

EL REPARTIMENT

EL REPARTIMENT

Rogelio López Cuenca

Centre d'Art la Panera, Lleida
08/05 - 09/09/2012

Imatge de la coberta: *Al Yazira Al Andalus*, 2001

Ajuntament de Lleida

Alcalde de Lleida: Àngel Ros i Domingo
Regidora de Cultura: Montserrat Parra i Albà

Centre d'Art la Panera

Directora: Glòria Picazo
Coordinació: Antoni Jové
Servei Educatiu: Helena Ayuso i Roser Sanjuán
Centre de Documentació: Anna Roigé
Manteniment: Carlos Mecerreyres

Exposició

Muntatges: Muntatges Mòbils
Assegurança: Bana Segur

Publicació

Textos
Helena Chávez Mac Gregor
Alfredo Rubio Díaz
Ángel Gutiérrez Valero
Justo Navarro
Polaroid Star

Disseny: Eumogràfic
Traducció i correcció: Maite Puig
Fotografia: Jordi V. Pou, Javier Andrada, Mariano Ibáñez, Rogelio López Cuenca, José Juan Torres i Elo Vega

© dels textos, els autors respectius;
© de les imatges, els autors respectius

Agraïments

Concha de Aizpuru, Galería Juana de Aizpuru,
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo,
Juan Antonio Álvarez-Reyes, Fundación Helga de Alvear, Galería Palma XII, Galería Pedro Oliveira

Edita

Ajuntament de Lleida, Centre d'Art la Panera

ISBN: 978-84-96855-55-7
Dipòsit Legal: L-685-2012

Centre d'art la Panera
Pl. de la Panera, 2
25002 Lleida
Tel. 973 262 185
www.lapanera.cat



Bienvenidos, 1996

POLÍTIQUES DE L'APARICIÓ, EL REPARTIMENT COM UNA INTERVENCIÓ EN ALLÒ SENSIBLE

Per Helena Chávez Mac Gregor

L'exposició «El Repartiment», de l'artista Rogelio López Cuenca, podria pensar-se com la provocació de portar la lectura proposada pel filòsof francès Jacques Rancière sobre el *partage du sensible* a una pràctica artística que interroga i es pregunta sobre les polítiques d'aparició que permeten que aparegui el que apareix.

López Cuenca, assumint una tasca que recorda, o invoca, la lectura foucaultiana sobre la història, presenta, des de la formalització de l'obra d'art, una sèrie de peces que interroguen o pregunten sobre les condicions històriques de l'existència de certs objectes.

Intentant desestabilitzar la seva normalització o la seva condició d'universal, López Cuenca ataca les representacions de l'altre, l'estrangeur, l'àrab, el geni, l'artista, la icona, la memòria i la ciutat per pensar en les formes en què cada època permet veure, escoltar, percebre, anomenar. I assumir que cada una d'aquestes formacions (visibilitats i enunciacions) es configura a partir d'una distribució (*partage/repartiment*) d'allò

sensible que determina una estètica de la política.

I

Rancière planteja el fet que l'estètica és una distribució d'allò sensible que determina un mode d'articulació entre formes d'acció, producció, percepció i pensament. Aquesta definició pretén estendre allò estètic més enllà de l'estricte camp artístic per introduir-hi les coordinacions conceptuais i els modes de visibilitat —és a dir, les figuracions que s'estableixen entre un signe i un significat com la configuració d'allò polític—, per bé que cal dir que tampoc no renuncia a ser categoria fonamental per pensar el règim de l'art contemporani. Per la qual cosa, per Rancière, allò estètic se significa segons una estructura gramatical de genitiu o de pertinença. Així, Rancière distingeix aquesta noció en dos sentits.

El primer significa l'estètica des de la seva pertinença a allò polític, i amb això es vol assenyalar que allò polític mateix és, abans que res, una batalla sobre el material¹ perceptible/sensible que genera modes de visibilitat concernents a les coses que la comunitat considera que «es poden veure», així com als subjectes apropiats per veure aquests objectes. Aquest «veure» en cap cas no es refereix a una condició o una capacitat d'un subjecte, sinó a una configuració i una producció dels

¹ Confronteu-ho: «I use “aesthetics” in two senses – one broad, one more restrained. In the broad sense, I speak of an “aesthetics of the political”, to indicate that politics is first of all a battle about perceptible/sensible material. [...] In the restrained sense, “aesthetics” designates for me a specific system of art, opposed to the representative system.» Jacques RANCIÈRE, «Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreement», a *A Sub Stance*, Issue 92, vol. 29, núm. 2, University of Wisconsin Press, 2000.



S/T («El Paraíso Es de los Extraños»), 2001

sabers des de les formes d'aparició de complexos d'accions i reaccions. El segon sentit emergeix de les polítiques mateixes d'allò sensible, polítiques d'allò estètic, i amb això Rancière vol significar un sistema específic de l'art que distingeix en el camp artístic de quina manera les produccions artístiques són perceptibles/sensibles, i posa en qüestió la distinció entre l'art i altres activitats. Amb aquesta última significació Rancière vol oposar a les històries de l'art una estructura filosòfica, no sobre la base de períodes temporals i estilístics, sinó a partir d'estructures de visibilitat que estableixen un règim específic de sensibilitat.

Aquests dos sentits d'allò estètic en el pensament de Rancière han causat molta confusió, sobretot pel que fa a les mateixes pràctiques artístiques, ja que tant acadèmics com institucions culturals han agafat aquesta teoria per seguir afirmant el sentit de l'estètica com a disciplina que estableix i determina objectes privilegiats, és a dir, obres artístiques, sense tenir en compte el sentit de l'estètica com a configuració d'allò polític que desenvolupa Rancière i que és el manteniment de la segona teorització de l'estètica.

II

Des d'aquí l'estètica es converteix no en el terreny de l'art, sinó en el de la seva intervenció; López Cuenca, que treballa amb les



Tais Toi, 2001

paraules i les coses, sap que l'única manera de desestabilitzar el significant és mostrant la manera en la qual s'ha produït. Des de l'objecte, ja sigui la col·lecció absurdament rellena d'objets i *souvenirs* que poblen la instal·lació de «Casi de Todo Picasso», fins a les imatges que formen «El Paraíso Es de los Extraños», en què la representació d'allò «àrab» es constitueix des de la producció de l'Altre com a enemic adoptant la forma del salvatge i el bárbar, López Cuenca instal·la la pregunta sobre un règim específic de visibilitat que constitueix el sistema de saber/poder de la nostra època. Com el mateix artista afirma:

Aquesta sèrie de vídeos i de seqüències estàtiques d'imatges busquen ser llegits com un assaig visual sobre la distribució d'allò visible —què es veu, què es mostra, què s'ex-

hibeix... o, el que és el mateix, qui parla, qui té la paraula, què es percep com a llenguatge autoritzat, carregat de sentit i què com a mer soroll... qui mira i qui és mirat: de quina manera la mirada dibuixa els cossos, el seu lloc en el món.²

En López Cuenca l'estètica no és, doncs, l'objecte sensible des del qual concebre (jutjar) les seves obres, sinó la matèria mateixa de la qual estan fetes, ja que serà des d'aquí que emprendrà una pràctica d'evocacions/invocacions arqueològiques d'intervenció política. Però, com s'ha d'entendre aquesta partió d'allò sensible?, com es pot definir?, com es pot activar? Seguint la provocació del mateix artista, potser la qüestió rau a revisar la mateixa noció de *repartiment*

² Rogelio LÓPEZ CUENCA, en text de presentació.

que planteja Rancière i, a partir d'aquí, entendre com és que cada peça treballa per qüestionar les polítiques d'aparició i per fer evident que el que apareix no és el que «és», sinó el que es produeix.

Seguint Rancière:

Si ens cenyim a l'analogia, pot entendre's [l'estètica] en un sentit kantià —en el seu moment revisat per Foucault—, com el sistema de les formes que a priori determinen el que s'experimentarà. És una delimitació de temps i espais, d'allò visible i allò invisible, de la paraula i el soroll, el que defineix al mateix temps el lloc i el dilema de la política com a forma d'experiència.³

L'estètica és, aleshores, una distribució d'allò sensible que estableix allò polític com a camp de visibilitats. Rancière obre el problema des de Kant, com a pregunta per la condició de possibilitats de l'experiència, però per treballar-ho des de Foucault, és a dir, des de la pregunta per l'*«a priori»* històric, que ja no és una estructura donada, sinó una formació de sabers —visibilitats i enunciacions— que és històrica, per qüestionar com es forma el que pot «veure's» i com aquest «veure» determina la participació dels subjectes en allò polític. Rancière planteja que en l'arrel d'allò polític hi ha l'estètica, com a configuració d'allò sensible, condicionant l'experiència en determinar un repartiment de formes, llocs i accions.

Si acceptem que l'estètica és l'*«a priori»* històric que possibilita l'experiència i, com a tal, configura una episteme a partir de la qual s'estableixen el temps i l'espai com

³ Traducció a partir de: Jacques RANCIÈRE, *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002, p. 16-17.

a distribució d'allò sensible, què pot ser aquest sensible?

El material sensible és la possibilitat per a la pròpia construcció del saber i, tal com assenyala Rancière, està constituït a partir d'allò visible i allò invisible, de la paraula i el soroll. Però, què significa i des d'on es pot entendre què és la visibilitat i què és la paraula?

Un cop més entrem en el terreny arqueològic-geològic,⁴ en què la constitució d'un estrat o d'una episteme, és a dir, la condició de possibilitats per al pensament, rau en l'interstici, en la disjunció de veure i de parlar:

Com es podria explicar la gran ficció de Foucault? El món és fet de superfícies sobreposades, d'arxius o estrats. El món també és saber. Però els estrats també estan travessats per una fissura que distribueix, d'una banda, els quadres visibles i, de l'altra, les corbes sonores: allò enunciable i allò visible en cada estrat, les dues formes irreductibles del saber. Llum i Llenguatge, dos vasts mitjans d'exterioritat en els quals es precipiten respectivament les visibilitats i els enunciats. Estem, doncs, atrapats en un doble moviment. Ens enfonsem d'estrat en estrat, de banda en banda, travessem les superfícies, els quadres, les corbes, seguim la figura per tractar d'arribar a un interior del món.⁵

Per a l'arqueologia-geologia cada època existeix pels enunciats que l'expressen, per les visibilitats que l'ocupen. Cada estrat implica una distribució d'allò visible i

⁴ Arqueològic i geològic, ja que aquí estem treballant tant amb Foucault com amb Deleuze; és una mena de confabulació d'ambdós pensadors que ens permet desplegar la noció d'estètica de Rancière.

⁵ Traducció feta a partir de: Gilles DELEUZE, «Los pliegues o el adentro del pensamiento», a *Foucault, op. cit.*, p. 156.

10 d'allò enunciable que s'hi produeix. Els dos aspectes essencials que assenyalà Foucault, i que és des d'on podem interpretar la configuració d'allò sensible de Rancière, són la visibilitat i allò enunciable.

Però, ni allò enunciable és allò dit, ni la visibilitat és la manera de veure un subjecte; són més aviat «ser en», «estar en», esdevenir-se en aquestes condicions específiques d'experiència, ésser-llenguatge i ésser-llum, ser i fer experiència des d'aquests estrats, d'aquestes epistemes, des d'aquesta partició d'allò sensible. En primer lloc, allò enunciable es refereix a l'existència del llenguatge en cada estrat, una existència que és històrica, ja que el llenguatge mai preeixisteix en la interioritat d'una consciència fundadora o originària. És un llenguatge que es dissemina, és una unitat distributiva. En segon lloc, les visibilitats no són mai la manera de veure un subjecte, sinó que el subjecte que veu és un emplaçament en la visibilitat.⁶ La visibilitat no té a veure amb la percepció de les coses; de fet, argumenta

⁶ El desenvolupament de la noció de visibilitat va ser, sens dubte, un dels eixos més importants per a l'estructuralisme; aquesta noció els permetia posar l'atenció a les construccions del saber al mateix temps que es desestructurava el subjecte. És important assenyalar que l'empremta de Foucault no només és directa, sinó que també s'entrecreua amb els plantejaments d'Althusser, del qual, tant si ho volia com si no, Rancière és hereu. «És necessari prendre aquestes paraules al peu de la lletra. La vista ja no és, doncs, l'acte d'un subjecte individual dotat d'una facultat de "veure-hi" que ell podria exercir ja sigui en l'atenció, ja sigui en la distracció; la vista és l'efecte de les seves condicions estructurals, la vista és la relació de reflexió immanent del camp de la problemàtica amb els seus objectes i els seus problemes. La vista aleshores perd els seus privilegis religiosos de lectura sagrada, ja no és sinó la reflexió de la necessitat immanent que enllaça l'objecte o el problema amb les seves condicions d'existència, les quals depenen de les condicions de la seva producció.» Traduït a partir de: Louis ALTHUSSER i Étienne BALIBAR, *Para leer el capital*. Mèxic: Siglo Veintiuno Editores, 2004, p. 30.

Foucault, mentre hom es limiti als objectes, a les coses o a les qualitats sensibles, aquestes poden ser invisibles, perquè el que determina la visibilitat és la condició que els obre.

Deleuze és aquell qui ens permet recórrer aquests dos aspectes de la configuració per aconseguir una comprensió cabdal d'aquesta proposta:

Així doncs, hi ha un «existeix» llum, un ésser de la llum, com també hi ha un ésser-llenguatge. Cadascun és un absolut i, no obstant això, històric, atès que és inseparable de la manera com cau sobre una formació, sobre un corpus. Hom fa visible o perceptible les visibilitats, de la mateixa manera que l'altre feia que els enunciats es poguessin enunciar, dir o llegir. Per això les visibilitats no són ni els actes d'un subjecte que veu, ni les dades d'un sentit visual (Foucault denuncia el subtítol «arqueologia de la mirada»). De la mateixa manera que allò visible no es redueix a una cosa o a una qualitat sensible, l'ésser-llum no es redueix a un mitjà físic: Foucault és més a prop de Goethe que de Newton. L'ésser-llum és una condició estrictament indivisible, l'únic «a priori» capaç de relacionar les visibilitats amb la vista i, com a conseqüència, amb els altres sentits, sempre segons combinacions al mateix temps visibles: per exemple, allò tangible és la manera que té allò visible d'ocultar un altre visible. [...] Les visibilitats no es defineixen per la vista sinó que són complexos d'accions i de passions d'accions i de reaccions, complexos multisensorials que surten a la llum.⁷

El treball de Foucault consisteix a convertir la fenomenologia, pensada com una manera de mirar reflexivament un objecte

⁷ Traduït a partir de: Gilles DELEUZE, «Los estratos o formaciones históricas: lo visible y lo enunciable (saber)», a *Foucault, op. cit.*, p. 86-87.



Regards orientalistes, 2001

quotidià determinat per aprehendre les seves significacions, en història del saber, en el sentit de revelar els dispositius i les tecnologies de saber/poder que construeixen el coneixement i institueixen les veritats, però seguint l'herència de Nietzsche, eliminant tota interioritat i destruint així tot subjecte epistèmic.

Episteme sense subjecte de coneixement, simplement «subjecte de l'enunciació». Llenguatge i llum són considerats des de la irreductible dimensió que els produeix, cadascun separat i independent de l'altre, «existeix-llum» i «existeix llenguatge» i aquí desapareix tota intenció d'expressar un subjecte o de remetre a meres formes de la percepció d'un ésser passiu al qual és donat el món per mitjà dels sentits. Allò sensible de Rancière, si més no és el que volem proposar, pren consistència des de la lectura foucaultiana-deleuziana perquè arrenca allò sensible de la teoria del coneixement i desplaça l'episteme dels camps de

l'epistemologia, com a mera investigació de les formes essencials en què l'home coneix, cap a la producció política d'un saber que produeix tant el subjecte com l'objecte de coneixement.

El saber, des d'aquesta lectura, tampoc no és l'acumulació del coneixement positiu, és més aviat una totalitat que renuncia a qualsevol mode d'intencionalitat; no hi ha res ni per sota seu ni per sobre, el saber és irredictiblement doble: parlar i veure. Llenguatge i llum. És un agenciament pràctic, un dispositiu d'enunciats i de visibilitats.

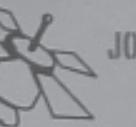
Sens dubte, el que queda subjacent en aquesta construcció del saber és el mateix pensament, és la pregunta que interroga per ell. La gran apostila de Foucault, que reprèn Kant, però eliminant-ne qualsevol escletxa d'origen o fonament, és que el pensament es dóna en l'interstici entre veure i parlar, destruint la idea que el pensament és el resultat d'una facultat. Pensar és un obrir, és un enfora que desmembra l'interior.

ACAPULCO
ANDORRA
ANGUILA
ANTIGUA
ARUBA
BARBADOS
BAHAMAS
BAHREIN
CAIMAN
CANARIAS
COSTA RICA
CURAÇAO
CALIFORNIA
EMIRATOS
GIBRALTAR
GRENADA
GUERNSEY
HOLANDA
HONG KONG
JAMAICA



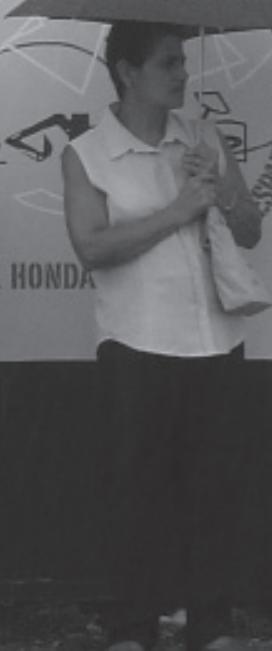
LAMPEDUSA OTTRANTO RIO GRANDE PORT DE PAIX SANGATTE SICILIA
TANGER TARIFA TIJUANA TUNGSIAO WOOMERA XIAMEN ALGECIRAS

DOVER DURRES EL AAIUN FUERTEVENTURA FLORIDA
FUZHOU GORIZA IRWIN



JORDANIA
LIBANO
LIBERIA
LIECHTENSTEIN
LUXEMBURGO
MALASIA
MALTA
MIAMI
MAURU
MONACO
MONTEVIDEO
PANAMA
INTA DEL ESTE
PUERTO RICO
SAN VICENTE
SINGAPUR
SUIZA
TONGA
TURES
VANUATU

SUPER TAB
TELE





Canto VI, 2005

És necessari pensar la distribució d'allò sensible proposada per Rancière lluny de qualsevol reducció o simplificació que disminueixi les possibilitats polítiques d'aquest plantejament. Allò sensible com a distribució ha de ser pensat no només com a material dels sentits, sinó com la distribució de visibilitats i enunciacions que configuren formes d'aparició, i aquestes sempre són polítiques.

