el conjunto de lo ente, el ser mismo. Es el nudo existir lo que le resulta amenazante a la angustia y lo que, con ella, queda mentado.

Pero la angustia no es el único acceso. Una de las vías por las que Heidegger propone aproximar la verdad del ser es precisamente el arte. Véase este comentario sobre la serie de zapatos que Van Gogh pintó en los años 80 del siglo XIX: “¿Qué pasa aquí? ¿Qué opera en la obra? El cuadro de Van Gogh es el hacer patente lo que el útil, el par de zapatos de labriego, en verdad es. Este ente sale al estado de no ocultación de su ser [...] Si lo que pasa en la obra es un hacer patente los entes, lo que son y cómo son, entonces hay en ella un acontecer de la verdad”. ¿A qué se refiere Heidegger con el “hacer patente” o con “verdad”? Desde luego, no a la fidelidad de la “copia” con el “modelo” o a su correcta “re-presentación”. La verdad a la que se hace referencia es más bien el sentido que el ente tenga en el todo remisional del mundo al que pertenece, y a través del cual ese mundo queda desvelado. En la obra, la mundanidad en general queda expuesta en un ente particular: “En la oscura boca del gastado interior bosteza la fatiga de los pasos laboriosos. En la ruda pesantez del zapato está representada la tenacidad de la lenta marcha a través de los largos y monótonos surcos de la tierra labrada. En el cuero está todo lo que tiene de húmedo y graso el suelo...”. El cuidado y la cura en los que cierto *Dasein* existe son aquí develadas, rebasándose la objetualidad del ente representado hacia la mostración de su mundanidad. Por ello la “semejanza” es prescindible y puede incluso perderse del todo, siempre que la obra conserve su capacidad de desvelamiento. Su temática podría, de hecho, no ser en absoluto una cosa (unos zapatos). A fin de cuentas, en la filosofía de Heidegger, lo que permite la obra es precisamente “pasar de estar preso del ente a la apertura del ser”.

Pensemos, por ejemplo, en la materialidad y las formas escogidas por Roberto: su dificultad y dureza resaltadas por las superficies cortantes o rugosas del hierro, no están al servicio de ninguna representación. ¿Qué entorno han creado estos suelos, paredes, cortinas...? ¿Remiten a alguna forma de vida, a algún género de ocupación, a alguna concreción de las estructuras de la *Sorge*? A diferencia de los zapatos

de Van Gogh, aquí no se pone de manifiesto un “mundo”. Cabría incluso decir lo contrario: este entorno remite más bien al ocultamiento originario, a lo que antecede al trabajo de la existencia, a lo que rodea al claro del ser donde el mundo acontece. Este entorno manifiesta al ente en bruto y opaco, previo a cualquier género de mundanidad.

Quizás, después de todo, veamos a las cosas mostrar sus relaciones por sí mismas: “en el absorberse en el mundo, se pasa por alto el fenómeno mismo del mundo”, decía Heidegger. El ser del ente, la mundaneidad del mundo, anida en las estructuras de la *Sorge* y regularmente se oculta en su obrar silencioso. Previo a su apertura por los modos del cuidado (y aun cuando estos han sido inadvertidamente heredados) el conjunto de lo ente solo ofrece un entorno que aún no es propiamente mundo, como el que ofrece la instalación de Roberto Urbano. Devuelto a su opacidad, el ente pone de resalto lo que habitualmente está oculto: la donación de sentido o la apertura que se labora calladamente en las estructuras de la *Sorge*.

### **Jan Canteras**

Jan Canteras es doctor en filosofía por la Universidad de Oviedo. Se ha especializado en filosofía contemporánea y en pensamiento chino.



## **POR EL HUECO DE LA RENDIJA**

Imágenes mentales. Son necesarias. Una especie de red conceptual para que el pensamiento se lance al vacío sin miedo al desastre. Es imposible pararse a imaginar algo, a elucubrar sobre algo, sin utilizarlas como fichas desde las que construir nuestros pensamientos. El reto está en traerlas a la realidad. Darles una forma material. Obligarlas a abandonar el plano etéreo de las ideas, la nebulosa de los pensamientos, para dotarlas de fisicidad. En buena medida, ése es el trabajo principal de un artista, y el punto de partida de los proyectos de Roberto Urbano (Granada, 1979).

A diferencia de otros creadores, Urbano no se plantea generar discursos grandilocuentes u convencernos de la necesidad de abrazar una causa. No. Lo suyo está más bien encauzado a “ilustrar” conceptos, conceptos resbaladizos, proposiciones inasibles que, sin embargo, nos influyen y determinan mucho más de lo que nos planteamos. Y no es éste un reto baladí. Sobre todo, cuando el resultado final tiene masa, peso, forma. Cuando, desde su modestia, pelean por convertirse en un icono. Si bien Joan Fontcuberta nos alerta sobre el exceso de imágenes que manejamos en la actualidad, realidades que, en último término, tienen una naturaleza digital, fluida y líquida, cabe plantearse la responsabilidad de generar un nuevo objeto para un mundo ya más que saturado, que consume vorazmente, y que no da pie a segundas oportunidades. La dificultad pues es doble: cómo dar forma a una imagen mental, algo que sólo existe en el ámbito de las ideas, y cómo elegir las correctas. Cómo determinar que esas imágenes son las necesarias.

En el caso de Roberto Urbano, esas referencias suelen llegar de la filosofía y la literatura, no tanto de la música, pese a la gran capacidad evocadora de esta disciplina, quizás más compleja de expresarse a sí misma racionalmente. A lo largo de su trayectoria, su labor se ha centrado en conceptos tan inasibles como inabarcables como los de “Verdad”, “Autenticidad” o “Utilidad” (¿Y qué hay más gozosamente inútil que el arte, frente a esa obligación por cumplir una función que se le otorga siempre al diseño? Aunque también conviene revisar, como ya lo ha hecho Urbano, nuestra concepción de lo inútil; sobre todo cuando lo asociamos a la creación artística y cuando nos estamos refiriendo a una sociedad turbocapitalista que todo lo valora en términos más cuantitativos que cualitativos). Son éstos conceptos que quizás pudieran parecernos lejanos por sus ampulosas resonancias, pero en realidad son epítetos perfectos para definir el proyecto de sociedad que estamos construyendo, en la que la virtualidad, la viralidad y el egocentrismo individualista están a la orden del día.

El proyecto que introduce a Urbano en la Sala la Madraza de Granada pivota en torno a uno de esos conceptos filosóficos que, a priori, nos puedan parecer más esquivos por su complejidad, pero básico para el pensamiento ontológico y para procurar definir lo que el individuo viene a ser. Se trata de “Sorge”, uno de los preceptos básicos del pensamiento de Martin Heidegger, base de su libro “Ser y tiempo”.



Tonal vs Nagual, instalación 250 x 120 cm acero inox oro, 2012







Es ésta una de las obras fundamentales, no sólo ya de su autor, sino de la totalidad de la filosofía moderna occidental. Tanto es así, que muchas corrientes posteriores como la del Existencialismo se vieron fuertemente influidos por ella, en buena medida, porque el texto facilitó parte de los términos o conceptos a partir de los cuales se ha construido todo el pensamiento filosófico posterior. Pero, ¿qué es *Sorge*? Complicado resumirlo aquí. En su ensayo, Heidegger aborda la cuestión del ser: ¿qué significa que una entidad sea? ¿Cuál es la razón por la que hay algo en lugar de nada? Cuestiones éstas, fundamentales de la ontología, ya tratadas desde los tiempos de Aristóteles y definidas por Leibniz. En el fondo, el filósofo alemán sitúa lo temporal en el centro de ese debate. Es el tiempo aquello a lo que el ser humano está sujeto, cuyo fin, la muerte, le devuelve a la conciencia de sí mismo y le interroga sobre su propio sentido. De esta manera, es a la temporalidad a aquello que aporta mayor importancia, y *Sorge* (traducido por “cuidado”, aunque otros autores optan, en esa línea, por los términos de “preocupación” o de “cura”), “el modo de habitarla”. De esta forma, asumir nuestra temporalidad (finita) es un acto de valentía, pues exige coraje y una actitud decidida ante la evidencia de la muerte. Así como la idea del ser no es una idea simple, no lo es tampoco la del “ser de la existencia”, y, por consiguiente, la del sentido del cuidado. Pero justo por ello, el artista cuenta con más posibilidades para desarrollar su ilustrativo discurso.