III

«El Repartiment», de Rogelio López Cuenca, no busca ni pretén ser una il·lustració de la proposta de Rancière, ni molt menys fer de l'arqueologia una mena de metodologia. Funciona com una sort d'apropiació crítica que permet portar a la pràctica artística un tipus d'intervenció que assumeix una enunciació i que desmunta qualsevol espècie de naturalització o normalització de les coses. El que hi opera és una mena d'estraryament que permet entendre que les representacions, els subjectes i els objectes apareixen des d'una política determinada. El seu caràcter altament subversiu no permet que cap imatge, per nínia que sembli, pugui ser apropiada com a veritable o uni-

versal. Cada obra que presenta activa, molts cops des de la ironia i, molts d'altres, des de la ràbia, les formacions que s'han anat creant i han normalitzat sabers i pràctiques.

Ja sigui des dels diptics d'imatges que mostren les formacions excloents de certs subjectes des de la publicitat —*Canto VI*—, o el desmontatge de les mateixes imatges i representacions davant del cos mort —«El Repartiment»—, López Cuenca introduceix en les coses que apareixen el dubte de com és que ho fan, des d'on i amb quins efectes. El treball no només pretén revelar una sort de «producciónisme», sinó invocar l'enorme politicitat que amaga cada repartició. No només és que les «coses siguin polítiques», sinó que pensar-les i activar-les des d'aquí també significa l'alt grau d'intervenció que té allò sensible en les condicions de saber/poder per poder modificar la pròpia distribució.

L'art, i en aquest sentit les obres de López Cuenca, s'allunya per complet dels mateixos postulats de Rancière, es presenta com una pràctica que posa en dubte i suspèn les configuracions dominants, que actua com a subjecte polític per plantejar altres polítiques d'aparició.

POLÍTICAS DE LA APARICIÓN, EL REPARTO COMO UNA INTERVENCIÓN EN LO SENSIBLE

Por Helena Chávez Mac Gregor

La exposición «El Reparto», del artista Rogelio López Cuenca, podría pensarse como la provocación de llevar la lectura propuesta por el filósofo francés Jacques Rancière sobre el *partage du sensible* a una práctica artística que interroga y se pregunta sobre las políticas de aparición que permiten que aparezca lo que aparece.

López Cuenca, asumiendo una labor que recuerda o invoca a la lectura foucaultiana sobre la historia, presenta, desde la formalización de la obra de arte, una serie de piezas que interrogan o preguntan sobre las condiciones históricas de la existencia de ciertos objetos.

Intentando desestabilizar su normalización o su condición de universal, López Cuenca ataca las representaciones del otro, el extranjero, el árabe, el genio, el artista, el ícono, la memoria y la ciudad para pensar en las formas en que cada época permite ver, escuchar, percibir, nombrar. Y asumir que cada una de estas formaciones (visibilidades y enunciaciones) se configura a partir de una distribución (*partage/reparto*) de lo sensible que determina una estética de la política.

Rancière plantea que la estética es una distribución de lo sensible que determina un modo de articulación entre formas de acción, producción, percepción y pensamiento. Esta definición pretende extender lo estético más allá del estricto campo artístico para introducir las coordinaciones conceptuales y los modos de visibilidad —es decir, las figuraciones que se establecen entre un signo y un significado como la configuración de lo político—, aunque, hay que señalar, tampoco renuncia a ser categoría fundamental para pensar el régimen del arte contemporáneo. Por lo cual, en Rancière, lo estético se significa según una estructura gramatical de genitivo o de pertenencia. Así, este distingue esta noción en dos sentidos.

El primero significa la estética desde su pertenencia a lo político, y con ello se quiere señalar que lo político mismo es, antes que nada, una batalla acerca del material¹ perceptible/sensible que genera modos de visibilidad concernientes a las cosas que la comunidad considera que «pueden verse», así como a los sujetos apropiados para ver estos objetos. Este «ver» en ningún caso se refiere a una condición o capacidad de un sujeto, sino a una configuración y producción de los saberes desde las formas de aparición de complejos de acciones y reacciones. El segundo sentido emerge de las políticas mismas de lo sensible, políticas de lo estético, y con ello Rancière quiere significar un sistema específico del arte que distingue

¹ Confrontar: «I use "aesthetics" in two senses —one broad, one more restrained. In the broad sense, I speak of an "aesthetics of the political", to indicate that politics is first of all a battle about perceptible/sensible material. [...] In the restrained sense, "aesthetics" designates for me a specific system of art, opposed to the representative system.» Jacques RANCIERE, «Aesthetics: Approaches to Democratic Disagreements» a *Sub Stance*, Issue 92, vol. 29, núm. 2, University of Wisconsin Press, 2000.

¹⁶ en el campo artístico cómo las producciones artísticas son perceptibles/sensibles, poniendo en cuestión la distinción entre el arte y otras actividades. Con esta última significación Rancière quiere oponer a las historias del arte una estructura filosófica, no con base a períodos temporales y estilísticos, sino a partir de estructuras de visibilidad que establecen un régimen específico de sensibilidad.



S/T (Malagana), 1999

Estos dos sentidos de lo estético en el pensamiento de Rancière han causado mucha confusión, sobre todo por lo que respecta a las propias prácticas artísticas, ya que, tan-

to académicos como instituciones culturales han tomado esta teoría para seguir afirmando el sentido de la estética como disciplina que establece y determina objetos privilegiados, es decir, obras artísticas, sin tomar en cuenta el sentido de la estética como configuración de lo político que desarrolla Rancière y que es el propio sustento de la segunda teorización de la estética.

parte de estas estéticas de lo político ya que, desde ahí, es posible intervenir en estas configuraciones de lo sensible y afirmar, a la vez, la radicalidad estética de lo político y la radicalidad política de la estética y, en específico, del arte o, de manera más precisa, de *certain arte*.

La provocación que genera López Cuenca con esta exhibición permite llevar la proposición de Rancière del reparto a una investigación sobre la propia configuración de lo sensible. Activación altamente política, pues desestabiliza las representaciones y cuestiona cualquier verdad basada en la existencia de los universales. Lo que hay aquí es un puro desmontaje y extrañamiento que permite que la pregunta «¿cómo aparece lo que aparece?» no deje de acosar.

II

Desde aquí la estética se convierte no en el terreno del arte, sino en el de su intervención; López Cuenca, que trabaja con las palabras y las cosas, sabe que la única manera de desestabilizar el significante es mostrando la manera en que se ha producido. Desde el objeto, ya sea la colección absurda de baratijas y *souvenirs* que pueblan la instalación de «Casi de Todo Picasso», hasta las imágenes que conforman «El Paraíso Es de los Extraños», donde la representación de lo «árabe» se constituye desde la producción del Otro como enemigo tomando la forma del salvaje y el bárbaro, López Cuenca instala la pregunta sobre un régimen específico de visibilidad que constituye el sistema de saber/poder de nuestro tiempo. Como el mismo artista afirma:

Esta serie de vídeos y de secuencias estáticas de imágenes buscan ser leídos como un ensayo visual en torno a la distribución de lo visible —qué se ve, qué se muestra, qué se exhibe... o, lo que es lo mismo, quién habla, quién tiene la palabra,

qué se percibe como lenguaje autorizado, cargado de sentido y qué como mero ruido... quién mira y qué es mirado: de qué modo la mirada dibuja los cuerpos, su lugar en el mundo.²

En López Cuenca la estética no es pues el objeto sensible desde el cual concebir (juzgar) sus obras, sino la materia misma de la que están hechas, pues será desde ahí que emprenderá una práctica de evocaciones/invocaciones arqueológicas de intervención política. Pero, ¿cómo entender esta partición de lo sensible?, ¿cómo definirlo?, ¿cómo activarlo? Siguiendo la provocación del propio artista quizás la cuestión está en revisar la propia noción de reparto que plantea Rancière y, desde ahí, entender cómo es que cada pieza trabaja en cuestionar las políticas de aparición y hacer evidente que lo que aparece no es lo que «es», sino lo que se produce.

Siguiendo a Rancière:

Si nos ceñimos a la analogía, puede entenderse [la estética] en un sentido kantiano —en su momento revisado por Foucault—, como el sistema de las formas que a priori determinan lo que se va a experimentar. Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia.³

La estética es, entonces, una distribución de lo sensible que establece lo político como campo de visibilidades. Rancière abre el problema desde Kant, en cuanto pregunta por la condición de posibilidades de la experiencia, pero para trabajarla desde Foucault, es decir, desde la pregunta por el «a priori» histórico, que ya no es una estructura dada, sino una conformación de saberes —visibilidades y enun-

² Rogelio LÓPEZ CUENCA, en texto de presentación.

³ Jacques RANCIÈRE, *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca, 2002, p. 16-17.

18 ciaciones—que es histórica, para cuestionar cómo se conforma lo que puede «verse» y cómo este «ver» determina la participación de los sujetos en lo político. Rancière plantea que en la base de lo político está la estética, como configuración de lo sensible, condicionando la experiencia al determinar un reparto de formas, lugares y acciones.

Si aceptamos que la estética es el «*a priori*» histórico que posibilita la experiencia y, en cuanto tal, configura una episteme a partir de la cual se establecen el tiempo y el espacio como distribución de lo sensible, ¿qué puede ser este sensible?

El material sensible es la posibilidad para la propia construcción del saber y, como señala Rancière, este está constituido a partir de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido. Pero, ¿qué significa y desde dónde entender qué es la visibilidad y qué es la palabra?

Una vez más entramos en el terreno arqueológico-geológico,⁴ donde la constitución de un estrato o de una episteme, es decir, la condición de posibilidades para el pensamiento, está en el intersticio, en la disyunción de ver y de hablar:

¿Cómo se podría contar la gran ficción de Foucault? El mundo está hecho de superficies superpuestas, de archivos o estratos. El mundo también es saber. Pero los estratos también están atravesados por una fisura que distribuye por un lado los cuadros visibles, y por el otro, las curvas sonoras: lo enunciable y lo visible en cada estrato, las dos formas irreductibles del saber, Luz y Lenguaje, dos vastos medios de exterioridad en los que se precipitan respectivamente las visibilidades y los enunciados. Estamos pues atrapados en un doble movimiento. Nos hundimos de estrato en estrato, de banda en banda,

atravesamos las superficies, los cuadros, las curvas, seguimos la figura para tratar de llegar a un interior del mundo.⁵

Para la arqueología-geología cada época existe por los enunciados que la expresan, por las visibilidades que la ocupan. Cada estrato implica una distribución de lo visible y de lo enunciable que se produce en ella. Los dos aspectos esenciales que señala Foucault, y que es desde donde podemos interpretar la configuración de lo sensible de Rancière, son la visibilidad y lo enunciable.

Pero, ni lo enunciable es lo dicho, ni la visibilidad es la manera de ver de un sujeto; son más bien «ser en», «estar en», devenir en estas condiciones específicas de experiencia, ser-lenguaje y ser-luz, ser y hacer experiencia desde estos estratos, de estas epistemes, desde esta partición de lo sensible. En primer lugar, lo enunciable se refiere a la existencia del lenguaje en cada estrato, una existencia que es histórica, pues el lenguaje nunca preexiste en la interioridad de una conciencia fundadora u originaria. Es un lenguaje que se disemina, es una unidad distributiva. En segundo lugar, las visibilidades no son nunca la manera de ver de un sujeto, sino que el sujeto que ve es un emplazamiento en la visibilidad.⁶ La visibilidad

4 Arqueológico y geológico, pues aquí estamos trabajando tanto con Foucault como con Deleuze, es una especie de confabulación de ambos pensadores que nos permite desplegar la noción de estética en Rancière.

5 Gilles Deleuze, «Los pliegues o el adentro del pensamiento», en *Foucault*, op. cit., p. 156.

6 El desarrollo de la noción de visibilidad fue, sin duda, uno de los ejes más importantes para el estructuralismo; esta noción les permitía dar cuenta de las construcciones del saber a la vez que se desestructuraba al sujeto. Es importante señalar que la huella de Foucault no solo es directa, sino que también se entrecruza con los planteamientos de Althusser, del que, queriéndolo o no, Rancière es heredero. «Es preciso tomar estas palabras al pie de la letra. La vista ya no es, pues, el acto de un sujeto individual dotado de una facultad de «ver» que él podría ejercer sea en la atención, sea en la distracción; la vista es el efecto de sus condiciones estructurales, la vista es la relación de reflexión inmanente del campo de la problemática con sus objetos y sus problemas. La vista entonces pierde sus privilegios religiosos de lectura sagrada, ya no es sino la reflexión de la necesidad inmanen-



Nature morte, 2001

no tiene que ver con la percepción de las cosas; de hecho, argumenta Foucault, mientras uno se limite a los objetos, las cosas o las cualidades sensibles, estas pueden ser invisibles, porque lo que determina la visibilidad es la condición que los abre.

Deleuze es aquel que nos permite recorrer estos dos aspectos de la configuración para lograr una comprensión cabal de esta propuesta:

Así pues, hay un «existe» luz, un ser de la luz, como también hay un ser-lenguaje. Cada uno es un absoluto, y no obstante histórico, puesto que es inseparable de la manera en que cae sobre una formación, sobre un corpus. Uno hace visible o perceptible las visibilidades, de la misma manera en que el otro hacia los enunciados enunciables, decibles o legibles. Por eso las visibilidades no son ni los actos de un sujeto que ve, ni los datos de un sentido visual (Foucault denuncia el subtítulo «arqueología de la mirada»). De la misma manera que lo visible no se reduce a una cosa o a una cualidad sensible, el

te que enlaza el objeto o el problema con sus condiciones de existencia, las cuales dependen de las condiciones de su producción.» Louis ALTHUSSER y Étienne BALIBAR, *Para leer el capital*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2004, p. 30.

ser-luz no se reduce a un medio físico: Foucault está más cerca de Goethe que de Newton. El ser-luz es una condición estrictamente indivisible, el único «*a priori*» capaz de relacionar las visibilidades con la vista y, como consecuencia, con los otros sentidos, siempre según combinaciones a su vez visibles: por ejemplo, lo tangible es la manera que tiene lo visible de ocultar otro visible. [...] Las visibilidades no se definen por la vista sino que son complejos de acciones y de pasiones de acciones y de reacciones, complejos multisensoriales que salen a la luz.⁷

El trabajo de Foucault consiste en convertir la fenomenología, pensada como cierta manera de mirar reflexivamente a un objeto cotidiano determinado para aprehender sus significaciones, en historia del saber, en el sentido de desvelar los dispositivos y las tecnologías de saber/poder que construyen el conocimiento e instituyen las verdades, pero siguiendo la herencia de Nietzsche, eliminando toda interioridad y destruyendo así todo sujeto epistémico.

7 Gilles Deleuze, «Los estratos o formaciones históricas: lo visible y lo enunciable (saber)» en *Foucault*, op. cit., p. 86-87.



Das Wunder, 2001

Episteme sin sujeto de conocimiento, simplemente «sujeto de la enunciación». Lenguaje y luz son considerados desde la irreducible dimensión que los produce, cada uno separado e independiente del otro, «existe-luz» y «existe lenguaje» y aquí desaparece toda intención de

expresar un sujeto o de remitir a meras formas de la percepción de un ser pasivo al que le es dado el mundo por medio de los sentidos. Lo sensible de Rancière, al menos eso es lo que queremos proponer, toma consistencia desde la lectura foucaultiana-deleuzeiana porque arran-

ca lo sensible de la teoría del conocimiento y desplaza la episteme de los campos de la epistemología, como mera investigación de las formas esenciales en que el hombre conoce, hacia la producción política de un saber que produce tanto al sujeto como al objeto de conocimiento.

El saber, desde esta lectura, tampoco es la acumulación del conocimiento positivo, es más bien una totalidad que renuncia a cualquier modo de intencionalidad, no hay nada ni debajo ni sobre de él, el saber es irreductiblemente doble: hablar y ver. Lenguaje y luz. Es un agenciamiento práctico, un dispositivo de enunciados y de visibilidades. Sin duda, lo que subyace a esta construcción del saber es el propio pensamiento, es la pregunta que interroga por él. La gran apuesta de Foucault, que retoma a Kant, pero eliminando cualquier resquicio de origen o fundamento, es que el pensamiento se da en el intersticio entre ver y hablar, destruyendo la idea de que el pensamiento es el resultado de una facultad. Pensar es un abrir, es un afuera que desmiembra el interior.

Es necesario pensar la distribución de lo sensible propuesta por Rancière lejos de cualquier reducción o simplificación que disminuya las posibilidades políticas de este planteamiento. Lo sensible como distribución tiene que ser pensado no solo como material de los sentidos, sino como la distribución de visibilidades y enunciaciones que configuran formas de aparición, y estas son siempre políticas.

III

«El Reparto», de Rogelio López Cuenca, no busca ni pretende ser una ilustración de la propuesta de Rancière, ni mucho menos hacer de la arqueología una especie de metodología. Funciona como una especie de apropiación crítica que permite llevar a la práctica artística un tipo de intervención que asume una enunciación y que

desmonta cualquier especie de naturalización o normalización de las cosas. Lo que opera es una suerte de extrañamiento que permite entender que las representaciones, los sujetos y los objetos aparecen desde una política determinada. Su carácter altamente subversivo no permite que ninguna imagen, por nimia que parezca, pueda ser apropiada como verdadera o universal. Cada obra que presenta activa, muchas veces desde la ironía y, otras tantas, desde la rabia, las formaciones que se han ido creando y han normalizado saberes y prácticas.

Ya sea desde los dípticos de imágenes que muestran las formaciones excluyentes de ciertos sujetos desde la publicidad —*Canto VI*—, o el desmontaje de las propias imágenes y representaciones ante el cuerpo muerto —«El Reparto»—, López Cuenca introduce en las cosas que aparecen la duda de cómo es que lo hacen, desde dónde y con qué efectos. El trabajo no solo pretende revelar una suerte de «producciónismo», sino invocar la enorme politicidad que guarda cada repartición. No solo es que las «cosas sean políticas», sino que pensarlas y activarlas desde ahí también significa el alto grado de intervención que tiene lo sensible en las condiciones de saber/poder para poder modificar la propia distribución.

El arte, y en este sentido las obras de López Cuenca, se aleja por completo de los propios postulados de Rancière, se presenta como una práctica que pone en cuestión y suspende las configuraciones dominantes, que actúa como sujeto político para plantear otras políticas de aparición.



Do not cross art scene, 1991-2006

MEMÒRIA PER A UN FUTUR IMPERFECTE

Alfredo Rubio Díaz

Quan començó a escriure aquest text, a mitjan desembre de l'any 2010, allò que anomenem realitat provoca rebuig. Som conduïts cap a un altre món en nom d'allò inevitable. Justament, el que està constituït per un flux viscós de paraules que ens construeixen en ser assumides per gairebé tots. Totes elles es refereixen a assumptes inevitables. Pronunciades per acadèmics, professors, polítics, periodistes i una varietat notable d'«experts», formen una massa densa que ens ofega.

Europa pretén aparcar la seva estranya, laberíntica i agònica construcció de la ciutat ideal (M. Zambrano) per treure's definitivament la màscara: els emigrants, com passava amb certes categories en les velles polis de la Grècia arcaica, no seran ciutadans, només força de treball pura i despullada, sense cap altra qualitat. La vella Europa sembla dissoldre's com a últim agafador precari d'una cosa «millor», diferent i impossible. Mentre escric aquest text, m'arriben correus electrònics que envien els més preocupats. En un s'hi llegeix: «Moody's amenaça de rebaixar el ràting a Espanya... Posen la reforma laboral i preparen la de les pensions... Un aturat mata el director d'una sucursal bancària... El Govern vol entregar als mercats AENA, Loterías i els pocs mobles que queden per vendre... Berlusconi es riu d'Itàlia... Cent manifestants ferits a

Roma en enfrontaments amb la policia... Portugal rep els inquisidors del FMI... Irlanda intervinguda... Els mercats comencen a desconfiar de Bèlgica... Vuitena vaga general a Grècia....».

Entre nosaltres es parla de rebutjar. De la potència del no. Però no es tracta d'una negació dubitativa i fins i tot retòrica que espera el consens. És un no de la potència radical del rebuig. Tancat. Escriuré sobre una obra que sorgeix justament de la potència de dir no, sobre un autor que s'autoinculta per tenir certes posicions.

Crec que hi ha una sopa primordial, seient de qualsevol dels assumptes que planteja Rogelio López Cuenca: la ciutat. És cert que dissolta. Però (ens) queda la imaginació i la porfiria per continuar posant a la vista les seves possibilitats. Per això, el que anuncia com a fons és fer emergir allò comú i el comú. Literalment se l'accusa de somiar modes de resistència en companyia d'altres. És clar, no es proposa fer ciutat a partir de la intervenció física. Queda reiterat, com cristal·litzat per sempre, inamovible des d'aquells primers enunciats formulats: la pràctica urbanística és il·lusòria. Ara, com a nova dada, podríem assegurar que simplement és cínica.

El que descobreix la seva mirada és la parella ordre i desordre. En la «intraciutat» es conjuguen ordre i desordre. Realment, en el capitalisme d'ahir i d'avui, el desordre no és res més que una altra expressió de l'ordre. No n'hi ha en els tres mil habitatges de Sevilla, ni a la Palma-Palmilla malaguena, ni en l'Atunara de La Línea (Cadis), per citar-ne només alguns exemples andalusos. Són el resultat necessari d'uns mecanismes que imposen l'exclusió i la seva extensió cada vegada més pronunciada. Però no ens hem de deixar dominar pel que és obvi. Els gue-

tos són només una expressió symptomàtica, una sola, d'un procés molt més ampli de destrucció accelerada del que és social. En aquest sentit, allò interessant no és l'anàlisi de certes anomalies aparents, sinó dels espais de normalitat també aparent. El que és interessant no és acudir com a exploradors al gueto, sinó als barris mitjans i residencials. És cert que allà no hi regna aparentment l'exclusió, però hi domina la dissolució dels vincles socials, l'absència de capital relacional, el funambulisme urbà com a pràctica quotidiana, el que és desèrtic. A la metròpoli, l'estat normal és l'aïllament potser producte de l'adopció social d'una primera fase de la posició científica: el «com si», d'on prové el costum que hem adquirit de viure «com si» no estiguéssim al món. Estat profund d'absència o somnolència.

El desert al qual s'al·ludeix aquí forma part del significat del capitalisme com a procés de destrucció. Afecta tots els camps i induceix una dessecació progressiva, ja dels

ecosistemes ja de tot allò relatiu als llaços socials. Domina l'estrall metòdic. En aquest sentit, desert és el medi ambient general que ens envolta, viscut com a espectacle de dessecació progressiva. Domina la pobresa de món, resultat de la manca d'experiència, de la pèrdua de la capacitat d'interpretació dels signes de naturalesa i dels ecosistemes, però també dels emesos dels mateixos individus (*Tiqqun*).

He tingut la temptació d'escriure un text acadèmic, però vaig abandonar la idea, encara que al final inevitablement ho sigui a desgrat meu. Pretenia posar a la vista quelcom semblant al terra i a l'atmosfera des d'on crea Rogelio López Cuenca. Dit d'una altra manera: sobre allò que el travessa. Quina és la seva formació? Quines persones l'han influït? Què llegeix o ha llegit? Però vaig abandonar la idea de l'informe perfecte sobre l'artista.

Conec relativament les seves genealogies, les seves tècniques de manipulació



Total, 2006

²⁶ de les icones de la nostra societat, les seves associacions, descontextualitzacions, paròdies, reutilitzacions i experimentacions. No oblidó el que pugui tenir de situacionista, fins i tot més que d'ortodox. Tanmateix, un cop d'ull al seu immens treball (precís, meticolós i escassament retòric) em va suggerir el Walter Benjamin més decisiu. Li pregunto sobre l'*Angelus Novus* i em respon: «És l'eix, més que el mòbil». I hi afegeix: «Tinc *Els Passatges de capçalera*». La resposta em tranquil·litza, ja que em permet el meu propi eix, que crec que és fonamental

a aquella expressió terrible que és la seva posada en valor.

Ja fa molt de temps que W. Benjamin, un dels crítics culturals més brillants del segle XX, va plantejar com a problema respecte de la historicitat i la historiografia el sentit de la història com a procés i els límits de la pràctica de la història. En un context que potser no convé tenir en compte ara, l'operatiu de què es va valdre va consistir a introduir-hi la memòria, de manera que tots dos camps es van tornar problemàtics. En fer-ho va pretendre trencar els discurs

del materialisme històric, al qual pretenia portar cap a una altra banda, a una altra arrel fonamentadora. D'aquest projecte, aquí ens n'interessa la idea d'una superioritat de la memòria davant del positivisme historicista, que, com a molt, arriba a considerar-la com un suplement, pur material d'acompanyament, al qual mai no atorgarà un lloc primordial. La crítica a la història com a disciplina se circumscriu al moment que va ser realitzada per Benjamin. No fer-ho així significaria que la història com a disciplina no hagués experimentat canvis substancials des dels anys quaranta del passat segle XX, la qual cosa no invalida la idea de Benjamin que la història és sempre discurs dels vencedors.

En Benjamin la memòria adquireix un nou valor. Si la memòria surt de l'àmbit del sentiment per convertir-se en una manera específica de coneixement, la història, l'historicisme (els historicismes) i el sentit de la història (la filosofia de la història) es converteixen en llocs crítics. La memòria trenca els seus models, implota la placidesa dels debats interns de l'historicisme —i dels historiadors— i la seguretat d'aquells qui atribueixen al procés històric algun sentit, sigui el que sigui. W. Benjamin va polemitzar en aquell moment amb els historicismes i amb la filosofia de la història en atribuir a la memòria un valor dissolvent: com a lloc que conté el patiment dels vençuts s'oposa radicalment a les paraules de la història, que, en la seva anàlisi, serien sempre les dels vencedors. El patiment de cada generació i l'acumulat de les diferents generacions impedeixen acceptar el caràcter inevitable dels danys col·laterals que accompanyen el curs de la història.

Podríem parlar d'aquest terme en molts àmbits. D'una banda, en l'hermenèutic es-

taríem fent referència a una activitat que ²⁷ fa visible allò invisible. Des d'una altra, podríem fer referència a la memòria en termes de reconeixement.

Si hem pres de W. Benjamin la idea de la memòria com a dissolvent d'un cert discurs és precisament perquè posa a la vista una divergència: obliga a la idea de redempció com a restituïció, com a alliberament del dolor i d'una mala situació. Ens referim al que veu l'*Angelus Novus*: tot passat com a lloc de destrucció i dolor consolidats (a la vista). De manera que, sense memòria de la injustícia no hi ha cap possibilitat de justícia. Potser el que ens planteja sigui la relació entre veritat i activitat crítica orientada a la cancel·lació de l'objectivitat, la impossibilitat, l'apatia i la neutralitat.

El que hi apareix no és pròpiament un «deure de memòria», sinó aquell nou imperatiu categòric que consisteix a repensar la veritat i la política. Repensar la veritat, diluïda en la postmodernitat, la qual cosa suposa la paral·lela dissolució de la mentida, significa no reduir la realitat a facticitat, és a dir, reconèixer que formen part de la realitat dels ningú, els sense nom, els no-subjectes, les víctimes i els vençuts. Se'n dedueix que és obligat repensar la política, ja que la barbàrie qüestiona el progrés com a lògica de la política (R. Maté).

S'obre un camí inevitable: si es considera que la producció de víctimes ha de ser acceptada amb tota normalitat, com a simples danys col·laterals d'un procés inevitable i ingovernable, amb els seus costos socials, humans i ecològics (aquest no se sol agregar), sembla obligat pensar sobre la relació entre política i violència, la qual cosa és sempre difícil quan abandonem qualsevol retòrica antiviolència, ja que cal reconèixer



For copyright reasons
image is not available

en el seu treball: la memòria. Hi ha un rebuig a situar-se en el pla del que és històric convencional i, tot i que hi hagi referències a la història i a un ús del seu instrumental, el que es veu és precisament que l'art interroga aquesta història convencional. D'altra banda, no es troba en els seus treballs res semblant a les al·lusions conformistes al patrimoni, ni al que és historicocartístic, ni

sos hegémònics sobre l'orientació del procés històric. Probablement el que estava proposant era literalment una nova teoria de la història i no només una cosa reduïda al camp de la memòria.

És ben conegut que la intenció de Benjamin —que va utilitzar la paraula *eingedenken*: 'remembrança, recordació o rememoració'— estava dirigida a la crítica

²⁸ que la violència és constitutiva de l'animal humà i, al contrari, la seva contenció és l'objectiu del fet de fer-se humà.

Així, la història reconsiderada des de la memòria ens és presentada de diferents maneres: la desconstrucció de les construccions del passat moro sense moros (al-Àndalus), que inevitablement al·ludeix en termes contemporanis a les fronteres avui; les migracions i els processos de fermentació en les ciutats d'aquests nous ciutadans negats; en les malles d'una frontera hi queden suspeses les botes esportives d'aquells qui van intentar el salt; les fronteres internes de les ciutats, que les fragmenten i impedeixen pensar ni tan sols el comú; les identitats com a presons amb fronteres profunes.

El llistat ens diu que la restitució no té data de caducitat. És allà, sempre esperant algú que la posi a la vista, amb testimonis o sense. Així es poden rastrejar camins (la fugida dels malaguenys per la carretera d'Almeria el 1937) o carrers i places quaranta anys després, fins a trobar la placa que recorda Giorgiana Masi, l'estudiant del partit radical assassinada per la policia a la piazza Belli, en el Trastevere romà, el maig de 1977. Aquells policies, braç armat d'altres, van matar el somni.

El que planteja l'art a la història, encara que continuem opinant que la història és un llibre de pàgines blanques en què escriuen els experts per atorgar-li sentit, són altres possibilitats. S'ha escrit que Rogelio López Cuenca formula hipòtesis amb la finalitat de trencar amb el discurs unilateral, proposant més històries, compostes amb documentació, testimonis, paraules, consignes, llocs i empremtes que tenen una finalitat de restitució i de rescat d'allò oblidat.

Aquest enfocament té encara més importància quan interroga territoris i fites

inundats per la pressió tematitzadora, territoris més amplis assolats per l'experiència turística i convertits en llocs per a la no-experiència.

Als aparadors de les botigues de records per a «cutreturistes» s'amunteguen els records per emportar. S'analitzen les formes d'apropiació de les diferències per part del capitalisme a la recerca de rendes monopolistes. Sabem que excepcionalitat i particularitat són crucials en la definició de «qualitats especials», i, només amb algunes excepcions —«cap producte no pot ser tan excepcional o tan especial per quedar totalment al marge del càlcul monetari»—, tot allò que pugui ser convertit en producte mercantil ho serà.

Però el capitalisme té límits en aquest procés de capturar les diferències: la contradicció, referent a això, és que, com més comercials es tornen aquests productes, menys excepcionals i especials semblen. En alguns casos la mateixa mercantilització tendeix a destruir-ne les qualitats excepcionals. De manera més general, com més fàcilment es comercialitzen i són objecte de duplicació mitjançant falsificacions, adulteracions, imitacions o simulacres, menor és la seva capacitat de constituir la base per a una renda monopolística (D. Harvey).

El turista que arriba a Timbuctú a la recerca de la materialitat d'allò dit per algun dels relats que van convertir la ciutat en una llegenda només trobarà la ruta urbana que el conduceix cap als diferents habitatges que els viatgers europeus van habitar durant la seva estada (Adams, R. Caillé, H. Barth i O. Lenz) i un cert principi de posar a la vista la gran mesquita. Aquest recorregut se superposa i amaga la història de la ciutat i la seva realitat passada i actual, fins i tot les expressions «espacials» de les creences i els

seus rituals, la seva arquitectura i paisatge, la complexitat dels seus barris i, sens dubte, la funció cultural que va tenir. Com en els escrits dels viatgers, en què no s'avverteix cap entusiasme ja que no perceben cap expressió física —immobiliària— d'allò fastuós que pogués concretar-se com a signe (els monuments), l'experiència programada del turista s'esvaeix davant la seva absència, com es llegeix en els blocs de viatges que alguns pengen a la xarxa. L'únic important sembla que és que la ciutat va ser visitada per aquests viatgers europeus (M. Aime). Aquests relat són una condició, com ara

La seva mirada no oblide les concrecions locals més properes: la Nerja tematitzada, Málaga i la seva «picassització» i viceversa, la candidatura de Málaga a capital cultural europea 2016 o la construcció retòrica d'una identitat andalusa capaç de comportar-se com a imatge global política i turística. En l'episodi comentat de l'assassinat de l'estudiant Giorgiana Masi, el protagonisme és dels turistes del desconeixement programat que recorren la ciutat eterna. Tanmateix, la seva posició crítica, en cada moment del procés en què està submergit, sembla enfonsar-se quan ret compte dels



«Casi de Todo Picasso», 2011

ho seran els articles periodístics, les guies, les contraguites i tota aquella documentació que es genera per produir la necessitat peremptòria de viure una experiència. En general, es produeix un desfalc generalitzat dels significats per les pràctiques turístiques.

seus territoris més immediats; per exemple, respecte de l'esmentada candidatura de Málaga ciutat, escriu el següent: «El meu desacord amb el format “capital cultural” es fonamenta en el rebuig de la reducció de l'experiència artística a mer espectacle, la seva fagocitació per la lògica empresarial,

³⁰ la seva supeditació al *citymarketing*, la seva dependència de les estratègies geoturístiques i la concentració i el malbaratament de recursos públics en grans esdeveniments cíclics».

Domina l'expropiació. Rogelio López Cuenca treballa en aquest fons sense fons de les expropriacions accentuades. No usa l'expressió «societat del coneixement», sinó «capitalisme cognitiu», aquell que accentua la captura de la creativitat social. Respecte al territori, la seva posició implica la idea de territorialitat, és a dir, la consideració necessària de la condició activa d'una població com a creadora, que, en certs casos, s'enfronta a la doble capacitat normativa i «performativa» del plantejament en diferents plans i, en d'altres, la condemna d'un territori a la unilateralitat del seu destí com a destí turístic. La conversió en recurs de l'ocupació residencial del territori implica una transferència de propietat

(capital social) i una regulació legal que és la planificació urbanística.

No és diferent l'apel·lació a l'expropiació del comú respecte de la conducció de les ciutats. La memòria usurpada, reelaborada i transferida com a identitat, creadora de fronteres, com aquella on acaba ésser d'alguna cosa, pressuposa l'elevació de la ciutat a subjecte. Com que aquesta és una condició impossible, serveix a l'objectiu de poder parlar en el seu nom i ocupar-la per a qualsevol designi. En la ciutat subjecte, el comú no només hi queda relegat, sinó també dissolt.

El comú ni és un concepte lògic —per tant, vinculat a la raó—, ni tampoc econòmic —relacionat amb la producció. És essencialment polític: «El comú és allò en què es té part o allò en què es pren part» (F. Jullien), allò que es comparteix i allò en què es participa. Justament és allà on sembla que vol estar Rogelio López Cuenca, entenent

que és el fet de compartir el que fonamenta la nostra pertinença a la mateixa ciutat.

El comú pot ser una clausura, en què els concernits poden creure que en tenen la propietat. Aquest risc permanent de tancar-se dotant-se d'una identitat i d'una frontera. En obrir-se del fet de compartir pot tenir lloc, en un segon moment cristal·litzador, el tancament dels que comparteixen. Però és possible superar aquesta clausura que atrapa. Però, també, pot ser una opció deliberada si el que es desitja és fundar (crear amb d'altres) conscientment alguns elements del comú a la ciutat. Segons Jullien, és possible superar el tancament si partim del *munus*, la incumbència del do entès com a deure. Per tant, és l'acceptació poètica de la reciprocitat originària del deute que deixa sense sentit la presumpció de ser subjectes plens (individualitzats), capaços de «gestionar» la seva (la nostra) biografia. Com s'ha dit, per a aquests subjectes plens, «la comunitat amb prou feines seria una altra cosa que una excrescència».

En el treball de Rogelio López Cuenca hi ha també una coincidència amb la definició de W. Benjamin de l'experiència de l'aura com si fos deixar que humans i coses aixequin la mirada, tornar-los el dret a tenir rostre. Probablement aquesta sigui la raó que aquí la memòria també sigui del i per al futur. Davant dels ulls d'altres que vindran posa claus del nostre temps, informació que podria ser sostreta per l'exercici d'aquesta història que no adverteix la gravetat dels danys col-laterals o que, en el millor dels casos, els banalitza.

Portem des de sempre amb aquest relat de la llum i la foscor, de la nit i el dia, dels temps oposats del sol i de la lluna i dels seus entreactes (albes, vespres, aurores...). És una manera de pensar que sembla més

cíclica que dialèctica, que recorda més una escala que una espiral. Alguna cosa així com: hi va haver un temps de llum que es va tornar nit o, també, oscil·lem entre dies / temps de llum i dies / temps d'ombres.