¿Y cómo traslada todo eso Roberto Urbano a la sala de exposiciones? Generando potentes imágenes en forma de piezas, desde luego. Nuevos poemas visuales en los que, en este caso, la escala es un ingrediente fundamental. No olvidemos además el espacio en el que éstas obra se exhiben: un habitáculo que fue antigua madraza, escuela o espacio de conocimiento para la cultura árabe, lo que la convierte en caja de resonancia que amplifica el mensaje y hace retumbar aún más el eco del discurso manejado.

Debemos tener además en consideración el interés de su autor por cierto sincretismo; la introducción de determinado elemento terapéutico en el trabajo; el interés por el cruce de culturas que le ha llevado a pasar asimismo largas temporadas en Centroamérica y el Caribe, de donde se trajo algunos símbolos y elementos característicos en su trabajo como las ventanas (en ese caso fue un balcón) de la instalación “Desbordamiento”, uno de sus proyectos más rotundos, exhibido como “site specific” en el ECCO de Cádiz en el año 2015.

De esa alegoría de lo que nos guardamos de nuestra identidad y lo que proyectamos o terminamos desbordando, aunque intentemos impedirlo, que fue “Desbordamiento” nos queda en el recuerdo la rotundidad de su monocromía. Unos tonos apagados que se recuperan en las obras de “*Sorge*”. Sin duda alguna, la ausencia de otros colores centra nuestra mirada en las obras y evita que nos distraigamos con detalles superfluos. Alguien podría señalar que, dado que el mensaje final que lanza el autor tiene que ver con la muerte, esta es la paleta más conveniente. Pero nada más lejos de la realidad. Urbano no pretende lanzar un mensaje pesimista o tético. En sus propias palabras, su propuesta se plantea como una oportunidad de vivir esa tensión existencial de la que habla Heidegger fuera del mundo de los objetos y de los simulacros de las sociedades actuales. Un compromiso con la verdad, que reconoce que le fascina.



**HALL**  
CICLO DE INTERVENCIONES  
EN ECCO

AGUSTÍN ARRIBAS  
El ciclo de intervenciones en ECCO





Balcón Negro, 170 x 1500 cm hierro, 2014. Vista parcial de la exposición *Desbordamiento*, ECCO Cádiz, 2014

**Lámpara de Diógenes**, 40 x 60 cm Hierro y cristal, 2014



Acercarse a las superficies de estas obras, ante las que podemos incluso dudar de si se tratan de esculturas (su material es el metal) o de pinturas (su disposición es la del marco-ventana, aunque algunas de ellas estén extendidas en el suelo o inclinadas sobre la pared; reparen cómo sus partes se organizan como organiza el pintor sus pinceladas por un cuadro; a Urbano le ha gustado siempre perder a una técnica en la otra), es descubrir un perfil agresivo, desafiante. En el caso de la pieza principal, una obra de suelo, ésta ocupa buena parte de la superficie de la sala, como obligándonos a reconocer que ese tiempo inexorable, que esa mancha negra avanza y pronto cubrirá la superficie sobre la que disponemos nuestros pasos. Recorrer la mirada de nuevo por sus límites, siempre puntiagudos, en ocasiones oxidados, empastados por la acción de las fuerzas naturales, es nuevamente ser conscientes de cierta temporalidad: Eso está ahora así, adopta esa fisonomía, pero podría tener otra en breve, y tuvo otra muy distinta en el pasado. De hecho, según nuestra atención se fija en unos accidentes u otros, en unas tonalidades u otras, va leyendo la pieza como si de una partitura se tratara. El granadino invita, como lo hacen autores de referencia para él como Richard Serra, Juan Muñoz o Bruce Nauman (también pensadores como Ernest Jünger y su concepto de “emboscarse”), a disfrutar de una experiencia inmersiva de lo escultórico, a dialogar con el espacio y buscar nuestro lugar frente a la obra. Pues no se trata solo de ver, de contemplar, sino también de sentir, de percibir.

Atrás quedan los materiales más translúcidos de otras series. También ese aspecto más artesanal de las obras en pos de un acabado de apariencia más “industrial”. La disposición de las láminas, a modo de suave oleaje del que se facilita una foto fija, nos lleva a buscar en nuestra mente, ante la obra que se eleva del suelo y se extiende también por la pared, la imagen del balcón de “Desbordamiento”. Urbano reconoce que, si bien siempre se ha mantenido en equilibrio en la fina línea que separa figuración y abstracción, en esta ocasión tensiona las potencialidades que le ofrecen ambos lenguajes. Aquella pieza (como todas las de este conjunto) es una nueva cortina; un límite que nos separa de algo. Y sus bordes son agresivos, desafiantes, punzantes. Sin embargo, a modo de ventana, como si de una persiana veneciana se tratase, si somos capaces de superar la ansiedad y el miedo, de no quedarnos paralizados o regodeándonos en la imposibilidad, descubriremos que esos resquicios, esas rendijas tienen obligatoriamente que ofrecernos otra realidad. Sólo el temor y las distracciones impiden alcanzar lo que se sitúa detrás. Urbano plantea pues esas láminas como referencias a los estratos psicológicos del ser humano ante la realidad de su propia finitud, de su propia caducidad. ¿Las distracciones? El ego, el narcisismo, el miedo, la vanidad, el orgullo, todas esas arrogancias, superficialidades y también vicios que nos impiden vivir en plenitud. Que nos impiden apartar las rendijas con los dedos y echar un vistazo a lo realmente importante.

### **Javier Díaz-Guardiola**

Javier Díaz-Guardiola es periodista, crítico y comisario de exposiciones. En la actualidad es coordinador de la sección de arte, arquitectura y diseño de ABC Cultural y autor del blog de arte contemporáneo “Siete de Un Golpe”.