Es tracta del temps històric com a successió d'esplendors i foscors. És clar que em refereixo a una manera de veure'n i d'inscribir-nos en la realitat, inclosa la valoració d'aquesta inserció. Crec que no és gens clar que hagim disposat d'alguna alba efectiva a la qual seguiren inevitablement un matí lluminós, un vespre ambigu i una fosca nit. L'Àngel arrossegat per un vent poderós només percep destrucció desoladora i sap que no vindrà res diferent. Suposo que sempre hem estat a la nit i, si és així, no ho podríem reconèixer ja que no tenim la referència necessària per discernir la llum. Si fossim capaços realment de veure allò lluminós, ens retornaria a la ceguesa amb la seva resplendor. El dia seria la modalitat de la nit en la qual som. De manera que, concloent, no saber on som és exactament la nostra forma de localització i la pròpia d'aquesta obra. Per tot això, l'artista diu que es troba en el procés, una mica inacabat, però que se subministra d'una ètica incapàc d'assumir la impossibilitat del que és millor com una cosa ja donada.

No hi ha cap nit ni metàfora necessària per a l'activitat creadora, només això que transcorre, i som nosaltres fent-nos i interpretant-nos —produint sentit.



Icarus, 1994

WILLKOMMEN - WELCOME - BIENVENUE - BIEN VENIDA



Nerja once, 2004-2012

MEMORIA PARA UN FUTURO IMPERFECTO

Alfredo Rubio Díaz

Cuando comienzo a escribir este texto, a mediados de diciembre del año 2010, lo que llamamos realidad provoca rechazo. Somos conducidos hacia otro mundo en nombre de lo inevitable. Justamente, hacia el constituido por un flujo viscoso de palabras que nos construyen al ser asumidas por casi todos. Todas ellas se refieren a asuntos inevitables. Pronunciadas por académicos, profesores, políticos, periodistas y una variedad notable de «expertos», forman una masa densa que nos ahoga.

Europa pretende aparcar su extraña, laberíntica y agónica construcción de la ciudad ideal (M. Zambrano) para quitarse definitivamente la máscara: los emigrantes, como sucedía con ciertas categorías en las viejas polis de la Grecia arcaica, no serán ciudadanos, solo pura y desnuda fuerza de trabajo sin ninguna otra cualidad. La vieja Europa parece disolverse como último asidero precario de algo «mejor», distinto e imposible. Mientras escribo este texto, me llegan correos electrónicos que envían los más preocupados. En uno de ellos se lee: «Moody's amenaza con rebajar el rating a España... Meten la reforma laboral y preparan la de las pensiones... Un parado mata al director de una sucursal bancaria... El Gobierno quiere entregar a los mercados AENA, Loterías y los pocos muebles que quedan por vender... Berlusconi se ríe de Italia... Cien manifestantes heridos en Roma en enfrentamientos con la policía... Portugal recibe a los inquisidores del FMI... Irlanda intervenida...».

Los mercados empiezan a recelar de Bélgica... Octava huelga general en Grecia...».

Entre nosotros se habla de rechazar. De la potencia del no. Pero no se trata de una negación dubitativa y hasta retórica que permanece a la espera del consenso. Es un no de la potencia radical del rechazo. Cerrado. Escribiré sobre una obra que surge justamente de la potencia del decir no, sobre un autor que se autoinculpa por tener ciertas posiciones.

Creo que hay una sopa primordial, asiento de cualquiera de los asuntos que plantea Rogelio López Cuenca: la ciudad. Es cierto que disuelta. Pero (nos) queda la imaginación y la porfía por seguir poniendo a la vista sus posibilidades. Por eso, lo que anuncia como fondo es hacer emerger lo común y el común. Literalmente se le acusa de soñar modos de resistencia en compañía de otros. Claro es, no se propone hacer ciudad a partir de la intervención física. Queda reiterado, como cristalizado para siempre, inamovible desde aquellos primeros enunciados formulados: la práctica urbanística es ilusoria. Ahora, como nuevo dato, podríamos asegurar que simplemente es cínica.

Lo que descubre su mirada es el par orden y desorden. En la «intraciudad» se conjugan orden y desorden. Realmente, en el capitalismo de ayer y de hoy, el desorden no es más que otra expresión más del orden. No lo hay en las tres mil viviendas de Sevilla, ni en La Palma-Palmilla malagueña, ni en La Atunara de La Línea (Cádiz), por citar solo algunos ejemplos andaluces. Son el resultado necesario de unos mecanismos que imponen la exclusión y su extensión cada vez más pronunciada. Pero no hay que dejarse dominar por lo obvio. Los guetos son solo una expresión sintomática, una sola, de un proceso mucho más amplio de destrucción acelerada de lo social. En ese sentido, lo interesante no es el análisis de ciertas aparentes anomalías, sino de los espacios de la también aparente normalidad.



Chiringuito Picasso, 2011

Lo interesante no es acudir como exploradores al gueto, sino a los barrios medios y residenciales. Ciento es que allí no reina aparentemente la exclusión, pero domina la disolución de los vínculos sociales, la ausencia de capital relational, el funambulismo urbano como práctica cotidiana, lo desértico. En la metrópolis, el estado normal es el aislamiento acaso producto de la adopción social de una primera fase de la posición científica: el «como si», de donde proviene la costumbre que hemos adquirido de vivir «como si» no estuviéramos en el mundo. Estado profundo de ausencia o somnolencia.

El desierto al que aquí se alude forma parte del significado del capitalismo como proceso de destrucción. Afecta todos los campos e induce una desecación progresiva, ya de los ecosistemas ya de todo lo relativo a los lazos sociales. Dominó

el estrago metódico. En este sentido, desierto es el medio ambiente general que nos rodea, vivido como espectáculo de desecación progresiva. Dominó la pobreza de mundo, resultado de la falta de experiencia, de la pérdida de la capacidad de interpretación de los signos de naturaleza y de los ecosistemas, pero también de los emitidos desde los propios individuos (*Tiqqun*).

He tenido la tentación de escribir un texto académico, pero abandoné la idea, aunque al final inevitablemente lo sea a mi pesar. pretendía poner a la vista algo parecido al suelo y a la atmósfera desde donde crea Rogelio López Cuenca. Dicho de otro modo: sobre aquello que lo atraviesa. ¿Cuál es su formación? ¿Quiénes lo han influenciado? ¿Qué lee y ha leído? Pero abandoné la idea del informe perfecto sobre el artista.



Cautivo, 1998

Conozco relativamente sus genealogías, sus técnicas de manipulación de los iconos de nuestra sociedad, sus asociaciones, descontextualizaciones, parodias, reutilizaciones y experimentaciones. No olvido lo que pueda tener de situaciónista, incluso más que ortodoxo. Sin embargo, una ojeada a su inmenso trabajo (preciso, meticuloso y escasamente retórico) me sugirió al Walter Benjamin más decisivo. Le pregunto sobre el *Angelus Novus* y me responde: «Es el eje, más que el móvil». Y agrega: «Tengo *Los Pasajes de cabecera*». La respuesta me tranquiliza, pues me permite mi propio eje, que creo fundamental en su trabajo: la memoria. Hay un rechazo a situarse en el plano de lo histórico convencional y, aunque haya referencias a la historia y un uso de su instrumental, lo que se da a la vista es precisamente que el arte interroga esa historia convencional. Por otra parte, no se encuentra en sus trabajos nada parecido a las alusiones conformistas al patrimonio, ni a lo histórico-artístico, ni a esa expresión terrible que es su puesta en valor.

Hace ya mucho tiempo que W. Benjamin, uno de los más brillantes críticos culturales del siglo xx, planteó como problema respecto de la historicidad y la historiografía el sentido de la historia como proceso y los límites de la práctica de la historia. En un contexto que acaso no convenga tener ahora en cuenta, el operativo de que se valió consistió en introducir la memoria de modo que ambos campos se volvieran problemáticos. Al hacerlo pretendió romper los discursos hegemónicos sobre la orientación del proceso histórico. Probablemente lo que estaba proponiendo era literalmente una nueva teoría de la historia y no solo algo reducido al campo de la memoria.

Es bien conocido que la intención de Benjamin —que utilizó la palabra *eingendenken*: 'remembranza, recordación o rememoración'— estaba dirigida a la crítica del materialismo histórico, al que pretendía llevar a otro lugar, a otra raíz fundamentadora. Nos interesa aquí de ese proyecto la idea de una superioridad de la memoria frente al positivismo historicista, que,

como mucho, llega a considerarla como un suplemento, puro material de acompañamiento, al que nunca otorgará un lugar primordial. La crítica a la historia como disciplina se circunscribe al momento en que fue realizada por Benjamin. No hacerlo así significaría que la historia como disciplina no hubiera experimentado cambios sustanciales desde los años cuarenta del pasado siglo xx, lo cual no invalida la idea de Benjamin de que la historia es siempre discurso de los vencedores.

En Benjamin la memoria adquiere un nuevo valor. Si la memoria sale del ámbito del sentimiento para convertirse en un modo específico de conocimiento, la historia, el historicismo (los historicismos) y el sentido de la historia (la filosofía de la historia) se convierten en lugares críticos. La memoria rompe sus modelos, implosiona la placidez de los debates internos del historicismo —y de los historiadores— y la seguridad de quienes atribuyen al proceso histórico algún sentido, sea el que sea. W. Benjamin polemizó en su momento con los historicismos y con la filosofía de la historia al atribuir a la memoria un valor disolvente: como lugar que contiene el sufrimiento de los vencidos se opone radicalmente a las palabras de la historia, que, en su análisis, serían siempre las de los vencedores. El sufrimiento de cada generación y el acumulado de las distintas generaciones impiden aceptar el carácter inevitable de los daños colaterales que acompañan el devenir histórico.

Podríamos hablar de este término a muchos niveles. Por un lado, en el hermenéutico estaríamos haciendo referencia a una actividad que hace visible lo invisible. Desde otro, podríamos hacer referencia a la memoria en términos de reconocimiento.

Si hemos tomado de W. Benjamin la idea de la memoria como disolvente de un cierto discurso es precisamente porque pone a la vista una divergencia: obliga a la idea de redención

como restitución, como liberación del dolor y de una mala situación. Nos referimos a lo que ve el *Angelus Novus*: todo pasado como lugar de destrucción y dolor consolidados (a la vista). De modo que, sin memoria de la injusticia no hay posibilidad alguna de justicia. Acaso lo que nos plantea sea la relación entre verdad y actividad crítica orientada a la cancelación de la objetividad, la impasibilidad, la apatía y la neutralidad.

Lo que aparece no es propiamente un «deber de memoria», sino ese nuevo imperativo categórico que consiste en repensar la verdad y la política. Repensar la verdad, diluida en la posmodernidad, lo que supone la paralela disolución de la mentira, significa no reducir la realidad a facticidad, es decir, reconocer que forman parte de la realidad los ninguno, los sin nombre, los no sujetos, las víctimas y los vencidos. Se deduce que es obligado repensar la política, puesto que la barbarie cuestiona el progreso como lógica de la política (R. Maté).

Se abre un camino inevitable: si se considera que la producción de víctimas debe ser aceptada con toda normalidad, como simples daños colaterales de un proceso inevitable e ingobernable, con sus costes sociales, humanos y ecológicos (este no suele agregarse), parece obligado pensar sobre la relación entre política y violencia, lo cual es siempre difícil cuando abandonamos cualquier retórica antiviolencia, puesto que hay que reconocer que la violencia es constitutiva del animal humano y, por el contrario, su contención es el objetivo del hacerse humano.

Así, la historia reconsiderada desde la memoria nos es presentada de distintos modos: la deconstrucción de las construcciones del pasado moro sin moros (Al-Ándalus), que inevitablemente alude en términos contemporáneos a las fronteras hoy; las migraciones y los procesos de fermentación en las ciudades de estos nuevos ciudadanos negados. En las mallas de una frontera quedan suspendidas las botas deporti-

38 vas de quienes intentaron el salto. Las fronteras internas de las ciudades, que las fragmentan e impiden siquiera pensar lo común. Las identidades como cárceles con fronteras hondas.

El listado nos dice que la restitución no tiene fecha de caducidad. Está ahí, siempre a la espera de alguien que la ponga a la vista, haya o no haya testigos. Así se pueden rastrear caminos (la huida de los malagueños por la carretera de Almería en 1937) o calles y plazas cuarenta años después, hasta dar con la placa que recuerda a Giorgiana Masi, la estudiante del partido radical asesinada por la policía en la piazza Belli, en el Trastevere romano, en mayo de 1977. Aquellos policías, brazo armado de otros, mataron el sueño.

Lo que plantea el arte a la historia, aunque sigamos opinando que la historia es un libro de páginas blancas donde escriben los expertos para otorgarle sentido, son otras posibilidades. Se ha escrito que Rogelio López Cuenca formula hipótesis con la finalidad de romper con el discurso unilateral, proponiendo más historias, compuestas con documentación, testigos, palabras, consignas, lugares y huellas que tienen una finalidad de restitución y rescate de lo olvidado.

Este enfoque tiene aún más importancia cuando interroga territorios e hitos inundados hoy por la presión tematizadora, territorios más amplios asolados por la experimentación turística y convertidos en lugares para la no experiencia.

En los escaparates de las tiendas de recuerdos para «cutreturistas» se amontonan los recuerdos para llevar. Se analizan las formas de apropiación de las diferencias por parte del capitalismo en su búsqueda de rentas monopolistas. Sabemos que excepcionalidad y particularidad son cruciales en la definición de «cualidades especiales», y, solo con algunas excepciones —«ningún producto puede ser tan excepcional o tan especial para quedar totalmente al mar-

gen del cálculo monetario»—, todo aquello que pueda ser convertido en producto mercantil lo será.

Pero el capitalismo tiene límites en ese proceso del capturar las diferencias: la contradicción, a este respecto, es que, cuanto más comerciales se vuelven estos productos, menos excepcionales y especiales parecen. En algunos casos la propia mercantilización tiende a destruir las cualidades excepcionales. De forma más general, cuanto más fácilmente se comercializan y son objeto de duplicación mediante falsificaciones, adulteraciones, imitaciones o simulacros, menor es su capacidad de constituir la base para una renta monopolística (D. Harvey).

El turista que llega a Timbuctú en busca de la materialidad de lo dicho por alguno de los relatos que convirtieron la ciudad en una leyenda, solo encontrará la ruta urbana que le conduce a las distintas viviendas que los viajeros europeos habitaron durante su estancia (Adams, R. Cailié, H. Barth y O. Lenz) y un cierto amago de poner a la vista la gran mezquita. Este recorrido se superpone y oculta la historia de la ciudad y su realidad pasada y actual, incluso las expresiones «espaciales» de las creencias y sus rituales, su arquitectura y paisaje, la complejidad de sus barrios y, sin duda, la función cultural que tuvo. Como en los escritos de los viajeros, donde no se advierte entusiasmo alguno puesto que no perciben ninguna expresión física —inmobiliaria— de lo fastuoso que pudiera concretarse como signo (los monumentos), la experiencia programada del turista se desvanece ante su ausencia, como se lee en los *blogs* de viajes que algunos cuelgan en la red. Lo único importante parece ser que la ciudad fue visitada por dichos viajeros europeos (M. Aime). Estos relatos son una condición, como ahora lo serán los artículos periodísticos, las guías, las contraguiñas y toda aquella documentación que se genera para producir la necesidad perentoria de vivir una experiencia.



Muntanyenc, 1998

En general, se produce un desfalco generalizado de los significados por las prácticas turísticas.

Su mirada no olvida las concreciones locales más cercanas: la Nerja tematizada, Málaga y su «picassización» y viceversa, la candidatura de Málaga a capital cultural europea 2016 o la construcción retórica de una identidad andalu-

za capaz de comportarse como imagen global política y turística. En el comentado episodio del asesinato de la estudiante Giorgiana Masi, el protagonismo es de los turistas del desconocimiento programado que recorren la ciudad eterna. Sin embargo, su posición crítica, en cada momento del proceso en que está sumergido,

40 parece ahondarse cuando da cuenta de sus territorios más inmediatos; por ejemplo, respecto de la mencionada candidatura de Málaga ciudad, escribe lo siguiente: «Mi desacuerdo con el formato "capital cultural" se fundamenta en el rechazo de la reducción de la experiencia artística a mero espectáculo, su fagocitación por la lógica empresarial, su supeditación al *citymarketing*, su dependencia de las estrategias geoturísticas y la concentración y el despilfarro de recursos públicos en grandes eventos cílicos».

Domina la expropiación. Rogelio López Cuenca trabaja en ese fondo sin fondo de las expropiaciones acentuadas. No usa la expresión «sociedad del conocimiento», sino «capitalismo cognitivo», aquel que acentúa la captura de la creatividad social. Respecto del territorio, su posición implica la idea de territorialidad, es decir, la consideración necesaria de la condición activa de una población como creadora, que, en ciertos casos, se enfrenta a la doble capacidad normativa y «performativa» del planeamiento en distintos planos y, en otros, a la condena de un territorio a la unilateralidad de su destino como destino turístico. La conversión en recurso de la ocupación residencial del territorio implica una transferencia de propiedad (capital social) y una regulación legal que es la planificación urbanística.

No es distinta la apelación a la expropiación del común respecto de la conducción de las ciudades. La memoria usurpada, reelaborada y transferida como identidad, creadora de fronteras, como aquella donde acaba el ser de algo, presupone la elevación de la ciudad a sujeto. Siendo esa una condición imposible, sirve al objetivo del poder hablar en su nombre y ocuparla para cualquier designio. En la ciudad sujeto, el común no solo queda relegado, sino también disuelto.

Lo común ni es un concepto lógico —por tanto, vinculado a la razón—, ni tampoco eco-

nómico —relacionado con la producción—. Es esencialmente político: «Lo común es aquello en lo que se tiene parte o aquello en lo que se toma parte» (F. Jullien), aquello que se comparte y aquello en lo que se participa. Justamente es allí donde parece querer estar Rogelio López Cuenca, entendiendo que es el compartir lo que fundamenta nuestra pertenencia a la misma ciudad.

Lo común puede ser una clausura, donde los concernidos pueden creer tener su propiedad. Ese es el riesgo permanente de encerrarse dotándose de una identidad y de una frontera. Al abrirse del compartir puede suceder, en un segundo momento cristalizador, el cierre de los que comparten. Pero es posible superar esta clausura que atrapa. Pero, también, puede ser una opción deliberada si lo que se desea es fundar (crear con otros) conscientemente algunos elementos de lo común en la ciudad. Según Jullien, es posible superar el cierre si partimos del *munus*, la incumbencia del don entendido como deber. Por tanto, es la aceptación poética de la reciprocidad originaria de la deuda que deja sin sentido la presunción del ser sujetos plenos (individualizados), capaces de «gestionar» su (nuestra) biografía. Como se ha dicho, para esos sujetos plenos, «la comunidad apenas sería otra cosa que una excrecencia».