Patroclo, 100 cm de diámetro, hierro, 2013



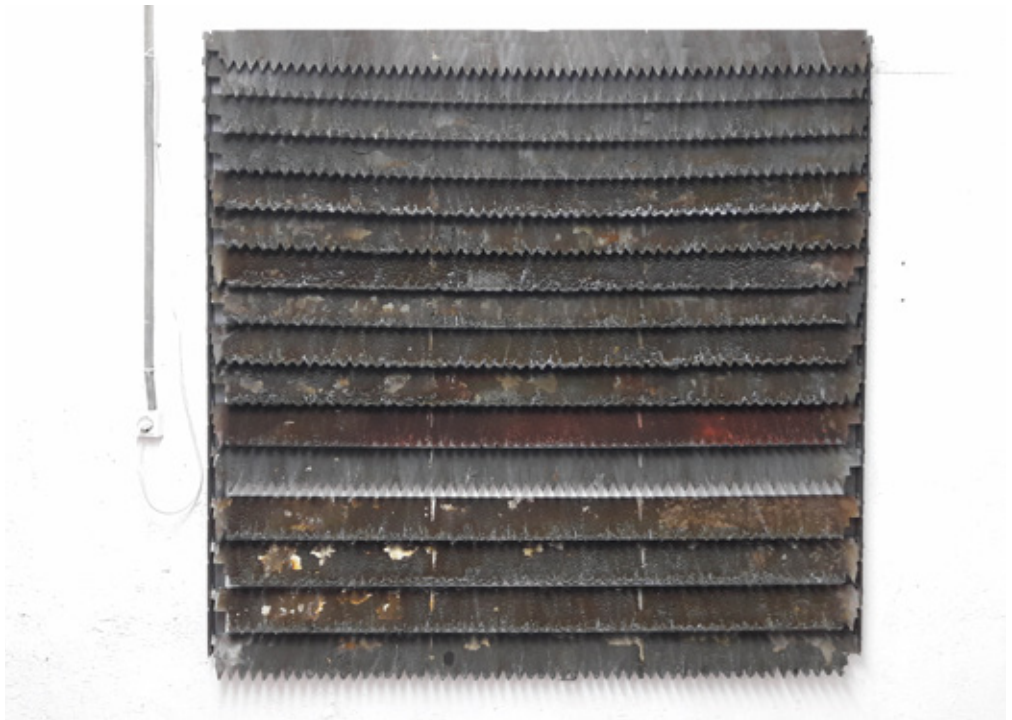


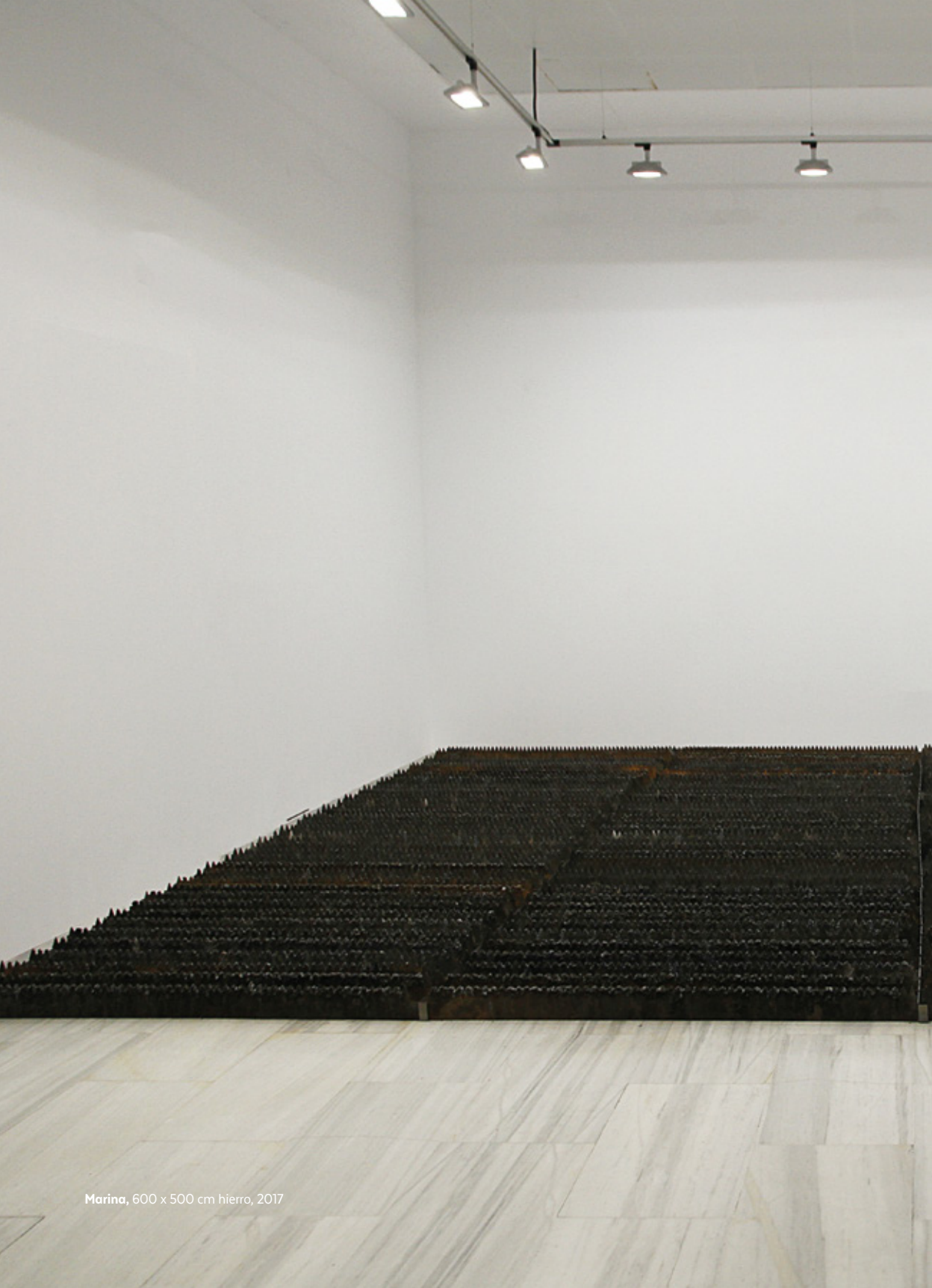


OBRAS DE LA EXPOSICIÓN



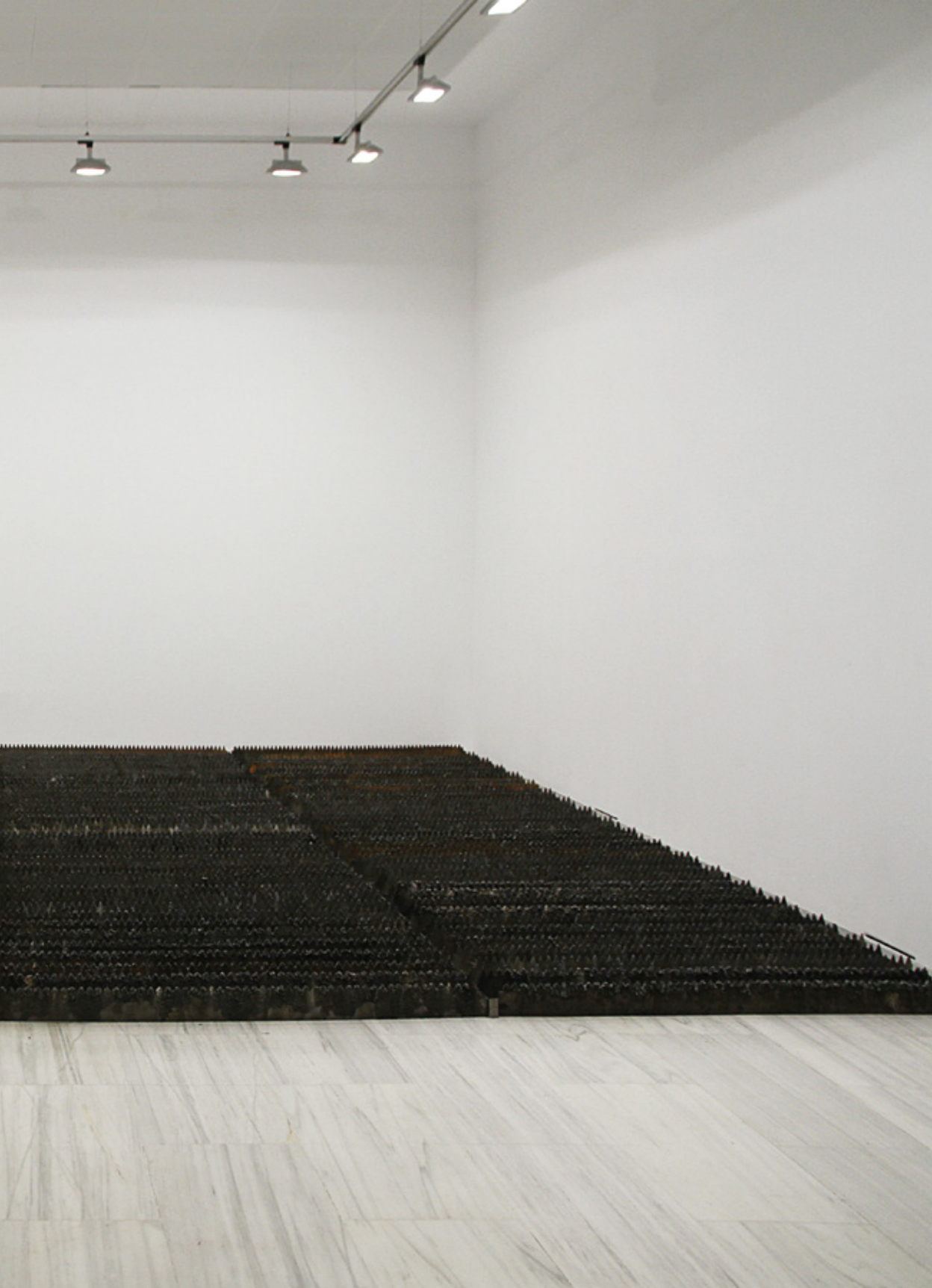






Marina, 600 x 500 cm hierro, 2017





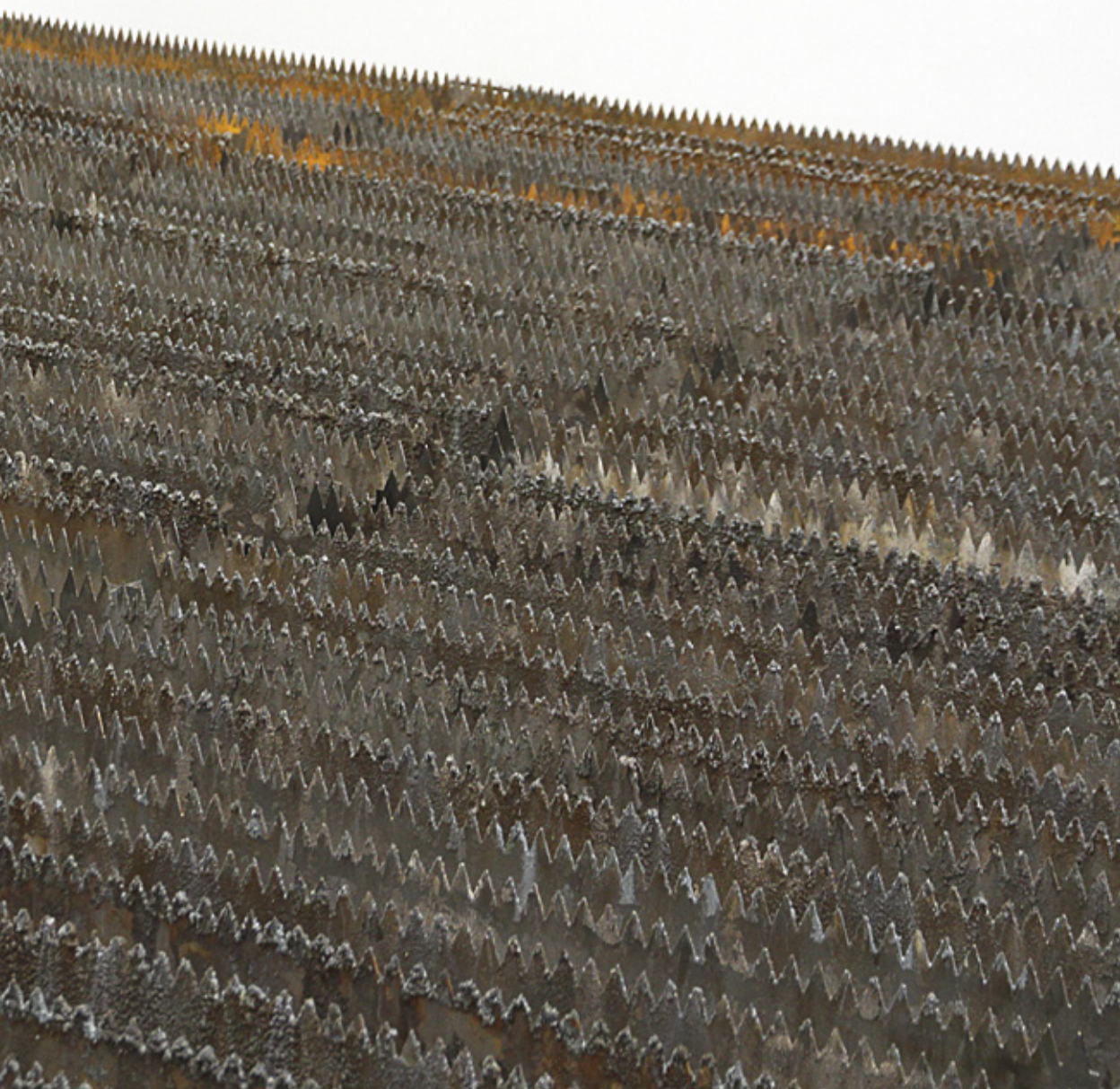








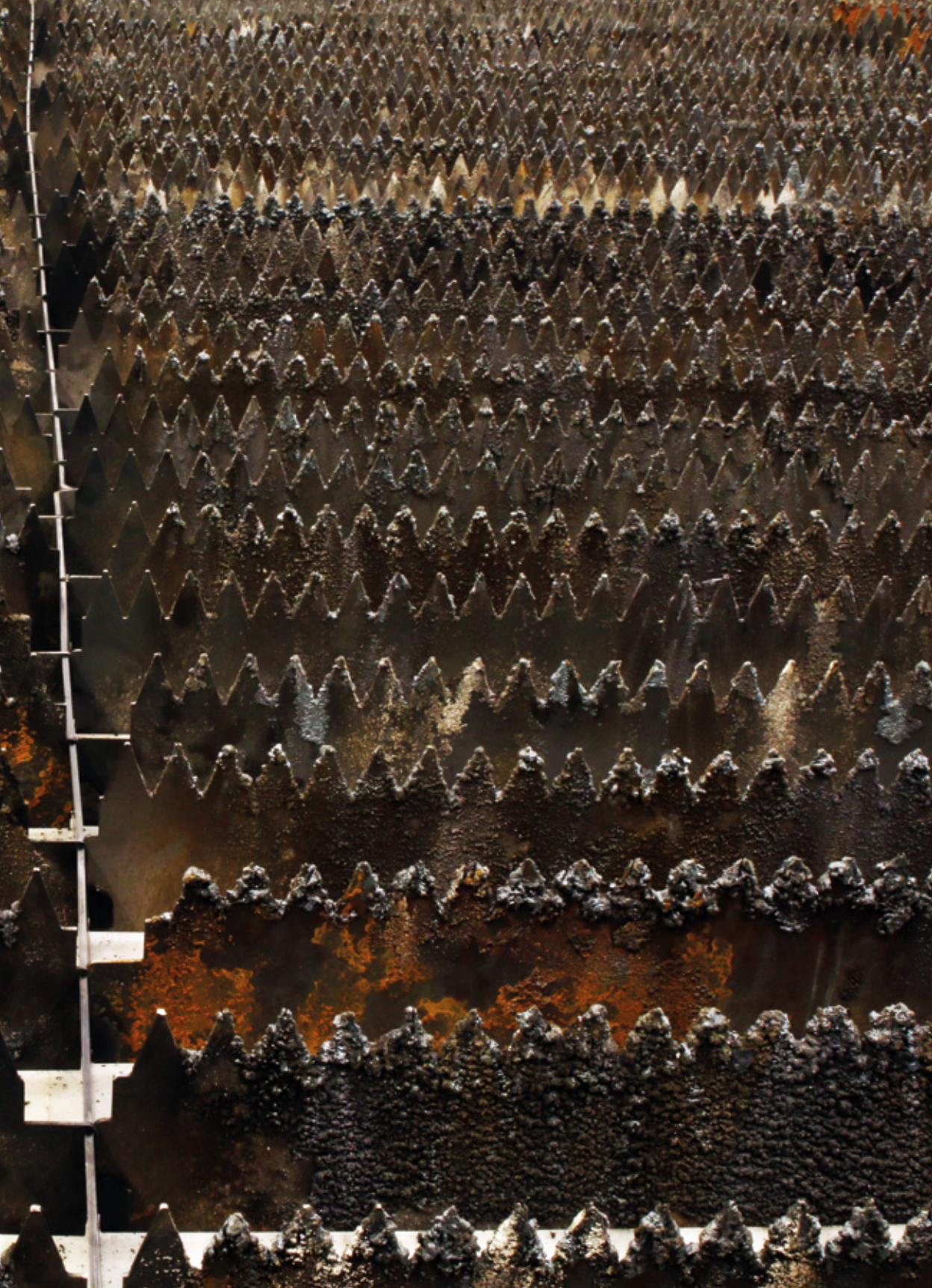


































Dasein, 150 x 500 cm, hierro, 2017





















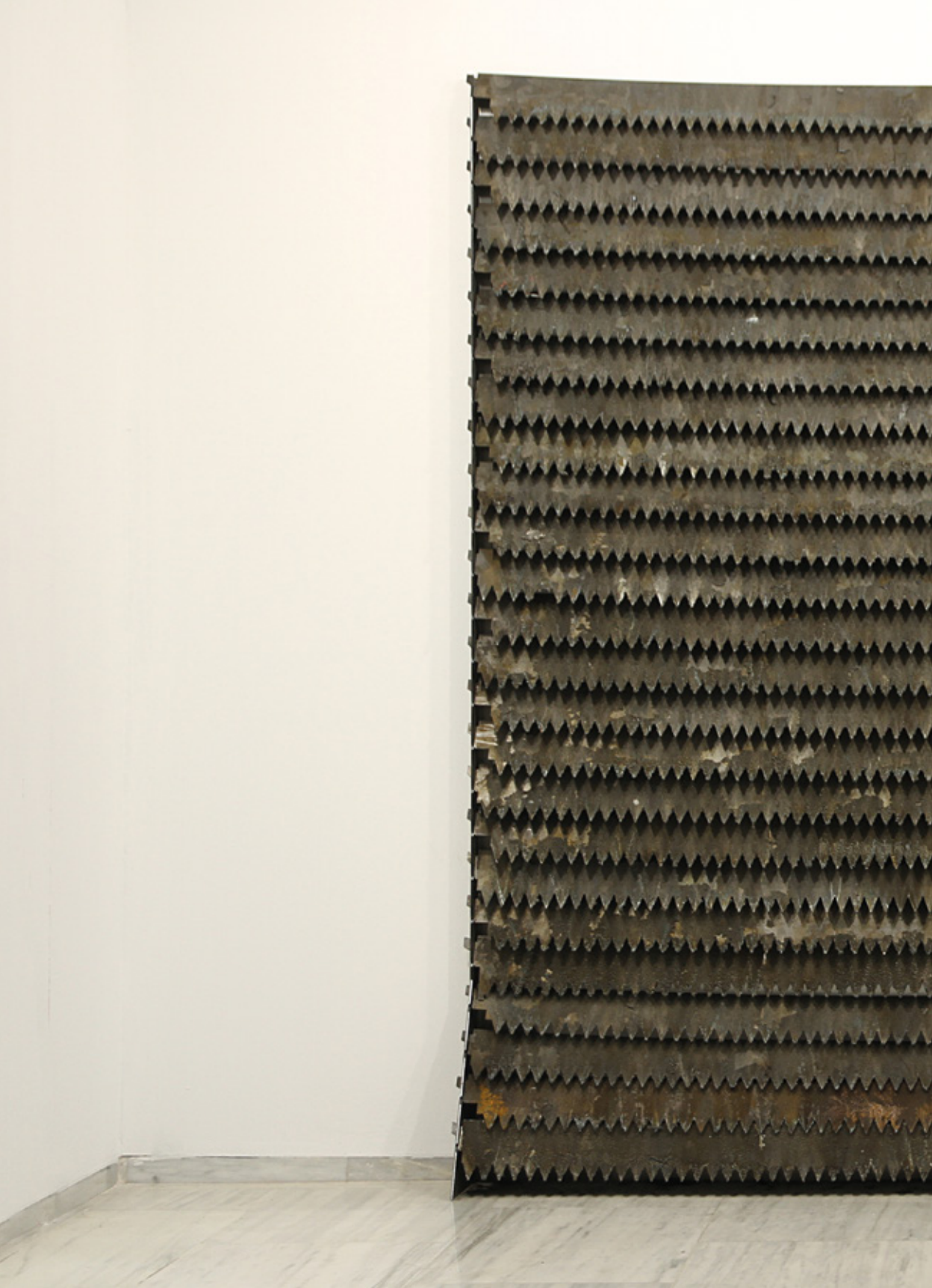








































**ENGLISH**

## ROBERTO URBANO THOSE SUBTERRANEAN THINGS

Roberto Urbano (Granada, 1979) does have, like no one else, a real gift for not being present where he should be expected to be found.

This is quite usual for artists whose work and critical apparatus are under construction, but it's particularly true in his case and it becomes visibly clear in his last exhibition: *Sorge: Care and Cure* held by the University of Granada in La Madraza at the beginning of 2018.

The first breach between the title and the artwork has to do with the Heideggerian concept of *Sorge*, which will further be developed on the following pages by Jan Canteras. Therefore, is there anything more remote from the notions of care and cure than these works made of steel placed either on the floor or on the wall, halfway between the painting and sculpture, looking solemn at first sight or enigmatic at least, nearly dangerous and definitely disturbing?

Let's analyze the material nature of the artworks. They consist of elongated steel structures, placed on the floor or the wall, forming limited rails to which steel bars are fixed perpendicularly as if they were roller blinds, making up opaque windows which an eye would naturally like to see through if it wasn't for the pitted texture of the material. The rusting metal on different overlapping layers lends to the artwork a mysterious yet mineral, organic and metallic life of its own. Apart from that, the phenomenon of metal fusion has made it possible to shape the edges of the steel sheets into rough pikes, creating an impression that, once again, under this 'skin-shell' there is a bustling yet mysterious life which the imagination associates with an army of lined-up troubled characters, a ghost town or irregularly eroded mountains.