En el trabajo de Rogelio López Cuenca hay también una coincidencia con la definición de W. Benjamin de la experiencia del aura como un dejar que humanos y cosas levanten la mirada, devolverles el derecho a tener rostro. Probablemente esta sea la razón de que aquí la memoria también sea del y para el futuro. Pone ante los ojos de otros que vendrán claves de nuestro tiempo, información que podría ser sustraída por el ejercicio de esa historia que no advierte la gravedad de los daños colaterales o que, en el mejor de los casos, los banaliza.

Llevamos desde siempre con ese relato de la luz y la oscuridad, de la noche y el día, de los



Walls, 2006

tiempos opuestos del sol y de la luna y sus entreactos (amaneceres, anocheceres, auroras...). Es un modo de pensar que parece más cílico que dialéctico, que recuerda más a una escalera que a una espiral. Algo así como: hubo un tiempo de luz que se volvió noche o, también, oscilamos entre días / tiempos de luz y días / tiempos de sombras.

Se trata del tiempo histórico como sucesión de esplendores y oscuridades. Claro es que me refiero a un modo de vernos y de insertarnos

en la realidad, incluida la valoración de esa inserción. Creo que no está nada claro que hayamos dispuesto de algún amanecer efectivo al que siguieron inevitablemente una mañana luminosa, un atardecer ambiguo y una oscura noche. El Ángel arrastrado por un viento poderoso solo percibe destrucción desoladora y sabe que no vendrá algo distinto. Supongo que siempre hemos estado en la noche y, de ser así, no lo podríamos reconocer puesto que carecemos de la referencia necesaria para discernir la luz. Si fuéramos capaces realmente de ver lo luminoso, este nos devolvería a la ceguera con su resplandor. El día sería la modalidad de la noche donde estamos. De modo que, concluyendo, el no saber donde estamos es exactamente nuestra forma de localización y la propia de esta obra. Por todo ello, el artista dice estar en el proceso, algo inacabado, pero que se suministra de una ética incapaz de asumir la imposibilidad de lo mejor como algo ya dado.

No hay noche alguna ni metáfora necesaria para la actividad creadora, solo esto que transcurre y somos nosotros haciéndonos e interpretándonos —produciendo sentido—.

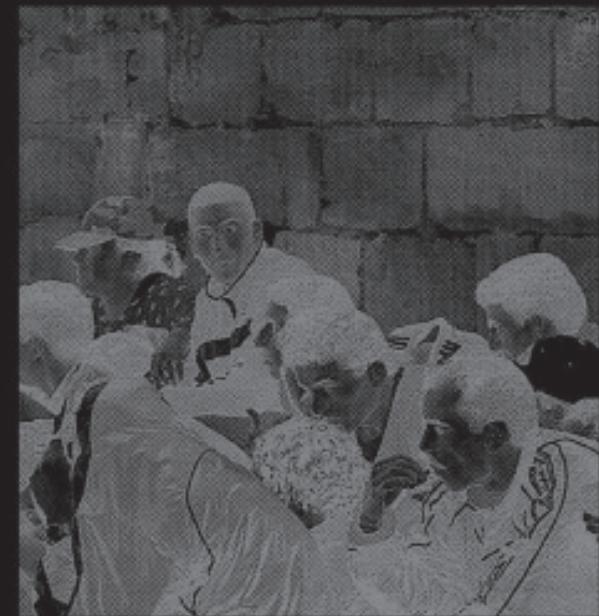
CALOR HUMANA

Justo Navarro

He sentit que hi ha investigacions en laboritoris militars de Nou Mèxic o Ucraïna o de la província de Guangdong per construir fenomenals carros de combat i bombarders invisibles, prodigiosament inaprehensibles encara que sense munició pesin 999.999 quilos: l'altíssima tecnologia esborra el que és evident i volatilitza la matèria més rotunda i pesada. Ja s'han descobert embarcacions que es confonen amb les onades, i el radar només capta onatge, i no existeix el vaixell, només moviments marins, inofensiva naturalesa: en tallers clandestins del Marroc els artesans fabriquen pasteres tan insignificants que el radar només percep l'onada que les arrossega. El flux de pasteres està perfeccionant la indústria de la vigilància i el radar. És inadmissible que l'exèrcit d'indocumentats burli les xarxes de la ciència occidental aplicada a la defensa contra l'enemic. L'últim avenç militar-policíac són les càmeres tèrmiques: capten a distància la calor humana d'una pastera; compten les fonts de calor, deu, quinze, trenta persones. Imagino que, si es demana precisió a la màquina intel·ligent, donarà l'edat, la salut, la tensió arterial de cada individu. Arriben els viatgers a Algesires i el policia els entrega un diagnòstic mèdic, un suc de pinya i una taula de recomanacions per cuidar la salut i millorar la qualitat de vida i fuga quan tornin a Tànger. El control de les fronteres euroafricanes sembla cridat a ser una de les majors empreses andaluses: els tres

grans negocis d'Andalusia exploten el món aventurer de la navegació. Estic pensant en el turisme multinacional, en el contraband d'haixix i en els 25.000 milions que l'Estat es proposa invertir per guardar les fronteres d'Europa al sud: ulls electrònics que veuen el que és invisible, teletermòmetres desco-bridors del fet que l'intrús s'hi apropa com una febre de conseqüències impredictibles. Les màquines de detecció de la calor humana continguda en una pastera n'enviaran les dades a una base d'Algesires, oficina central de la calor humana. Jo creia que la calor humana tenia a veure amb l'afecte i l'abraçada, però ha resultat que és un mitjà per localitzar l'indesitjable, i aïllar-lo i allunyar-lo. La calor humana pesa en els sensors policials més que una barca amb trenta passatgers. El màxim sentinella de les fronteres, el director general de la Guàrdia Civil, vigila també les subtils fronteres del llenguatge. Ha donat instruccions per tal que ningú a les seves ordres no utilitzi l'expressió «immigració il·legal». «Se n'ha de dir immigració irregular.» Sí, senyor. Jo pensava que, si la immigració es produex fora de les lleis sobre fronteres i estrangeria, la immigració és il·legal. No sona bé? No queda bé situar fora de la llei gent que només vol treballar i viure millor? Llavors, caldria canviar la llei, és a dir, el món. No es pot; així que canviarem les paraules. Immigrants irregulars. (Abans arribaven del Marroc els regulars, tropes espanyoles de l'Àfrica que ocupaven els pobles espanyols.) És més delicat dir irregular. Consola saber que els forts són inexorablement delicats.

n detenidos 65 ilegales y en



a seis metros de la playa

24

dieciocho

36,5°C



Le partage #5, 2008

CALOR HUMANO

Justo Navarro

He oido que hay investigaciones en laboratorios militares de Nuevo México o Ucrania o de la provincia de Guangdong para construir fenomenales carros de combate y bombarderos invisibles, prodigiosamente inaprehensibles aunque sin munición pesen 999.999 kilos: la altísima tecnología borra lo evidente y volatiliza la materia más rotunda y pesada. Ya se han descubierto embarcaciones que se confunden con las olas, y el radar solo capta oleaje, y no existe el barco, solo movimientos marinos, inofensiva naturaleza: en talleres clandestinos de Marruecos los artesanos fabrican pateras tan insignificantes que el radar solo percibe la ola que las arrastra. El flujo de pateras está perfeccionando la industria de la vigilancia y el radar. Es inadmisible que el

ejército de indocumentados burle las redes de la ciencia occidental aplicada a la defensa contra el enemigo. El último adelanto militar–policiaco son las cámaras térmicas: captan a distancia el calor humano de una patera; cuentan las fuentes de calor, diez, quince, treinta personas. Imagino que, si se le pide precisión a la máquina inteligente, dará la edad, la salud, la tensión arterial de cada individuo. Llegan los viajeros a Algeciras y el policía les entrega un diagnóstico médico, un zumo de piña y una tabla de recomendaciones para cuidar la salud y mejorar la calidad de vida y fuga cuando vuelvan a Tánger. El control de las fronteras euroafricanas parece llamado a ser una de las mayores empresas andaluzas: los tres grandes negocios de Andalucía explotan el mundo aventurero de la navegación. Estoy pensando en el turismo multinacional, en el contrabando de hachís y en los 25.000 millones que el Estado se propone invertir para guardar las fronteras de Europa en el sur: ojos electrónicos que ven lo invisible, telemómetros descubridores de que el intruso se acerca como una fiebre de consecuencias impredecibles. Las máquinas



Le partage #1, 2008

de detección del calor humano contenido en una patera mandarán sus datos a una base de Algeciras, oficina central del calor humano. Yo creía que el calor humano tenía que ver con el afecto y el abrazo, pero ha resultado ser un medio para localizar al indeseable, y aislarlo y alejarlo. El calor humano pesa en los sensores policiales más que una barca con treinta pasajeros. El máximo centinela de las fronteras, el director general de la Guardia Civil, vigila también las sutiles fronteras del lenguaje. Ha dado instrucciones para que nadie a sus órdenes utilice la expresión «inmigración ilegal». «Hay que decir

inmigración irregular.» Sí, señor. Yo pensaba que, si la inmigración se produce fuera de las leyes sobre fronteras y extranjería, la inmigración es ilegal. ¿No suena bien? ¿No queda bien situar fuera de la ley a gente que solo quiere trabajar y vivir mejor? Habría entonces que cambiar la ley, es decir, el mundo. No se puede, así que cambiaremos las palabras. Inmigrantes irregulares. (Antes llegaban de Marruecos los regulares, tropas españolas de África que ocupaban los pueblos españoles.) Es más delicado decir irregular. Con suela saber que los fuertes son inexorablemente delicados.

EFFECTES COL·LATERALS

Ángel Gutiérrez Valero

Un Crist jacent, el cos exposat del Che, una escultura de Ron Mueck, un plàlon urbanístic, una peça de caça, un patètic Dalí, el cadàver en *La lliçó d'anatomia* de Rembrandt. Darrere d'ells, o al seu voltant, grups més o menys nombrosos en actituds dispers. Un nexe aparent d'unió entre tots ells és pivotar al voltant de les figures abans enumerades, a les quals protegeixen, observen, contemplen o analitzen. D'aquesta manera podria descriure's la successió d'imatges que compon «El repartiment», obra de Rogelio López Cuenca. Totes elles comparteixen un altre vincle: el contrast entre la passivitat del motiu central i la tensió i el moviment de l'entorn. La concorrència d'ambdues característiques proporciona a les imatges un tercer tret en comú: en totes elles s'hi reproduïxen diferents manifestacions o actituds de violència. Mort, dolor o simplement la percepció d'una tensió que procedeix del mateix context. D'elles endestilla una mateixa sensació: el caràcter violent que s'explicita en les imatges prové de la certesa de ser a l'avantsala d'un repartiment obscè de despulles. No hi veiem cossons, sinó part d'un botí.

Per a la paraula *trofeu*, el diccionari de la RAE parla de «monument, insígnia o senyal d'una victòria». Una segona acceptació la defineix com a «despulla obtinguda en la guerra». En tots dos casos, un objecte mancat de la «fisicitat» que s'exigeix a una recompensa. A diferència d'aquell, en

aquesta hi ha una necessitat d'intercanvi: algú presta un servei que ha superat amb escreix les expectatives d'un conveni precedent assolit entre dues parts. Es concedeix en conseqüència un premi que, al seu torn, motiva per superar nous objectius. El trofeu no sempre exigeix aquest caràcter transitiu. Pot concedir-se, però també pot ser objecte d'una apropiació al límit del fetitxe. Un trofeu procedeix d'una victòria que suposa l'existència d'una part derrotada. El diccionari no associa el terme amb l'esport, sinó exclusivament amb el terreny bèllic. També la història sembla que s'estima més una associació directa entre trofeus i victòries militars. Patrimoni, identitat, autoestima o nació tenen una correspondència directa amb la seva obtenció. Així es reflecteix en els arcs triomfals romans. A la seva manera, els museus que neixen amb la modernitat no deixen de ser una manifestació posterior d'un procés similar de victòria, apropiació i transmissió d'identitat, d'enfortiment del vençut a costa del derrotat.

Sembla que existeix, doncs, una fórmula de pillatge institucionalitzada, justificada i enaltida per la victòria, i legitimada i ennoblida pel temps i el seu relat històric. El trofeu que enorgulleix la nació té el seu correlat en aquell que individualment persegueix i obté cada combatent. Desposseir el contrari de les seves possessions, o dels trets que l'identifiquen com a enemic, figura com l'acció més recurrent. Atemptar contra la integritat del cadàver se'n mostra com un estadi no per més cruel menys habitual. Literalment, les despulles de l'enemic passen a ser trofeu de guerra. L'apropiació, que no simple exhibició, de restes anatómiques adquireix una dimensió animista que, en nombroses cultures, no només històriques,

⁴⁸ suposa un sòrdid i macabre homenatge a les habilitats i capacitats de l'enemic derrotat.

La fotografia va introduir un canvi substancial en aquest tipus de pràctiques. Amb ella no es tractava només d'obtenir un objecte, sinó d'aconseguir fixar l'acció que con-

guerra no vol dir que no existeixin. La censura sobre aquest tipus d'imatge és tan vella com la seva existència. La popularització de la fotografia farà que aquest tipus d'imatges i, sobretot, aquelles que fan de l'enemic un trofeu de guerra, deixin d'operar en l'àmbit



«El Repartiment», 2012

cloïa en aquesta apropiació, en la captura del trofeu. En la guerra es treu de manera sistemàtica amb un dels trets d'absoluta humanitat: el respecte que inspira un cadàver. La irrupció de la fotografia en l'escenari bèl·lic va servir per documentar una forma de la guerra com a esdeveniment, però va resultar improcedent en altres termes, especialment en el seu maneig de cara a l'opinió pública. No hi ha res més inapropiat que la imatge del soldat —propri— mort o mutilat. De la mateixa manera, és contraproduent la imatge oficial de l'enemic abatut: potser aquesta mateixa imatge no s'estava difonent igualment entre la ciutadania de l'altre bàndol? Que no es vegin morts per culpa de la

del que és oficial —l'Estat— per passar a colonitzar extensament l'àmbit del que és privat —el combatent. Ara, allò que atresora el soldat triomfant no serà només objectes, sinó també la imatge que documenta i testimonia el seu acte de profanació del cadàver de l'enemic.

La segona mort a la qual al·ludeix Giovanni de Luna quan se sotmet el vençut a actes d'aquest tipus no deixa de ser un fet recurrent a la violència natural de la guerra.⁸ La fotografia —i el vídeo— augmenta la

⁸ Giovanni DE LUNA, *El cadáver del enemigo. Violencia y muerte en la guerra contemporánea*. Madrid: 451 editores, 2007.

voracitat del vencedor, expandeix el camp en què s'escenifica la humiliació. Són recents les imatges dels presoners afganesos en les presons nord-americanes; també, en altres termes, les filmacions d'execucions dutes a terme per extremistes islamistes. Els documents d'aquestes accions són testimonis que, en la seva circulació, ens alienen, com no podia ser d'una altra manera, amb les víctimes, en una espècie de magnificació de la pietat. Però, com assenyala De Luna, prendre consciència del fet que algú que porta a terme un acte d'aquesta naturalesa és capaç de detenir momentàniament la seva acció per capturar-la mitjançant una fotografia no permet alterar el nostre focus d'atenció, posar l'atenció sobre un altre escenari. El seu verdader valor rau, almenys en primera instància, en el fet que ens dota d'un corpus de caràcter moral que duu a primer terme la reflexió sobre el botxí, sobre la seva identitat, sobre el caràcter de les seves pulsions i instints, sobre la naturalesa dels seus fonaments ideològics. Caldrà veure si aquesta reflexió no s'ofega a la superfície de la imatge, sense possibilitat de sobrepassar-la fins a assolir el qüestionament de les estructures sobre les quals s'assenten aquestes pràctiques. Roland Barthes opinava que les imatges xoc, les fotografies de moments especialment violents, tenien un estatus menor que el d'un tipus de pintura d'història que representava moments igualment tràgics del passat, però amb una facilitat més gran per encoratjar, amb un mínim gest inserit en el fet reflectit, la potència emotiva de l'espectador. Contràriament, les fotografies introduïen «a l'escàndol de l'horror, no a l'horror mateix».⁹

⁹ Roland BARTHES, «Fotos-impactos», en *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 1999, p. 109.

En temps d'inflació de la imatge, significar remotament aquesta percepció d'escàndol podria ser una conquesta que calia perseguir, un assoliment que permetés recuperar la capacitat crítica d'una societat que sembla que no s'esgota en la seva «ficcionalització» a través de la imatge —cinema, història gràfica, il·lustració. Continua viuent el matís barthesià, però em pregunto si necessitem aquesta vivència directa de l'horror a través de les imatges: potser no és necessari, igualment, determinar fins a quin punt orienten cap a una didàctica de l'horror o, d'altra manera, de quina forma ens indiquen com hem d'identificar aquest valor d'escàndol en termes emocionals, racionals o objectius?

Després de la mort d'Ossama Bin Laden, la Casa Blanca va fer pública una sèrie de fotografies sobre la forma segons la qual es van viure els esdeveniments d'aquella nit en l'entorn de decisió del president Barack Obama. De totes elles, la que va gaudir d'una difusió més gran va ser la que mostra una part de l'esmentat equip a l'interior de la Situation Room. Els homes i les dones que hi apareixen concentren la seva mirada en un punt fora del pla, una paret en la qual s'ubiquen diversos monitors i pantalles des dels quals van poder seguir en temps real l'operació militar duta a

For copyright reasons
image is not available

50 terme per un comando de forces especials nord-americanes. La fotografia reflecteix tensió abans que expectació; en sobresurt el gest de la Sra. Clinton, entre el rebuig i el disgust. La resta dels assistents semblen extremadament concentrats. En destaca el grup central, en el qual apareix un militar que maneja un ordinador. Aquest és el centre de tota l'escena, tot i que aquest lloc no va ser l'únic des del qual es va dirigir l'operació. Hi va haver almenys tres escenaris més, dos en territori nord-americà, un dels quals, la caserna general de la CIA, des d'on el seu director relatava el «raid», i un altre al Pakistan. El militar presideix la taula i se situa a un nivell superior que la resta dels assistents, que romanen asseguts, entre ells el president, que hi apareix proper però desplaçat, gairebé en un racó de la sala. Els dies posteriors als fets que motiven la fotografia van permetre conèixer alguns detalls del que havia passat, alguns dels quals, contradictoris; entre ells, la poca precisió sobre si els assistents van contemplar en directe la mort de Bin Laden o no, o si van poder ser testimonis a distància de la cerimònia que va acabar amb les seves restes al fons del mar.

La manera segons la qual va ser tractada la fotografia volia atorgar-li un estatus complet com a document, a la vegada que conferia a tota l'operació un aire d'inusitada transparència. Es coneix amb total precisió l'hora que el seu autor, Pete Souza, fotògraf oficial de la Casa Blanca, la va obtenir. Igualment, es coneixen el nom i el rang o càrrec que ocupen cadascun dels homes i de les dones que apareixen en la imatge. De fet, en aquelles pàgines web oficials que l'alberguen hi apareixen com un tot uniforme imatge i peu de foto amb la nòmina dels seus integrants. Els màxims responsables

de la seguretat nacional i la lluita antiterrorista dirigeixen, tots a l'una, l'operació que acaba amb la vida de l'enemic públic número u. Alguns articles han assenyalat la relació de la imatge amb la pintura d'història.¹⁰ Si calgués fer-ne una analogia formal, la faria amb aquelles màquines pictòriques en les quals els generals dirigien des de la distància els moviments de les seves tropes al camp de batalla. Crec, no obstant això, que la fotografia es relaciona més amb aquella pintura neoclàssica que enaltia les virtuts republicanes. Pintura d'història, moralitzant i pedagògica, a mode de gran fris en el qual només tenen cabuda els grans valors: nació, gosadia, determinació, unitat. El lideratge s'hi mostra difús —Obama apareix marginat en l'escena—, com correspon a una nació sabedora del seu destí, dels camins que ha de seguir i de les decisions que ha de prendre. La fotografia gira així de document a monument erigit a favor d'uns herois dels quals una nació agraiada simbolitza els valors. Es llança un missatge d'orgull a la comunitat internacional, també un avís, i s'enalteixen els nous valors que defineixen l'administració Obama. Encara més, podria veure's com una rèplica d'aquella altra imatge que va deixar el seu antecessor en el càrrec, George W. Bush, quan li van ser notificats els atemptats contra les Torres Bessones, en la qual apareixia desencaixat, sol, pàllid, amb cara de desconcert, sense suports, sense capacitat de reacció ni d'acció. Al contrari, Obama i el seu equip, síntesi d'una nació plural que avança, van ser capaços de recollir-ne el testimoni i de neutralitzar aquella paràlisi.

—¹⁰ www.elmundo.es/blogs/elmundo/lafotodelasemana/2011/05/08/un-rembrandt-en-la-situation-room.html. *El Mundo*, 8 de maig de 2011.



L'atac contra les Torres Bessones va provocar la detenció del pols de la història, de la idea convencional de la mateixa història en termes de vector que avança. Koselleck parla del valor que té la derrota: «Pot ser que la història —a curt termini— sigui feta pels vencedors, però els avenços en el coneixement de la història —a llarg termini— es deuen als vençuts».¹¹ La fragilitat que va provocar aquell tràgic esdeveniment va迫car l'obertura d'un procés de reformulació o de revisió del territori conceptual, ètic, simbòlic i vital en el qual habiten l'ésser i la societat nord-americana, amb un èmfasi especial en aspectes com la identitat, la cohesió, la seguretat o el lideratge. L'episodi de la mort de Bin Laden acaba tancant un cicle d'introspecció, a la vegada que torna a situar en rumb el vector de la història i es recupera el control i el comandament en la intervenció sobre el present. L'esdeveniment entra així a formar part d'un procés construït en clau de narració, de relat lineal que permet la restitució de l'Estat en el lloc que li correspon en la gestió de la història, monumentalitzant-ne el paper, suplantat provisionalment pels herois anònims que van protagonitzar els primers moments de desconcert. Aquí, la imatge caldria entendre-la tal com ho feia Sartre, és a dir, com a acte, no com a cosa.

No és el moment de llistar les suposades contradiccions que van concórrer en la reconstrucció de l'operació militar. Sense amenaçar el secret, amb la difusió de la fotografia, la democràcia fa ostentació d'una visibilitat que enalteix el paper del que és públic i legitima l'adopció d'un marc asimè-

tric de relació i acció contra l'enemic ocult. Hayden White ha indicat que la manera segons la qual expliquem els processos històrics està determinada per allò que deixem fora de les nostres representacions, més que per allò que hi incluem.¹² Exclosa, esborrada, queda la imatge de Bin Laden; la icònica, no la que procedeix d'un relat múltiple i coral, dirigida a un imaginari col·lectiu que ha de processar-la en termes de peça cobrada, de trofeu.

La censura sobre les imatges de les víctimes dels atemptats de l'11-S va ser ferria i segueix sent-ho. Moltes d'elles no van quedar reduïdes ni a la condició de cadàver. Com esfumats, de molts homes i dones només en van quedar traces ínfimes a les quals únicament la ciència forense, les inferències i els relats creuats d'amics i familiars van poder restituïr una espècie d'identitat legal, simbòlica i, fins i tot, visual. A mode de venjança, d'una justícia d'ull per ull, la imatge de Bin Laden desapareix de la mateixa manera que ho van fer les seves víctimes. «No volem fer-ne un trofeu, d'ell», confessava el president nord-americà. D'aquí el vel sobre el final de Bin Laden, la qual cosa no ha impedit que comparteixi una segona mort amb altres trofeus de guerra. Un reduït grup de senadors i congressistes va tenir accés a les fotografies que mostraven el cadàver i la cerimònia fúnebre que es va oficiar a alta mar. Els seus comentaris en entrevistes reconstrueixen per al ciutadà nord-americà la cruesa del seu aspecte: desfigurat, mutilat, deshumanitzat. La importància d'aquest relat coral i transparent, múltiple, és que nega la unicitat del cos, la

seva identitat, la seva correspondència amb l'home. En la condició relatada del cadàver, en la inexistència d'una icona única, diferenciada i concloent, cada nord-americà queda legitimat per violentar la despulla de l'enemic. La negació d'una imatge única, pública, conclusa, redueix la condició de possibilitat d'un procés ràpid de mercantilització i banalització que habiliti una projecció facil sobre les consciències personals, privades. La negació només existeix per multiplicar la imatge indefinidament, mutable, sempre diferent, impossible de fixar, però en l'imaginari d'una societat civil en la qual es deleguin noves tasques de dol. En el repartiment del botí, en una guerra que ja només s'estén des de l'asimetria, els efectes col·laterals sempre cauen del mateix costat.

EFFECTOS COLATERALES

Ángel Gutiérrez Valero

Un Cristo yacente, el cuerpo expuesto del Che, una escultura de Ron Mueck, un plano urbanístico, una pieza de caza, un patético Dalí, el cadáver en *La lección de anatomía* de Rembrandt. Tras ellos, o a su alrededor, grupos más o menos numerosos en actitudes dispares. Un nexo aparente de unión entre todos ellos es el pivotar en torno a las figuras antes enumeradas a las que arropan, observan, contemplan o analizan. De este modo podría describirse la sucesión de imágenes que compone «El reparto», obra de Rogelio López Cuenca. Todas ellas comparten otro vínculo: el contraste entre la pasividad del motivo central y la tensión y el movimiento del entorno. La concurrencia de ambas características proporciona a las imágenes un tercer rasgo en común: en todas ellas se reproducen diferentes manifestaciones o actitudes de violencia. Muerte, dolor o simplemente la percepción de una tensión que procede del contexto mismo. De ellas destila una misma sensación: el carácter violento que se explicita en las imágenes proviene de la certeza de estar en la antesala de un obsceno reparto de despojos. No vemos cuerpos, sino parte de un botín.

Para la palabra *trofeo*, el diccionario de la RAE habla de «monumento, insignia o señal de una victoria». Una segunda acepción la define como «despojo obtenido en la guerra». En ambos casos, un objeto carente de la «fisicidad» que se exige a una recompensa. A diferencia de aquel, en esta hay una necesidad de intercambio: alguien presta un servicio que ha superado con creces las expectativas de un convenio pre-

¹¹ Reinhart KOSELLECK, *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2001, p. 83.

¹² Hayden WHITE, *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003, p. 123.



Málaga 1937, 2007

54 cedente alcanzado entre dos partes. Se concede en consecuencia un premio que, a su vez, motiva para superar nuevos objetivos. El trofeo no siempre exige ese carácter transitivo. Puede concederse, pero también puede ser objeto de una apropiación al límite del fetiche. Un trofeo procede de una victoria que supone la existencia de una parte derrotada. El diccionario no asocia el término con el deporte, sino en exclusiva con lo bélico. También la historia parece gustar más de una asociación directa entre trofeos y victorias militares. Patrimonio, identidad, autoestima o nación tienen una correspondencia directa con su obtención. Así se reflejaba en los arcos triunfales romanos. A su manera, los museos que nacen con la modernidad no dejan de ser una manifestación posterior de un proceso similar de victoria, apropiación y transmisión de identidad, de fortalecimiento del vencido a costa del derrotado.

Existiría, pues, una fórmula de pillaje institucionalizada, justificada y ensalzada por la vic-

toria, y legitimada y ennoblecida por el tiempo y su relato histórico. El trofeo que enorgullece a la nación tiene su correlato en aquel que individualmente persigue y obtiene cada combatiente. Despojar al contrario de sus posesiones, o de los rasgos que le identifican como enemigo, figura como la acción más recurrente. Atentar contra la integridad del cadáver se nos muestra como un estadio no por más cruel menos habitual. Literalmente, los despojos del enemigo pasan a ser trofeo de guerra. La apropiación, que no simple exhibición, de restos anatómicos adquiere una dimensión animista que, en numerosas culturas, no solo históricas, supone un sórdido y macabro homenaje a las habilidades y capacidades del enemigo derrotado.

La fotografía introdujo un cambio sustancial en este tipo de prácticas. Con ella no se trataría solo de obtener un objeto, sino de conseguir fijar la acción que concluía en dicha apropiación, en la captura del trofeo. En la guerra se rompe de manera sistemática con uno de los rasgos

de absoluta humanidad: el respeto que inspira un cadáver. La irrupción de la fotografía en el escenario bélico sirvió para documentar una forma de la guerra en cuanto acontecimiento, pero resultó improcedente en otros términos, especialmente en su manejo de cara a la opinión pública. Nada más inapropiado que la imagen del soldado —propio— muerto o mutilado. Del mismo modo, es contraproducente la imagen oficial del enemigo abatido: ¿acaso esa misma imagen no estaría difundiéndose por igual entre la ciudadanía del otro bando? Que no se vean muertos a causa de la guerra no quiere decir que no existan. La censura sobre este tipo de imagen es tan vieja como su existencia. La popularización de la fotografía hará que este tipo de imágenes y, sobre todo, aquellas que hacen del enemigo un trofeo de guerra, dejen de operar en el ámbito de lo oficial —el Estado— para pasar a colonizar en extenso el ámbito de lo privado —el combatiente—. Ahora, aquello que atesora el soldado triunfante no será solo objetos, sino también la imagen que documenta y testimonia su acto de profanación del cadáver del enemigo.

La segunda muerte a la que alude Giovanni de Luna cuando se somete al vencido a actos de este tipo no deja de ser un hecho recurrente a la violencia natural de la guerra.¹ La fotografía —y el vídeo— acrecienta la voracidad del vencedor, expande el campo en que se esenciifica la humillación. Son recientes las imágenes de los prisioneros afganos en las cárceles norteamericanas; también, en otros términos, las filmaciones de ejecuciones llevadas a cabo por extremistas islamistas. Los documentos de estas acciones son testimonios que, en su circulación, nos alinean, como no podía ser de otra forma, con las víctimas, en una suerte de magnificación de la piedad. Pero, como seña-



After Goya, 2010

1 Giovanni DE LUNA, *El cadáver del enemigo. Violencia y muerte en la guerra contemporánea*. Madrid: 451 editores, 2007.

la De Luna, tomar conciencia del hecho de que alguien que lleva a cabo un acto de esta naturaleza es capaz de detener momentáneamente su acción para capturarla mediante una fotografía nos permite alterar nuestro foco de atención, arrojar luz sobre otro escenario. Su verdadero valor estaría, al menos en primera instancia, en que nos dota de un corpus de carácter moral que trae a primer término la reflexión sobre el verdugo, sobre su identidad, sobre el carácter de sus pulsiones e instintos, sobre la naturaleza de sus fundamentos ideológicos. Queda por ver si esa reflexión no se ahoga en la superficie de la imagen, sin posibilidad de sobrepasarla hasta alcanzar el cuestionamiento de las estructuras sobre las que se asientan estas prácticas. Roland Barthes opinaba que las imágenes de choque, las fotografías de momentos especialmente violentos, tenían un estatus menor que el de un tipo de pintura de historia que representaba momentos igualmente trágicos del pasado de la humanidad, pero con una mayor facilidad para alejar con un mínimo gesto inserto en el hecho reflejado la potencia emotiva del espectador. Por el contrario, las fotografías introducirían «al escándalo del horror, no al horror mismo».² En tiempos de inflación de la imagen, significar remotamente esa percepción de escándalo podría ser una conquista a perseguir, un logro que permitiera recuperar la capacidad crítica de una sociedad que parece no agotarse en su «ficcionalización» a través de la imagen —cine, historia gráfica, ilustración—. Sigue vigente el matiz barthesiano, pero me pregunto si necesitamos esa vivencia directa del horror a través de las imágenes: ¿acaso no sería necesario, igualmente, determinar hasta qué punto orientan hacia una didáctica del horror o, de otro modo, de qué forma nos indican cómo hemos de identificar

2 Roland BARTHES, «Fotos-impactos», en *Mitologías*. Madrid: Siglo XXI, 1999, p. 109.

56 ese valor de escándalo en términos emocionales, racionales u objetivos?

Tras la muerte de Osama Bin Laden, la Casa Blanca hizo pública una serie de fotografías sobre la forma en que se vivieron los acontecimientos de aquella noche en el entorno de decisión del presidente Barack Obama. De todas ellas, la que gozó de mayor difusión fue la que muestra a una parte de dicho equipo en el inte-

«raid», y otro en Pakistán. El militar preside la mesa y se sitúa a un nivel superior que el resto de los asistentes, que permanecen sentados, entre ellos el presidente, que aparece próximo aunque desplazado, casi en un rincón de la sala. Los días posteriores a los hechos que motivan la fotografía permitieron conocer algunos detalles de lo sucedido, algunos, contradictorios; entre ellos, la poca precisión acerca de si los asistentes

todos a una, la operación que acaba con la vida del enemigo público número uno. Algunos artículos han señalado la relación de la imagen con la pintura de historia.³ Si hubiera que hacer una analogía formal, la haría con aquellas máquinas pictóricas en las que los generales dirigían desde la distancia los movimientos de sus tropas en el campo de batalla. Creo, no obstante, que la fotografía se relaciona más con aquella pintura

que definen a la administración Obama. Aún más, podría verse como una réplica a aquella otra imagen que dejó su antecesor en el cargo, George W. Bush, cuando le fueron notificados los atentados contra las Torres Gemelas, en la que aparecía desencajado, solo, pálido, con cara de desconcierto, sin apoyos, sin capacidad de reacción ni de acción. Por el contrario, Obama y su equipo, síntesis de una nación plural que



A Partilha V, 2009

rior de la Situation Room. Los hombres y mujeres que aparecen en la fotografía concentran su mirada en un punto fuera de plano, una pared en la que se ubican diversos monitores y pantallas desde los que pudieron seguir en tiempo real la operación militar llevada a cabo por un comando de fuerzas especiales norteamericanas. La fotografía refleja tensión antes que expectación; sobresale el gesto de la Sra. Clinton, entre el rechazo y el disgusto. El resto de los asistentes parecen extremadamente concentrados. Destaca el grupo central, en el que aparece un militar que maneja un ordenador. Este es el centro de toda la escena, aunque este lugar no fue el único desde el que se dirigió la operación. Hubo al menos otros tres escenarios, dos en territorio norteamericano, uno de ellos, el cuartel general de la CIA, desde donde su director relataba el

contemplaron en directo la muerte de Bin Laden o no, o si pudieron ser testigos en la distancia de la ceremonia que acabó con sus restos en el fondo del mar.

El modo en que fue tratada la fotografía quería otorgarle un estatus completo como documento, a la par que le confería a toda la operación un aire de inusitada transparencia. Se conoce con total precisión la hora en que su autor, Pete Souza, fotógrafo oficial de la Casa Blanca, la obtuvo. Igualmente, se conocen el nombre y rango o cargo que ocupan cada uno de los hombres y mujeres que aparecen en la imagen. De hecho, en aquellas páginas web oficiales que la albergan aparecen a modo de un todo uniforme imagen y pie de foto con la nómina de sus integrantes. Los máximos responsables de la seguridad nacional y la lucha antiterrorista dirigen,

neoclásica que ensalzaba las virtudes republicanas. Pintura de historia, moralizante y pedagógica, a modo de gran friso en el que solo tienen cabida los grandes valores: nación, arrojo, determinación, unidad. El liderazgo se muestra difuso —Obama aparece marginado en la escena—, como corresponde a una nación sabedora de su destino, de los caminos que ha de seguir y de las decisiones que ha de tomar. La fotografía gira así de documento a monumento erigido a favor de unos héroes de los que una nación agraciada simboliza sus valores. Se lanza un mensaje de orgullo a la comunidad internacional, también un aviso, y se ensalzan los nuevos valores

avanza, fueron capaces de recoger el testigo y de neutralizar aquella parálisis.

El ataque contra las Torres Gemelas provocó la detención del pulso de la historia, de la idea convencional de la misma en términos de vector que avanza. Koselleck habla del valor que tiene la derrota: «Puede que la historia —a corto plazo— sea hecha por los vencedores, pero los avances en el conocimiento de la historia —a largo plazo— se debe a los vencidos».⁴ La fragilidad que provocó aquel trágico acontecimiento forzó la apertura de un proceso de reformulación o de revisión del territorio conceptual, ético, simbólico y vital en que habitan el ser y la sociedad norteamericanos, con especial énfasis

3 www.elmundo.es/blogs/elmundo/lafotodelasemana/2011/05/08/un-rembrandt-en-la-situation-room.html.
El Mundo, 8 de mayo de 2011.

4 Reinhart KOSELLECK, *Los estratos del tiempo: estudios sobre la historia*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2001, p. 83.

58 en aspectos como la identidad, la cohesión, la seguridad o el liderazgo. El episodio de la muerte de Bin Laden vendría a cerrar un ciclo de introspección, a la par que vuelve a situar en rumbo el vector de la historia y se recupera el control y el mando en la intervención sobre el presente. El acontecimiento entra así a formar parte de un proceso construido en clave de narración, de relato lineal que permite la restitución del Estado en el lugar que le corresponde en la gestión de la historia, monumentalizando su papel, suplantado provisionalmente por los héroes anónimos que protagonizaron los primeros momentos de desconcierto. Aquí, la imagen habría que entenderla al modo en que lo hacía Sartre, esto es, como acto, no como cosa.