If we get closer to the pieces, especially to *Marina* placed in the main room, making a counterpoint to the Nasrid archaeological remains in the rock bed of the building, we can notice that the metal bars are separated in a way that they allow to see the floor, delineating a form similar to an electrocardiogram graph which is an effect created by the phantasmagoric shadows of the pikes.

On the other hand, if we get far from the shore, the sea turns into a sheer painting and definitely establishes the work of Roberto Urbano out of any rigid aesthetic category, between the painting and the sculpture, although he himself worships the sculptures by Sergio Prego and Asier Mendizabal.

The matter gets more dense, the eroded layers give each metal sheet a life of its own and different vibrant chromatic shades.

It is life, a life, happening in front of us.

### About Roberto Urbano

I have discovered Roberto Urbano's work at his exhibition *The Harp and the Shadow* which took place in La Empírica gallery in Granada in 2017. It was a symbolic interpretation of the eponymous book by Alejo Carpentier, one of the most emblematic authors in the

artist's personal mythology which is intimately related to South American literature.

It was presented as a 'visual collage' and the exhibition brought attention to the idea of paradise, especially in the Caribbean, questioning stereotypes in order to analyze the impact of the ideas of the Enlightenment as well as religious syncretism in that part of the world. The exhibition evoked all possible symbols from the founding biblical myth to the lost paradise of childhood. Anyway, paradise we have been expelled from by mass tourism and especially by modernity which is no longer a promise of happiness.

At the entrance, a pelican was observing the exhibition, reigning in his majesty like an indestructible observer and yet doubtful facing the rest of the scene. On the other side there was a palm tree, whose leaves were already cut out of steel, placed in a guillotine. Finally, two essential elements prefigured the artist's concern in advance: a metal sea of reduced dimensions was exhibiting its spiky waves and echoing in a golden mirror whose surface, cut as if it was a jigsaw puzzle, deconstructed the image of the observer.

While the exhibition in La Empírica gallery showed a historicist and symbolic vision of the world, the works in La Madraza are of more intimist and meditative nature and are related to the awareness of being evoked by these metal pieces which are mirrors we need to get through after having defeated our inner fear.

For the artist, these pieces covered with different layers of metal represent an opportunity to ask oneself about the reality of the material and find its authenticity. In this sense, the eye of the observer is eloquent because it reproduces this very same question.

From the distance, the observer faces a dark, vague and almost blurry sea and as they approach its shore, the danger becomes more perceivable because the steel sheets evoke an imminent danger. Paradoxically, there are gaps on the floor between the sheets which open up like corollas. The observer also realizes that this 'army of pikes' looks like a mountain that has been nibbled by erosion and the danger is finally relative. In fact, the metal continues its process of erosion, falling off as if it were pieces of skin or tree bark covering the space of the floor between the steel bars.

The journey through the mirror has been made without obstacles. The reality of the material has made way for the being to find its own truth.

#### *The Mountain*

*The mountain is a thousand meters high.*

*I decided to eat it up little by little. It's just like every other mountain: vegetation, rocks, earth, animals and even human beings who go up and down its side.*

*Every morning I lie down over her and I start chewing whatever comes first. I spend hours like this. I come back home with a stiff body and shattered jaws. After a short break I sit at my doorstep and I look at her in the bluish distance.*

*If I told the neighbours, they would surely roar with laughter and would think I am insane.*

*But I know what I'm plotting and see very well that it's losing her roundness and height.*

*And then they will talk about geological phenomena.*

*Here's my tragedy: nobody will admit that it was me who was the ravenous eater of the one thousand meters mountain.*

1957

Virgilio Piñera, Tales.