No es momento de listar las supuestas contradicciones que concurrieron en la reconstrucción de la operación militar. Sin amenazar el secreto, con la difusión de la fotografía, la democracia hace alarde de una visibilidad que enaltece el papel de lo público y legitima la adopción de un marco asimétrico de relación y acción contra el enemigo oculto. Hayden White ha indicado que el modo en que explicamos los procesos históricos está determinado por lo que dejamos fuera de nuestras representaciones, más que por lo que incluimos en ellas.⁵ Excluida, borrada, queda la imagen de Bin Laden; la icónica, no la que procede de un relato múltiple y coral, dirigida a un imaginario colectivo que ha de procesarla en términos de pieza cobrada, de trofeo.

La censura sobre las imágenes de las víctimas de los atentados del 11-S fue y sigue siendo férrea. Muchas de ellas no quedaron reducidas ni a la condición de cadáver. Como esfumados, de muchos hombres y mujeres solo quedaron trazas ínfimas a las que únicamente la ciencia

forense, las inferencias y los relatos cruzados de amigos y familiares pudieron restituir una suerte de identidad, legal, simbólica e, incluso, visual. A modo de venganza, de una justicia de ojo por ojo, la imagen de Bin Laden desaparece del mismo modo que lo hicieron sus víctimas. «No queremos hacer de él un trofeo», confesaba el presidente norteamericano. De ahí el velo sobre el final de Bin Laden, lo que no ha impedido que comparta una segunda muerte con otros trofeos de guerra. Un reducido grupo de senadores y congresistas tuvo acceso a las fotografías que mostraban el cadáver y la ceremonia fúnebre que se ofició en alta mar. Sus comentarios en entrevistas reconstruyen para el ciudadano norteamericano la crudeza de su aspecto: desfigurado, mutilado, deshumanizado. La importancia de ese relato coral y transparente, múltiple, es que niega la unicidad del cuerpo, su identidad, su correspondencia con el hombre. En la condición relatada del cadáver, en la inexistencia de un ícono único, diferenciado y concluyente, cada norteamericano queda legitimado para violentar el despojo del enemigo. La negación de una imagen única, pública, conclusa, reduce la condición de posibilidad de un rápido proceso de mercantilización y banalización que habilite una fácil proyección sobre las conciencias personales, privadas. La negación solo existe para multiplicar la imagen indefinidamente, mutable, siempre diferente, imposible de fijar, pero en el imaginario de una sociedad civil en la que se delegan nuevas tareas de duelo. En el reparto del botín, en una guerra que ya solo se entiende desde la asimetría, los efectos colaterales siempre caen del mismo lado.

59



Holidays in the sun, 2008

5 Hayden WHITE, *El texto histórico como artefacto literario*. Barcelona: Ediciones Paidós, 2003, p. 123.

ROGELIO LÓPEZ CUENCA O UN POETA QUE ENS FA POETES

Polaroid Star

Una comunitat emancipada és una comunitat de narradors i de traductors.

Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (2008)

El primer cop que vaig topar-me amb una intervenció pública de Rogelio López Cuenca —fa gairebé vint anys— ni tan sols sabia què era una *obra d'art* ni, lògicament, sabia qui n'era l'autor. Esperava un autobús en una estació i em vaig quedar molt estranyat pels anuncis que hi havia col·locats. Aquest estranyament em va produir, un cop descoberta la raó desconstructiva que els animava, una intensa curiositat per saber coses d'ells. Les línies que segueixen vénen a explicar algunes de les indagacions i reflexions que he dut a terme sobre això.

M'he acostumat a explicar el que fa Rogelio López Cuenca partint de la seva condició de filòleg, donant raó del sentit de la seva tasca en funció del seu profund coneixement dels mecanismes de construcció del llenguatge. Aquesta premissa em resulta especialment significativa per comprendre les maneres de treballar que articulen l'*economia política* que fonamenta la seva sistemàtica crítica de la representació. Ell mateix ho ha expressat de la següent manera:

[...] Allò que transforma el món són els llenguatges i les maneres de percebre'llos. Les úniques revolucions possibles rauen en els llenguatges, i els fracassos de les revolucions consisteixen en el fet que van deixar sense tocar aquells aspectes de la mateixa realitat.¹

Sens dubte, «tocar aquells aspectes de la mateixa realitat» no és una activitat exclusiva de López Cuenca; la desconstrucció dels codis de representació és quasi tan antiga com la representació mateixa, i en la tradició de l'art contemporani és una estratègia habitual. Així, per exemple, quan vaig poder veure una instal·lació com «Casi de Todo Picasso» (2011), la relació amb el Museo d'Art Moderne, Département des Arts (1968), de Broodthaers, va ser immediata, encara més si recordem com explicava l'operació el mateix artista belga:

[...] És posar l'art en dubte passant per l'objecte d'art que és l'àguila. Àguila i art aquí es confonen. El meu sistema d'inscripció i l'atmosfera general deguts a la repetició de l'objecte i a la confrontació amb les projeccions publicitàries inviten, crec jo, a mirar un objecte d'art, és a dir, una àguila, a mirar una àguila, és a dir, un objecte d'art, segons una visió veritablement analítica: això és, separar en un objecte el que és art i el que és ideològic. [...] Vull mostrar la ideologia tal com és i impedir justament que l'art serveixi per fer aquesta ideologia no apparent, és a dir, eficaç.²

¹ Rogelio López Cuenca entrevistat per César Requesens. Diari *La Opinión de Málaga*, febrer de 2001. Traduït a partir de la citació a Menene GRAS BALAGUER, «El paraíso no es el paraíso. Un muro en el mar. La tierra, el hambre», a Star POLAROID / Joaquín IVARS (ed.), *Estrabismos nº 1. «El paraíso es de los extraños»*. Rogelio López Cuenca / «CEE Project». Muntadas. Málaga: CEDMA, 2003, p. 88.

² Marcel Broodthaers: extracte d'entrevista amb Georges Adé. Traduït a partir de la citació a Susana MARTÍNEZ-



Casi de Todo Picasso, 2011



Du calme, 1994

L'acumulació de *diferents imatges del mateix*, que en la seva quantitat i repetició actua com a màquina des-vetlladora, és en ambdós casos patent, si bé el que, al meu entendre, atorga un valor diferenciador al qui osc picassà és, precisament, la particularitat del «toc» amb el qual López Cuenca ens posa, en aquest cas, davant de la ideologia del *souvenir*. La tremenda ironia amb la qual se'n mostra el caràcter de la construcció del mite turístic no es deu ja a complexes operacions de desmontatge semiòtic, ni habita l'hermetisme plàstic que implica la –d'altra banda exquisida— metareferencialitat artística de Broodthaers. Al contrari, ens trobem davant l'acció d'un eminent des-narrador de vocació totalment *realista*: el seu camp de treball és en l'esdevenir de l'espai públic perquè és aquí on es manifesta el conflicte entre la ideologia de l'espectacle-per-al-consum i la, insisteixo, *realitat* de l'esdevenir quotidià de qui em resisteixo a deixar d'anomenar *ciutadà*. I des del punt de vista d'aquest últim, la nostra cultura sempre li ha reservat una tàctica de resistència tan natural com efectiva, tan sofisticada com popular: l'humor. Si de la intel·ligència de la declinació d'aquesta categoria en podem deduir el valor de les operacions estètiques de López Cuenca, caldrà que reconeguem que l'*estratègia satírica* que desplega el seu discurs ens el situa a l'altura dels més preclars representants del gènere. I aquí entendria com una limitació interpretativa inútil el fet de reduir l'horitzó de comprensió de les seves operacions lingüístiques en l'àmbit de l'art contemporani, ja que la manera de treballar

GARRIDO (coord.), *Marcel Broodthaers*. Madrid: Comissariat de Catherine David, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia, 1992, p. 214.

que fa servir i, sobretot, el camp de manifestació que utilitza excedeixen amb escreix els acotats llocs i modes d'existència propis del sistema de l'art. De Daumier a Miguel Brieva, passant per Gila o les xirigotes de Cadis, l'espai públic i els mitjans de comunicació de massa (el carrer, la premsa, la televisió, etc.) han estat els territoris habituals de l'exercici satíric; d'aquí que López Cuenca sempre els hagi entès com *els propis* de la seva feina. Perquè, des del meu punt de vista, el que produceix és una modificació radical de la figura de l'espectador cap a una manera de comprendre'l que els pressuposa molt més intel·ligent que *especialitzat*, més un simple habitant de la ciutat que un *connoisseur* visitant del museu, atès que es tracta de propiciar lectures desconstructives del llenguatge i dels codis que mitifiquen la publicitat en *vianants no avisats*. Aquí es dilueix la figura de l'autor perquè es va invisible l'obra d'art com a tal, ja que apareix com una altra imatge més entre la voràgine de les que poblen el paisatge urbà o mediàtic. No hi ha emissió de *discurs*, sinó activació d'una *situació real*: ja no hi ha convenció escènica, ni espai, doncs, per a la *facció artística*. Tot el treball en l'esfera pública de López Cuenca es desplega *amb i en* la naturalitat de l'esdevenir quotidià, i és aquí on crec que hi ha el seu major valor estètic: en l'*efectivitat política* de la seva dissolució en el món. Estem, doncs, davant d'una estratègia no tant de representació en si, sinó d'*aparició*. La seva manera d'aparèixer és com preguntar sobre el mateix llenguatge amb el qual es construeix la seva imatge, la seva visió: la visibilitat com a lectura que es llegeix a si mateixa, com a anàlisi morfosintàctica abans que com a remissió a un altre lloc. Articulen una manera d'estar en el món que manté intacta la



For copyright reasons
image is not available

seva capacitat crítica respecte al món, i això és així perquè no se'n diferencien per tal de ser reconegudes —identificades com a art, primer, i aleshores possades en condició de ser interpretades. No, les intervencions en l'espai públic de López Cuenca no articulen la seva crítica *després de presentar-se per fer-ho*. Poden manifestar la seva crítica precisament perquè no s'espera això d'elles, perquè no se'n han presentat amb tal finalitat... Però, llavors, de quina manera es materialitza aquella acció política que tant les manté autònomes com vinculades a la praxi vital a la qual es refereixen? En aquest aspecte, crec que la seva presència és, per si mateixa, política perquè apareixen com a problemes del llenguatge: errades del sistema que ens en revelen l'estruccura.

En la molt cèlebre pel·lícula *Matrix*,³ hi ha un moment en el qual un dels protagonistes descobreix que és dins d'una realitat simulada, i ho fa perquè el sistema informàtic que recrea aquella realitat commet un error i fa passar dos cops el mateix gat pel mateix lloc. Aquest mínim error, tal digressió quasi imperceptible, revela en un instant tot un món que no és sinó un simu-

lace. Doncs bé, de la mateixa manera que el gat de *Matrix* actuen les intervencions públiques de López Cuenca: es mostren com a *diferències* en un moment que «no haurien» de fer-ho. Així, la seva diferència s'entén quan ja estan essent percebudes, la seva representació ocorre *durant* la seva lectura. L'esdeveniment és la mateixa acció de descobrir el hiat, la tara en el sistema de representació que ens presenta *la realitat*. Per això es fan invisibles: són indistintes per poder estar *dins* d'allò a què es remeten de manera negativa. Estan actuant d'una manera efectivament crítica respecte a aquella praxi vital en la qual existeixen, i de la qual formen part. D'aquí que puguem afirmar que desenvolupen una estratègia artística absolutament conscient de la seva existència social, apareixent com *una cosa més* per evitar distingir-se com a objecte valuós i, per tant, *de consum*. Això, en fi, permet no ser neutralitzat com a crítica a causa del reconeixement en la imatge de la «prerrogativa» de la ficció artística. I és que, hi insisteixo doblement, ni apareixen com a *obres* ni el seu destí és la contemplació estètica, això és, la seva operativitat no implica *espectadors d'art*, sinó *habitants de la ciutat*. Per això anteposa el criteri d'operativitat política al de reconeixement artístic i per això una raó estructural de la seva manera de treballar és l'organització de tallers públics d'anàlisi de l'imaginari social del lloc en el qual actua. La *relació estètica* que estableix López Cuenca, evitant situar-se com a *docente* emissor del seu discurs, ens entén com a *iguals*. El text preclar al qual pertany la citació que dóna inici a aquestes línies és molt il·lustratiu al respecte i, si bé Rancière s'hi refereix sobretot en l'espectacle teatral, no tarda a expandir la seva proposta de comprensió de l'espectador en comptes de —en

el sentit clàssic i modern— com a membre d'una comunitat de receptors, més aviat com a *individu*, precisament, intel·ligent. Permetin-me la longitud de l'extracte, ja que em sembla particularment interessant per al cas que ens ocupa:

[...] en un teatre, davant d'una performance, així com en un museu, una escola o un carrer, mai no hi ha més que individus que tracen el seu propi camí en la selva de les coses, d'actes i de signes que els encaren i els rodegen. El poder comú als espectadors no rau en la seva qualitat de membres d'un cos col·lectiu o en alguna forma específica d'interactivitat. És el poder que té cada un o cada una de traduir a la seva manera el que ell o ella percep, de lligar-ho a l'aventura intel·lectual singular que els fa semblants a qualsevol altre en la mesura que aquesta aventura no s'assembla a cap altra. Aquest poder comú de la igualtat de les intel·ligències vincula els individus, els fa intercanviar les seves aventures intel·lectuals, en la mesura que els manté separats els uns dels altres, igualment capaços d'utilitzar el poder de tots per traçar els seus propis camins. El que les nostres performances verifiquen —tant si es tracta d'ensenyar com d'actuar, parlar, escriure, fer art o veure'l— no és la nostra participació en un poder encarnat en la comunitat. És la capacitat dels anònims, la capacitat que fa que cada un/a es torni igual a tot/a altre/a. Aquesta capacitat s'exerceix a través de distàncies irreductibles, s'exerceix per un joc imprevisible d'associacions i dissociacions. En aquest poder d'associar i de dissociar hi ha precisament l'emancipació de l'espectador, és a dir, l'emancipació de cada un de nosaltres com a espectador. Ser espectador no és la condició passiva que hauríem de transformar en activitat. És la nostra situació normal. Aprendem i ensenyem, actuem i coneixem també com a espectadors que lliguen en tot moment allò que veuen amb allò que han vist i han

dit, han fet i han somniat. No hi ha cap forma privilegiada, ni tampoc cap punt de partida privilegiat. Per totes parts hi ha punts de partida, encreuaments i nusos que ens permeten aprendre alguna cosa nova i recensem, en primer lloc, la distància radical, en segon lloc, la distribució dels rols i, en tercer, les fronteres entre els territoris. No hem de transformar els espectadors en actors ni els ignorants en doctes. El que hem de fer és reconèixer el saber que posa en pràctica l'ignorant i l'activitat pròpia de l'espectador. Tot espectador és, per si mateix, actor de la seva història; tot actor, tot home d'acció, espectador de la mateixa història.⁴

El respecte radical que implica entendre així l'espectador és precisament el que fa tan efectiu —i, com a productor d'imatges, tan intel·ligent— el sistemàtic ús del molt *afilat* sentit de l'humor de López Cuenca: el més terrible se'n mostra sempre mitjançant l'articulació de paradoxes, que, com tothom sap, són l'ingredient bàsic de tota recepta satírica. En paraules de Victor Stoichita, «les *para-doxa* s'oposen a la *doxa*, xoquen, ofenen el sentit comú. La paradoxa és, doncs, un assumpte de recepció».⁵ La paradoxa exigeix una major intensitat de lectura, d'interpretació d'allò donat com a normal. De fet, implica una sort de, si se'm permet l'expressió, *desnormalització* de l'objecte en qüestió, operació que, reitero, ocorre en el pla de comunicació *popular* que estableix la sàtira. He citat, dins d'aquesta tradició, la

³ Larry WACHOWSKI / Andy WACHOWSKI, *The Matrix*. EUA: Warner Bros, 1999.

⁴ Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*. París: La Fabrique éditions, 2008, p. 7-8. Traduït al català a partir de la versió castellana d'Ariel Dilon i la revisió de Javier Bassas Vila per a www.ellagoediciones.com.

⁵ Traduït al català a partir de Victor I. STOICHITA, *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura moderna*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p. 260.

66 figura de Daumier, la qual ara reprenc pel que fa a la radical vocació política del seu treball en premsa, marcat sempre, com en el cas de López Cuenca, pel sentit de l'humor més descarnat. Un humor, en ambdós casos, *medium* per a la crítica. Fa uns anys, Gloria Moure comissariava una exposició de Daumier a Madrid, i es referia d'aquesta manera a la condició política de l'obra de l'artista francès:

[...] Daumier va ser conscient que la cruesa i els riscos que implicava per als individus viure amb plenitud el seu entorn no eren fàcils d'assumir, i per tant existia i existeix una tendència natural a menystenir l'experiència vital i fins i tot deixar-la totalment de banda. I no m'estic referint només a l'efecte aggressiu d'imposició discursiva que tots els poders tracten d'exercir per a la seva pròpia supervivència, sinó a una alienació voluntària i autònoma, decidida per les persones com a solució neuròtica. De la reunió d'ambdues coses resulten una preferència per la realitat simulada i una passivitat progressiva respecte a l'establiment d'una escala de valors morals i estètics genuïna, de manera que se cedeix al simulacre resultant del joc de poders. Aquest fenomen perniciós avui es viu d'una manera accelerada per part dels individus a través dels mitjans i de la publicitat, que prenen fins i tot sostreure's la capacitat de sorprendre's. [...] En aquest context té sentit apropar-nos a una figura com la d'Honoré Daumier. El seu compromís va ser radical, tal com ho demostren les seves obres, però no l'hem de circumscriure a una època, sinó a allò que tot artista ha d'assumir. L'essència de l'existeixència és estètica, ètica i política, i per tant poètica, encara que pretenguem ignorar aquella evidència incontestable.⁶

Tan incontestable com l'*actualitat* de l'actitud i la situació social que adopta el treball de Daumier: si intercanviem els noms, Moure perfectament podria haver escrit les línies que acabo de citar per parlar de López Cuenca. Ambdós, de fet, s'apliquen a restituïr-nos la capacitat de sorpresa: no em resistiré, doncs, a establir el paral·lelisme també amb imatges, *humorades* que sota el somriure còmplice del lector destilen un patetisme profund i desencantat en contemplar la República (*res-publica*), en clau terrible en aquest cas concret de Daumier amb aquesta estampa de 1832, titulada *Els bugaders* i realitzada per a la revista *Le Charivari*, en la qual veiem els represen-



tants dels tres poders rentant la bandera de França. El peu de la il·lustració ve a dir: «El blau se'n va, però aquest coi de vermell no marxa, com si fos sang».