### From privacy to history

In that respect, the Cuban author Virgilio Piñera (1912-1979) is also important in Roberto Urbano's personal pantheon. Virgilio Piñera was a writer, playwright (prefiguring Ionesco's theatre), poet and translator but he is mostly known for his short stories which are reserved, minimalistic and grim. Just like Alejo Carpentier, and even a few years earlier than him, Piñera is considered one of the first authors in Cuban literature who demystified the myth of the Caribbean as heaven on earth. He was silenced by the Castroist regime which reproached his nonconformism and homosexuality. In answer to 1961 Castro's famous declaration 'Within the revolution, everything. Against the revolution, nothing' from *Words to the Intellectuals*, Piñera answered with these laconic words, 'I'm scared!'

By using black humour, the grotesque and absurd, his work is, nevertheless, a reflection of the human condition.

Roberto Urbano frequently refers to this author and I believe it is because of three reasons.

In the first place, indirectly and through metaphors, the author interrogates the irreducible and universal parts of human nature such as death anxiety (*The Bathtub*). Also, he describes daily life in Cuba, the hunger of its inhabitants, pushing his work into a political dimension without barely hiding it. (In *Meat* the author indirectly criticises the Cuban government which exports all meat produced in Cuba, leaving its inhabitants hungry. Finally, through different stories which evoke cannibalism, Virgilio Piñera confirms the animal and archaic nature of human beings from which they cannot escape despite a great deal of gesticulation.

This leads me to recall the thoughts of another author, a French one this time, who is politically opposed to Virgilio Piñera because of his association with the Cuban Revolution (history is sometimes deceiving and is the only one herself who understands the traps she sets): a writer, philosopher and mediologist Régis Debray.

To sum up his prolific career, let's just say that Régis Debray was born in Paris in 1940 and after his secondary school studies he joined the Communist Party. In 1960 he manages to get to the famous Ecole Nationale Supérieure and joins the Philosophy department in 1965. The same year, he starts living in Cuba and follows Che Guevara in Bolivia before being captured in 1967 by the Bolivian government forces. His death penalty was commuted for 30 years of imprisonment thanks to an extensive media campaign carried out by Jean-Paul Sastre. After four years he is liberated and settles in Chile before moving back to France in 1973. Apart from other numerous commitments, in 2005 he creates a journal called *Médium. Transmettre pour innover* ('*Médium: Transmit to Innovate*') and is appointed the president of honour of the European Institute for Sociology of Religions which he had founded years before.

I mention the work of Régis Debray because in my interviews with Roberto Urbano appears a recent view of the French philosopher, developed in his publication called *Madame H.* (2015) (\*1). 'We have abandoned the economy of salvation looking for our salvation in the economy. Before we even realised and took precautions, the Christian era had finished, and great myths in our history were substituted for a city of success. Therefore, there is no point in looking for Mrs H. and chasing her. She has retired.'

For Régis Débray, history offers an organic unity of the past, the present and the future which is above all a matter of the imaginary. However, an era dominated by the economy does not move us away from fanaticism and violence, but causes it. For the author, the feature of postmodernism, which has emptied all beliefs, is that the past and archaism come back. These archaisms are built on religious, ethnic, linguistic and regional foundations. 'As much as we hate earth and blood, they always come back!' (\*2)

Roberto Urbano's piece *Dasein* placed in the vaulted room is solemnly presented and made sacred. A visitor cannot come closer and the work needs to be observed from a distance in its whole majesty and mystery. Hung on the wall and extended on the floor, it evokes a cloak of the king of some primitive and ancient civilization which disappeared in history.

It seems to me that when Roberto Urbano unfolds his metal sculptures, he asks himself about a possible way towards future irremediable archaism. When the rusting metal makes an underlying life emerge, unrestrained and uncontrollable, I cannot help thinking about what Régis Débray considers a limit in the ideas of the philosophers of the Enlightenment: what they had not foreseen, and nor had the Progressivists later on, are 'all these subterranean things that torment and eat human beings away.' (\*3)

Those subterranean things, underneath the skin of metal, are what Roberto Urbano is reflecting on. To my mind, and that is the strength of his art, it is a personal introspection and a historical point of view which intertwine and contribute to the construction of his artistic project.

### **Nathalie Pariente**

**Nathalie Pariente is an art historian and independent curator. She has been living between Granada and Paris since 2015 and is a member of c-e-a, (Commissaires d'exposition associés) in Paris.**

\*1 Régis Débray, *Madame H*, Régis Débray, Gallimard, Paris, 2015

\*2 *Entretiens France Culture - Répliques*, Régis Débray and Alain Finkielkraut, «L'Adieu à l'Histoire» 21 November 2015. <https://www.franceculture.fr/emissions/repliques/1-adieu-l-histoire> 8 (online)

\*3 *Entretiens France Culture - Répliques*, Régis Débray and Alain Finkielkraut, *Régis Débray est-il réactionnaire?*, 1st April 2006. <https://www.franceculture.fr/emissions/repliques/regis-de-bray-est-il-reactionnaire-rediffusionde-lemission-du-01-04-2006> (online)

## SORGE CARE AND CURE

I must admit that when Roberto Urbano asked me to write this text, I had a doubt about its purpose. The proposal consisted of explaining *Sorge*, a word which Martin Heidegger gave great importance to in his work and from then on it remained incorporated in the philosophical lexicon. At no time did Roberto want to explain to me what was the connection that he wanted to make between his work and the concept which he, nevertheless, clearly proved to have researched. On the other hand, it was not the first time Roberto had contacted me: approximately a year before we had exchanged some emails in which he was asking me about the same subject. Due to my insistence, Roberto showed me several samples of the work he wanted to exhibit, but again without giving me any clear indications about how the concept of *Sorge* could be related. If he had any idea about it, he seemed determined to keep it for himself. For this reason, after giving it a thought, I decided to start writing a rather dry introduction to the concept, hoping that things would trace its connections in the process.

The German word *Sorge* is usually translated as 'care', although philosophers and translators who transferred Heidegger's concepts into Spanish made different choices. For example, José Gaos chose to translate it as 'cure' ambitiously aiming at preserving some etymological similarities (*Sorge-Besorgen-Fursorge* / cure-cure from-caring for). In contrast, Eduardo Rivera, decided to use less forced concepts to preserve the naturalness of the text (if it is even possible to speak about such thing in Heidegger's work) and translated *Sorge* as 'care'. In his version the etymological similarities of the German words get lost (*Sorge-Besorgen-Fursorge* / care-preoccupation-solicitude), but in return Rivera makes the text more readable. On some occasions (and quite often in philosophy) approaches with more freedom and less literalness are more faithful. Ortega y Gasset, who was always openly attracted to *Being and Time*, created similar topics in his own philosophy, often related to 'concern' which structures human experience. According to Ortega, human beings are generally 'busy' with doing things, devoted to and absorbed in their chores. However, before doing any specific activity or any particular job, human beings are already and always 'pre-busy'. That is to say, they are in a state of unspoken reference to all the things and people they live surrounded by. This world, or even better, this sphere of being pre-busy in which a human being is inextricably thrown into, organizes the business of every person, although they are not usually an object of it themselves.

Through etymologies which are closer to Spanish, Ortega's concept of 'being busy' and preoccupation tackles a theme similar to Heideggerian's *Sorge*. By 'care' Heidegger means constant *addressing* of human beings towards things, the structure of their activities and their state of being always 'pre-busy'. It has to do with something so close to our experience that it easily goes unnoticed. On the first pages of *Being and Time*, Heidegger proposes a clarifying example of what he means by 'addressing to things'. We often say: 'the table is next to the door' or 'the chair *touches* the wall'. Strictly speaking, none of this is possible. According to Heidegger, that would have to be said on the assumption that the wall is able to be present before the chair. In some sense at least, entity can 'be close' or 'touch' the other ones if the latter can 'be present' before it and only if 'by nature' the entity in question has a world inside through which other entities are susceptible to 'be touched' or 'be adjacent'. Neither the chair nor the wall belong to this kind as they are

perfectly turned towards themselves and they do not show any kind of business, preoccupation or *Sorge* in relation to other entity. Things stay there, in the world and turned towards themselves; however, a human being, or *Dasein* in Heidegger's terminology, is projected and turned towards things and constantly addressing to them. In attempt to understand its full extent, 'world' is everything that is being addressed. When human beings face the very things, they deal with a world, this is to say that they are projecting towards *everything* else and from a sphere which is always presupposed for it.

In Heidegger's terminology, the structured collection of ways of being concerned with *things* is called *Besorgen*, a word that Gaos translated as 'cure from' and Rivera as 'preoccupation'. However, absorbed in their chores, human beings are not only constantly addressing to things, but also to the others: their fellow beings. Heidegger calls this dimension of care *Fursorge*, translated by E. Rivera as 'solicitude' and 'caring for' by Gaos (in his determination to preserve the etymological link). In presence of other entities, which also show the characteristics of existence, a specific phenomenon occurs: they are not only in the world, but also have 'a world of their own'. Even more, it's not that each one has 'their world' (an expression that can rather be used to describe the coexistence of patients in a psychiatric hospital), but they regularly share the world with others. In Heidegger's words, 'the world is what I have always shared with others.'

On the other hand, coexisting or living together are not only another way of mixing with other entities or certain kind of entities, but it is a place from which the sense of entity is regularly determined. Suffice it to say that all activity is doing it for others, with others or against others. Care structures always belong to a shared world or, in other words, the interpretation of being in which every person is always comes before; it is given. It is not about 'thinking' what others are telling you to do. The latter can occur without a doubt, but with reference to the openness of the entities; there is no-one 'in charge'. The public interpretive condition, according to Heidegger, is of impersonal nature and cannot be conceived as a structure of the subject. At this totally primitive level of *Sorge* there is no-one who thinks or does, but only things which are 'thought of' and 'done'. Impersonal passive is a tool that grammar offers to express that ever-previous characteristic of mundanity which precedes any subjectivity. In a regular activity of every person, the world is already forever open by the impersonal, even though at first sight it may seem hidden under the appearance of what is merely given or obvious. The entity stays open, available for daily 'being busy' through the public interpretive state; but in the very act of openness the entity which is present before the others hides its origin. 'In the act of being absorbed in the world, the phenomenon of the world itself is overlooked' says Heidegger.

Being completely absorbed in the public interpretive state which arranges *Sorge* structures, 'everyone is the other and no-one is themselves.' That opens up a possibility that, taking the state of absorption as a starting point, the *Dasein* will resume themselves and its condition of existence will become apparent. To achieve that, it is necessary for 'being busy' to momentarily distance itself from the entity, towards which it is normally turned to, making it available for the experience of being. *Being and Time* mentions some affective expression, particularly levels of anxiety, which makes such thing possible. Fear is always directed towards entity or a group of particular entities: fear, reasonable or not, is felt of *something*, a thing perceived as harmful or of a person considered dangerous. However, anxiety has no clear reference and whatever it is caused by, does not seem



identifiable as entity. According to Heidegger, this is due to the fact that the anxiety trigger indeed is not particular entity, but the entity as a whole, the very being itself. It turns out that it is mere existence what threatens anxiety, leaving them both identified.

However, anxiety is not the only way to access. One of the ways that Heidegger suggests to approach the truth is art. Have a look at this comment about a series of boots that Van Gogh painted in the 1880s: 'What is occurring here? What is taking place in the painting? Van Gogh's painting is making visible what the utility, a pair of shoes of a farmworker, really is. This entity goes into a state of not hiding its very being. [...] If what is occurring in the artwork means manifesting entity, what it is and what it is like, then truth is happening.' What does Heidegger refer to as 'manifesting' and 'truth'? For sure, he does not mean faithfulness of a 'copy' or a 'model' or its correct 'representation'. The truth that he makes reference to, is rather the sense that entity has in all that is addressed to the world and through which the world is revealed. In the painting, mundanity in general is exhibited through particular entity: 'The dark hole of the worn-out inside is like a mouth yawning away the tiredness of hardworking steps. The rough heaviness of the shoe represents tenacity of a slow march along furrows of earth. The leather gathers the humidity and grease from the ground...' The care and cure in which a certain Dasein exists have been revealed here, going beyond an object form of represented entity and towards demonstrating its mundanity. Therefore, the 'similarity' is dispensable and can even get completely lost as long as the work of art preserves its ability to reveal. In fact, its topic wouldn't necessarily have to be a thing (boots). All in all, in Heidegger's philosophy, art actually allows to 'move from being a prisoner of entity and embrace being.'

Let's think about the material nature and forms chosen by Roberto: its difficulty and toughness brought out by sharp and rough steel surfaces are not at the service of any representation. What environment have these floors, walls and curtains created? Do they refer to any form of life, some kind of 'being busy' or *Sorge* structures? As opposed to Van Gogh's boots, there is no 'world' revealed. One might even say the opposite: this environment rather refers to concealment of origin, to what precedes the work of existence, to what surrounds the clarity of being where the world takes place. This environment demonstrates crudeness and opaqueness of entity, before any kind of mundanity steps in.

Perhaps, after all, we will see things show their relationships by themselves: 'In the act of being absorbed in the world, the phenomenon of the world itself is overlooked' said Heidegger. The being of entity, the mundanity of the world, nests *Sorge* structures and regularly hides in its silent acting. Before opening through the modes of care, even when they have been inadvertently inherited, the entity as a whole can only offer what is not yet 'world' in the strict sense, just like the one Roberto's work offers. Brought back to its opaqueness, entity stands out what is usually hidden: sense-giving and openness that is silently carved in the structures of *Sorge*.

## Jan Canteras

Jan Canteras holds a PhD from the University of Oviedo. He is specializing in Contemporary Philosophy and Chinese Thought.

## THROUGH THE SLATS

Mental images. They are necessary. It is a kind of conceptual network for the thoughts so they can throw themselves into the void with no fear of disaster. It is impossible to stop to imagine something, to elucubrate, without using them as cards to shape our thoughts. The challenge is to bring them to reality. Give them a material form. Make them leave the ethereal sphere of ideas, the cloud of thoughts, to give them physicality. To a great extent, this is the main work of an artist and a starting point for projects of Roberto Urbano (Granada, 1979).

As opposed to other artists, Urbano does not consider adopting grandiloquent rhetoric or persuade us to embrace a cause. No; his thing is channelled more into 'illustrating' concepts that are often slippery or elusive proposals which, nevertheless, influence us and determine much more than we can contemplate. This is not a trivial challenge, especially when the final result has weight and form; when, in its modesty, the concepts fight for turning into icons. Although Joan Fontcuberta is warning us against the excess of images that we handle nowadays, which are ultimately of digital, fluid and liquid nature, we should think of the responsibility of creating a new object for an already saturated world which consumes voraciously and does not give second chances. The difficulty doubles: how to give form to a mental image, something that only exists within the sphere of ideas, and how to choose the correct ones. How to determine which images are necessary.

In case of Roberto Urbano, images usually come from philosophy and literature, not so much from music, despite the great evocative power of this art which is perhaps the most complex one to express itself rationally. In his career Urbano has focussed on such intangible and elusive concepts as 'truth', 'authenticity' or 'utility'. (And what is there more blissfully useless than art, in contrast to the obligation of usefulness of design? However, just like Urbano has already done, it is also worthwhile to revise our understanding of the useless, especially when we associate it with artistic creation and when we refer to a turbo-capitalist society which evaluates everything in quantitative rather than qualitative terms.) These concepts might seem distant to us due to its pompous echo, but in fact they are perfect names to define the project of society we are building, where virtuality, virality and individualistic egocentricity are the order of the day.

The project presented by Urbano in Palacio de la Madraza in Granada centres itself round one of these philosophical concepts which a priori may seem ungraspable due to its complexity, but are essential for ontological thinking and try to determine what an individual is. It is *Sorge*, a basic precept in Martin Heidegger's philosophy and the fundament of his book *Being and Time*.

This is one of the most fundamental works in Heidegger's career as well as in the Western modern philosophy. That was to such an extent that many subsequent currents, such as existentialism, have been considerably influenced by it, mostly because the text offered some terms or concepts from which all subsequent philosophical thinking has been shaped. But what is *Sorge*? It is difficult to sum it up here. In his essay, Heidegger deals with the matter of being: what does it mean for entity to be? What is the reason why there is something instead of nothing? These questions, which are fundamental in ontology, have been tackled since the days of Aristotle and defined by Leibniz. In fact, the Ger-

man philosopher centres the question round the temporary. Time is what the human beings are subject to and death at the end of it gives them back the awareness of themselves and questions about their own sense of existence. This way, it is the temporary nature of what is of major importance and *Sorge* (translated as 'care', although some authors opt for 'concern' or 'cure') is 'the way of living in' the temporariness. Therefore, accepting our (finite) temporary nature is an act of bravery because it requires courage and decisive attitude towards the evidence of death. The idea of being and 'being of existence' are not simple and therefore neither is the sense of care. But exactly because of that, artists have more possibilities to develop their illustrative rhetoric.

How does Roberto Urbano transfer all this into an exhibition room? By creating powerful images in form of pieces, of course. They are new visual poems in which, in this case, the scale is a fundamental ingredient. Also, let's not forget the space where these artworks are shown: a room belonging to the old madrasa, a school or space of knowledge in arabic culture, which make us think of a soundbox amplifying the message and making the tackled matter echo even louder.

We should also take into account the interest the author has in certain syncretism; the introduction of some therapeutical elements in the sculptures; his interest in crossroad of cultures which made him spend large periods of time in Central America and the Caribbean, from where he brought some symbols and characteristic features to his work such as windows, later turned into balconies. One of them was featured in his 'site specific' installation called *Desbordamiento*, a resounding project presented at ECCO in Cádiz (Spain) in 2015.

From this allegory of what we keep in our identity and what we project or finally let go, even though we try to prevent it from happening, we remember the categorical monochrome of *Desbordamiento*. Muted colour tones are retrieved in *Sorge*. Undoubtedly, the lack of other colours makes it easier for us to focus on the sculptures and prevents us from getting distracted by superfluous details. It could even be said that because the final message send by the author has to do with death, that is the most convenient range of colours. However, that can't be further from being true. Urbano does not aim to convey a pessimistic or gloomy message. As he said, his proposal consists of an opportunity of living the existential pressure (which Heidegger talks about) outside the world of objects and sham in modern society. It means a commitment with the truth, which he finds fascinating.

We doubt whether Urbano's works are sculptures or not —as they are made of steel— or paintings —as some of them are structured into a window frame— but others are extended on the floor or leaning against the wall. We can notice how its parts are organised in a way similar to how a painter lays out his brushstrokes over a canvas. Urbano has always liked losing the limits of one technique in another. As we get closer to the surface of these works, we find out its aggressive and defiant character. In case of the main piece laid on the floor, it occupies a large part of the surface of the room as if it was forcing us to recognise the inexorable passing of time, a black stain which gets greater and greater and soon will cover the surface we stand on. Looking once again over its limits —which are always sharp, sometimes rusty and worn out by natural forces— means being aware of certain temporariness: it has this appearance now, but it could look different soon and it actually did in the past. In fact, as our eye moves attentively from one roughness to another, each of them in different shade, we read the piece as if it was sheet music. Urbano —just like other authors

of reference for him such as Richard Serra, Juan Muñoz or Bruce Nauman or thinkers like Ernst Jünger and his concept of ‘going into hiding’— encourages us to enjoy an experience of immersion in sculptures, interacting with the space and finding space for us in front of the piece. It is not only about looking at it or contemplating it, but also feeling and perceiving.

Gone are translucent materials from other series as well as the handcrafted appearance of works in pursuit of more ‘industrial’ finish. The arrangement of steel sheets, like gentle swells of the sea captured in a static picture, makes us think of the balcony in *Desbordamiento* as the artwork raises from the floor and also extends itself on the wall. Urbano admits that he has always kept a balance along the fine line separating figurative and abstract art and this time he tightens the potential that both languages offer. That piece, like all of them in the series, is a new curtain, a limit that separates us from something. Its edges are aggressive, defiant and sharp. However, as if it was a venetian blind over a window, if we are able to overcome anxiety and fear, not to paralyze, not to delight in impossibility, we will discover that these slats and gaps will show us nothing but other reality. Only fear and distractions stop us from reaching what is on the other side. Urbano puts these steel sheets as reference to psychological strata of human beings facing their own finite nature and expiry. Distractions? Ego, narcissism, fear, vanity, pride and all kinds of arrogance, superficiality and vice, which prevent from living life to the full. They stop us from putting our fingers between the slats and seeing through them to realize what really matters.

### **Javier Díaz-Guardiola**

Javier Díaz-Guardiola is a journalist, critic and curator of art exhibitions. He currently is the chief editor of Art, Architecture and Design column in ‘ABC Cultural’ and the author of a contemporary art blog ‘Siete de Un Golpe’.





### **Agradecimientos:**

Doña Pilar Aranda Ramírez, Rectora Magnífica de la Universidad de Granada

Don Víctor Jesús Medina Flores, Vicerrector de Extensión Universitaria,  
Universidad de Granada

Don Ricardo Anguita Cantero, Director de La Madraza. Centro de Cultura  
Contemporánea, Universidad de Granada

Doña Belén Mazuecos Sánchez, Directora del Área de Artes Visuales,  
Universidad de Granada

Equipo técnico de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea,  
Universidad de Granada

Marta Drewnowicz

Miguel Ángel Moreno Carretero

M<sup>a</sup> Dolores Gallego

Pablo R.

Antonio M.

Rafael A.

Guille C.

Juan Benítez Funes

Marina Carbonell

LASERGRAN



## CRÉDITOS

### **Rectora**

Pilar Aranda Ramírez

### **Vicerrector de Extensión Universitaria**

Víctor Jesús Medina Flórez

### **Director de La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea**

Ricardo Anguita Cantero

### **Directora del Área de Artes Visuales**

Belén Mazuecos Sánchez

### **Área de Recursos Gráficos y Edición**

Antonio Collados Alcaide

### **Área de Recursos Expositivos y Audiovisuales**

Ángel García Roldán

## EXPOSICIÓN

### **Organización y producción**

La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea

### **Comisariado**

Nathalie Pariente

### **Coordinación**

Belén Mazuecos Sánchez

Salvador Gómez Ojeda

### **Montaje**

Salvador Gómez Ojeda

Elena López Molina

María Dolores Gallego Martínez

Lorena Garrido Leiva

Zaida Sabariego Almazán

Hermanas Hospitalarias. Fundación Purísima Concepción

### **Difusión y mediación cultural**

Responsable de mediación y diseño de actividades:

Ángel García Roldán

Programación de Actividades didácticas:

Antonio Manuel Fernández Morillas

María Varela Mosteiro

Jesica Moreno García

### **Producción audiovisual**

Dirección

Ángel García Roldán

### **Redacción y Entrevista**

Antonio M. Fernández Morillas

### **Coordinación de Montaje**

Alicia Arias-Camisón Coello

### **Coordinación de Fotografía**

Miguel Ángel Cepeda Morales

### **Edición**

Marina Hernández de los Ríos

### **Camarografía**

Miguel Ángel Cepeda Morales

Marina Hernández de los Ríos

## CATÁLOGO

### **Edita**

Editorial Universidad de Granada

### **Coordinación general**

Belén Mazuecos Sánchez

### **Coordinación editorial**

Antonio Collados Alcaide

### **Textos**

Belén Mazuecos

Nathalie Pariente

Jan Canteras

Javier Díaz-Guardiola

### **Traducción**

Marta Drewnowicz

### **Diseño y maquetación**

Patricia Garzón Martínez

### **Fotografías de sala**

Miguel Ángel Cepeda Morales

Miguel Ángel Moreno Carretero

### **Impresión**

Imprenta Comercial Motril

ISBN: 978-84-338-6233-4

Depósito Legal: Gr./402-2018

© De la presente edición, Universidad de Granada.

© De los textos, los autores

© De las imágenes, los autores