... O en clau ridícula, en el cas de la «proposta» de López Cuenca que he volgut portar aquí, publicada el 22 de maig de 2003 al suplement cultural del diari *El Mundo*, que recollia una sèrie de projectes de mobiliari públic, encarregats per a l'ocasió pel professor José Jiménez, i que pretenien oferir una

⁶ Traduït al català a partir de Gloria MOURE, «Daumier y la función pública del arte», a Gloria MOURE (dir.), *Honoré Daumier*. Catàleg de l'exposició homònima,

comissariada per la mateixa autora. Barcelona: Fundación Banco Santander, 2008, p. 19.



visió general d'algunes concepcions d'allò públic plantejades des de la creació artística contemporània a Espanya. López Cuenca situava el seu a Málaga, per ser exactes a la plaça de la Merced, aleshores lloc emblemàtic del *macrobotellón* nocturn a la ciutat. Es titulava *Pi(c)ssoir* i el presentava així:

Pi(c)ssoir s'ofereix graciosament a sumar-se en qualitat de missió humanitària a la campanya turisticocultural que actualment es desenvolupa a la ciutat de Málaga en els tres fronts següents:

1. La picassització del centre històric; a la qual els anuncis de les immobiliàries es refereixen com a «Ruta Picasso» i a la qual la iniciativa privada està responent fervorosament, destacant-ne el restaurant Pi-cassito, els *souvenirs Picassien* i el quioscopi-per-a-botellón Casi de Todo Picasso, per no citar altres tipus d'al·lusions com l'Hotel del Pintor, el bar Frente al Pintor o la galeria d'art Pablo Ruiz.

2. La *meatonalización* del centre històric. En evident relació de complementarietat amb el punt anterior, una altra campanya, sense denominació, de moment, oficial però que compta tanmateix amb la més entusiasta col·laboració ciutadana i que, sens dubte, respon a la intenció turisticocultural de recuperar «La Málaga que va olorar Picasso» per al gaudi tant de visitants com de veïns.

3. La monumentalització sense solta ni volta: erecció d'abstraccions per aquí, ninots en erecció per allà (mentre s'exporten fonts emblemàtiques a zones comercials i «en desenvolupament»: el regidor les declara «centre històric», de la qual cosa cal esperar immediates conseqüències tant en l'imaginari municipal com en la molt concreta relació entre l'euro i el metre quadrat).

Pi(c)ssoir ofereix unes característiques pròpies dignes d'una consideració detallada:

1. Funcionalitat. *Pi(c)ssoir* no és un trasto inútil, una tifa més, també és un equipament bàsic que dóna resposta a les necessitats, molt cops peremptòries, de la ciutadania (ciutadania masculina, és clar: estem parlant de Picasso!).

2. Qualitat. *Pi(c)ssoir* respon als requisits d'excel·lència dels més ressenyats models programàtics de l'escultura pública en voga: posats a competir per les firmes de moda, apostar per un clàssic, la firma de les firmes, un Duchamp.

3. Economia. *Pi(c)ssoir*, ready-made, no costa els milions que altres marques menors s'atreveixen a demanar sense pudor. *Pi(c)ssoir* s'adquireix en els comerços del ram, es neteja fàcilment amb productes a l'abast de les economies més modestes i la seva reposició en cas de deteriorament no comporta una major dificultat: no requereix ni feixugues assegurances ni transport «d'art». Tampoc no s'ha de protegir del «vandalisme»: ni els grafs l'ofenen ni els pixums la fan malbé.

4. Site Specificity [anglicisme que significa alguna cosa com «especificitat del lloc】. Si bé, ateses les seves característiques, aquest projecte respon a la perfecció a una altra de les tendències més de moda en aquest camp (a saber, la Clon Collection,



«Casi de Todo Picasso», 2011

bona aquí i a Pequín, que serveix per a mar i muntanya, capital o poble, per covar i per pondre), *Pi(c)assoir* sí que atén a l'especificitat del lloc: la seva ubicació ha estat precedida d'un consciencios estudi de l'entorn que informa que la casa natal de Picasso es troba situada a la finca coneguda com Casas de Campos (du Champs!) i just al davant de l'Edifici Picassol, la síntesi genial de genis de l'enginy d'«alta cultura» i «cultura popular», Picasso... Marisol... Picassol.

Tal com deia, la paradoxa es fa servir en els dos casos com a recurs al mateix temps humorístic i profundament crític respecte a un statu quo imposat per uns models de gestió d'allò públic que anteposen els interessos privats d'una classe dirigent al benestar de la comunitat a la qual se suposa que es deuen. Però, si bé tant l'ús de la sàtira com l'existència en els mitjans de comunicació de massa ens mostren evidents relacions entre l'estètica política d'un autor

i d'un altre, aquest paral-lelisme haurà de servir-me, sobretot, per fer notar les lògiques diferències històriques que hi ha entre els dos, les quals acabaran definint unes modificacions en l'aproximació a l'*espectador* per part del treball de López Cuenca que vull subratllar com a molt reveladores, tant de la prioritat políticament operativa del seu treball com de la seva perfecta assumció del món hiperestetitzat que avui habitem. Proposo ara, doncs, precisament una anàlisi del tipus de *relació estètica* que despleguen les intervencions públiques de López Cuenca, atenent amb especial interès la particular importància que hi adquireix la seva *lectura* i el sentit que aquest procés implica.

Abans de tot, voldria fer notar que, com a establiment d'una *experiència estètica* —i en contra d'una crítica tan comuna com simplista a les maneres de relacionar-se l'autor de Nerja amb el sistema de l'art— el treball

en l'esfera pública de López Cuenca no refusa l'autonomia de l'art com una mena d'estigma petitburgès del qual desprendre's. El que mantinc que aquí s'orquestra és un ús, una aplicació d'aquella condició diferencial de l'obra d'art per poder afectar allò social. I això no pot resultar contradictori en el moment que comprenem que els paradigmes tancats d'atribució de pertinences, les disciplines excloents, les epistemologies que limiten el seu camp a la seva pròpia definició, les mateixes definicions que condicionen els seus desenvolupaments, no poden explicar molts dels modes de l'art que avui es donen en la nostra cultura. I com que la tasca de López Cuenca és un clar exemple d'aquesta impossibilitat, proposo pensar una altra manera d'escometre l'obra d'art que impliqui la seva condició d'existència social. Arribats a aquest punt, faré servir el que entenc que és la disciplina més adequada per establir el tipus d'anàlisi que aquí es correspon: l'Estètica, més precisament quan *discuteix* amb ella mateixa, com veurem. Atenguem, per començar, al mer aspecte formal de la imatge, al seu *aparèixer* en el món. Aquest és el moment en el qual «es fugí» de l'autonomia com a obra «*recognoscible*», el moment de la *techné* del camuflatge, de la immersió en el codi públic de la publicitat, la senyalística o la informació, que desplega la seva presència paradoxal en el paisatge mediàtic per *funcionar* com a imatge en el món. Aquí és on s'estableix (o no) contacte amb un *públic*⁷ no *expectant* que desenvolupa un procés d'apropiació

7 «Públic» en el sentit que el pensa la publicitat, com a receptor desconegut i aleatori que presta una atenció difosa en un entorn saturat d'estímuls. L'espectador en el sentit que hem deduït de Rancière ocorre a continuació, per això parlo d'*opera in corso* en el cas que ens ocupa.

subjectiva de la imatge, una recepció que m'interessa puntualitzar en aquest moment. La podrem comprendre millor a partir de la narració que el professor Rubert de Ventós proposa per explicar la seva particular idea d'experiència estètica. *Desreconeixement* és el terme que el professor fa servir per al·ludir a l'*esdevenir* d'aquella situació concreta en la qual es produeix un veritable *descobriment* per part del receptor, el qual, com la mateixa paraula ens mostra, va més enllà d'un mer reconeixement de qualitats que ens permeten *aconseguir* l'objecte en qüestió. Doncs aquest, que seria el moment que Kant atribueix al judici estètic, Rubert de Ventós l'assenyala, al contrari, com a *molt interessat*:

[...] Hi ha una forma [...] de neutralitzar aquell desassossec que ens produeixen les coses noves. Consisteix a fer-ne una llei, a buscar una regla o norma a partir d'elles mateixes. [...] Experimentar allò particular sense conceptes, recuperar la unitat de sensació i enteniment; aquí rau el que segons ell [Kant] provoca un «plaer desinteressat, purament contemplatiu». [...] Res més interessat que aquests conceptes amb els quals intentem neutralitzar la inquietud que ens provoquen les coses noves. Res més laboriós que els esforços per trobar-los una llei immanent que les faci assimilables a les nostres neurones. Més que buscar-hi un plaer, sembla que vulguem fugir —mitjançant una teoria— del dolor, o del temor, que ens produeixen.⁸

Si *reconèixer* no és quelcom necessàriament estètic, hem de buscar què ho és, en aquest procés de relació amb un fet, amb

8 Traduït al català a partir de Xavier RUBERT DE VENTÓS, *El cortesano y su fantasma*. Barcelona: Destino, 1995, p. 239-240.



Word\$word\$word\$, 1994



Sin ir más lejos, 1991

72 un objecte. I explica Rubert de Ventós que l'efecte que aquesta relació provoca en nosaltres pot portar-nos a una posterior situació, precisament, de *desreconeixement*, que

[...] dura mentre se'n han avariat les idees fetes i no hem tingut temps encara de reparar-les; quan l'experiència ens ha agafat a contrapeu, ens fa perdre l'equilibri, i caiem un cop més de morros sobre les coses o les obres que teníem per més conegudes; quan hem arribat a veure amb admiració allò més natural i podem aconseguir ja l'última sofisticació estètica: veure alhora amb naturalitat allò que és artificial. [...] «Estètic» no és sentir que *our dreams become true*, sinó tot el contrari: comprovar que allò veritable transcendeix les nostres previsions o expectatives.⁹

Un trenc tal de la *normalitat* que ens permet acceptar sense més que allo real es vincula també, com ha assenyalat el professor Luis Puelles, amb la categoria estètica d'allò *sinistre*, amb aquell *monstre* que es forma a partir d'una mínima variació d'allò quotidiana. I això ens proporciona pistes sobre la naturalesa del mecanisme receptiu que articulen les intervencions de López Cuenca que aquí ens interessen. En paraules de Puelles:

[...] Allò sinistre té la seva condició de possibilitat en el fet que es produeix en el límit d'allò estètic, de la *distància* estètica; en el límit de l'experiència de la ficció. El que és específic del sentiment d'allò sinistre és que ens impedeix situar-nos en l'espai de la representació.¹⁰

El treball de López Cuenca se situa en aquest límit. I ho fa, com hem vist, posant *en l'espai de l'espectador* un indici, un estranyament d'allò habitual. Per això —d'aquí el realisme al qual fèiem referència al principi— queda trencada la frontera entre realitat i representació, perquè, com continua explicant Puelles,

[...] aquesta pèrdua de la distància implica paradojalment la pèrdua de la immediatsa, de la familiaritat irreflexiva amb el món entorn; sense distància, desapareix el tracte immediat —natural, habitual, automàtic— amb la realitat. Això té la seva major significació en la crisi de la funció designativa del llenguatge (crisi de la naturalitat amb què el llenguatge anava anomenant i ordenant les coses del món).¹¹

La supressió de previsions que aquí es planteja és profundament transgressor d'un ordre de coses que, a través del llenyuatge, organitza no tan sols el que es presenta com a realitat donada, sinó també els modes i els instruments per rebre-la. Per tant, la valoració del moment estètic que fa Rubert de Ventós i la descripció d'allò sinistre de Puelles m'interessen en funció de la seva utilitat per explicar com ocorre la recepció d'unes intervencions que estan qüestionant precisament aquella necessitat de reconeixement que s'estava reclamant tradicionalment per a qualsevol producció artística. Però que, sobretot, i efectivament a causa d'allò anterior, impliquen una intensificació del procés de recepció que apunta molt intencionadament en el sentit d'*es-*

pectador que he pres de Rancière. L'estadi més immediat, doncs, del procés d'assimilació del treball en l'espai públic de López Cuenca ve donat per un estranyament, una pèrdua de referències de tal manera que, en efecte, respecte al nostre objecte, *no era allò que pensàvem*: tornem al gat de *Matrix*, i un indici sinistre ens permet descobrir la condició fictícia i, hi insisteixo, ideològica, del que havíem naturalitzat com *el món*.

Per tant, i per concloure aquesta reflexió sobre els modes d'intervenció en l'espai públic de López Cuenca, crec que es pot afirmar que l'operativitat de la paradoxa que articula i el *sentit* del seu humor, que sobrevol la gravetat formal per situar-nos en la gravetat política de la nostra pròpia existència quotidiana com a *subjectes estè-*

tics, ens recorden que l'ètica de la nostra condició cívica requereix que ens reconeguem en l'autonomia necessària per ser, precisament, continus narradors i traductors del món. Això és, de la/les Història/Històries que configuren el nostre present i la nostra identitat, de les seves raons, les seves evidències, les seves ocultacions, els seus interessos i les seves conseqüències, ja que eludir tal complexitat equival a eludir-nos nosaltres mateixos. És per això que Rogelio López Cuenca és poeta, *perquè ens fa poetes*.



Canto VI, 2005

9 Traduït al català a partir de Xavier RUBERT DE VENTÓS, *Op. cit.*, p. 241-243.

10 Traduït al català a partir de Luis PUELLES ROMERO, *Modos de la sensibilidad. Hiperrealidad, espectacula-*

ridad y extrañamiento. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 2002, p. 112.

11 Traduït al català a partir de Luis PUELLES ROMERO, *Op. cit.*, p. 112.

ROGELIO LÓPEZ CUENCA O UN POETA QUE NOS HACE POETAS

Polaroid Star

Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores.

Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (2008)

La primera vez que me encontré con una intervención pública de Rogelio López Cuenca —hace ya casi veinte años— ni sabía qué era una obra de arte ni, lógicamente, sabía quién era el autor. Esperaba un autobús en una estación y quedé muy extrañado ante los anuncios que allí había colocados. Este extrañamiento me produjo, una vez descubierta la razón deconstrutiva que los alentaba, una intensa curiosidad por saber de ellos. Las líneas que siguen vienen a explicar algunas de las indagaciones y reflexiones que he llevado a cabo al respecto.

Me he acostumbrado a explicar lo que hace Rogelio López Cuenca partiendo de su condición de filólogo, dando razón del sentido de su labor en función de su profundo conocimiento de los mecanismos de construcción del lenguaje. Esta premisa me resulta especialmente significativa para comprender los modos de trabajo que articulan la *economía política* que fundamenta su sistemática crítica de la representación. Él mismo lo ha expresado del siguiente modo:

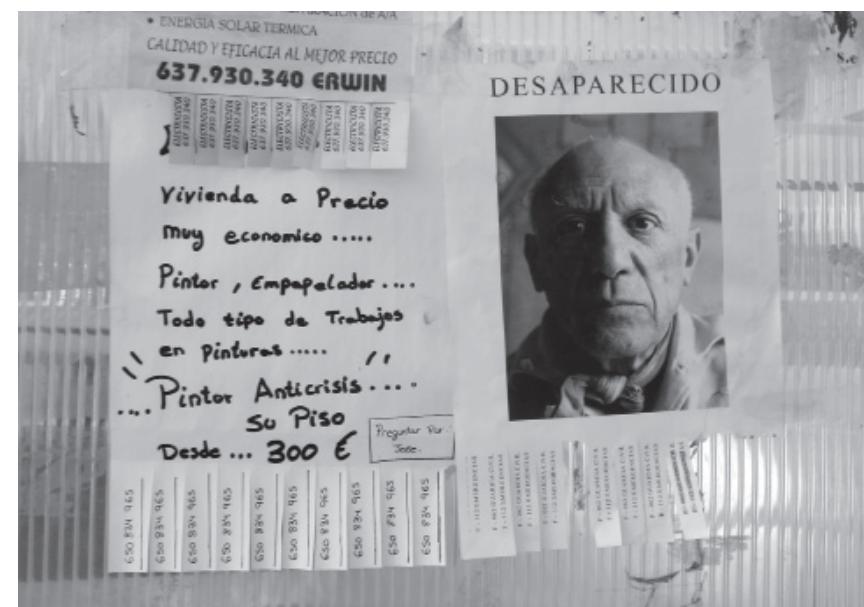
[...] Lo que transforma el mundo son los lenguajes y las maneras de percibirlos. Las únicas revoluciones posibles están en los lenguajes, y los fracasos de las revoluciones están en que dejaron sin tocar esos aspectos de la propia realidad.¹²

Sin duda, «tocar esos aspectos de la propia realidad» no es una actividad exclusiva de López Cuenca, la deconstrucción de los códigos de representación es casi tan antigua como la representación misma, y en la tradición del arte contemporáneo es una estrategia habitual. Así, por ejemplo, cuando pude ver una instalación como «Casi de Todo Picasso» (2011), la relación con el Musée d'Art Moderne, Département des Aigles (1968) de Brodthaers, fue inmediata, más aún si recordamos cómo explicaba la operación el propio artista belga:

[...] Es poner el arte en tela de juicio pasando por el objeto de arte que es el águila. Águila y arte están aquí confundidos. Mi sistema de inscripción y la atmósfera general debidos a la repetición del objeto y a la confrontación con las proyecciones publicitarias invitan, creo yo, a mirar un objeto de arte, es decir, un águila, a mirar un águila, es decir, un objeto de arte, según una visión verdaderamente analítica: es decir, separar en un objeto lo que es arte y lo que es ideológico. [...] Quiero mostrar la ideología tal y como es e impedir justamente que el arte sirva para hacer esta ideología no-aparente, es decir, eficaz.¹³

12 Rogelio López Cuenca entrevistado por César Requesens. Diario *La Opinión de Málaga*, febrero de 2001. Citado en Menene GRAS BALAGUER, «El paraíso no es el paraíso. Un muro en el mar. La tierra, el hambre», en Polaroid STAR / Joaquín Ivars (ed.), *Estrabismos nº 1. «El paraíso es de los extraños»*. Rogelio López Cuenca / «CEE Project». Muntadas. Málaga: CEDMA, 2003, p. 88.

13 Marcel Brodthaers: extracto de entrevista con Georges Adé. Citado en Susana MARTÍNEZ-GARRIDO (coord.), *Marcel Brodthaers*. Madrid: Comisariado de Catherine David, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1992, p. 214.



Ciudad Picasso, 2011

La acumulación de *distintas imágenes de lo mismo*, que en su cantidad y repetición actúa como máquina des-veladora, es en ambos casos patente, si bien lo que, a mi entender, otorga un valor diferenciador al kiosco picassiano es, precisamente, la particularidad del «toque» con el que López Cuenca nos pone, en este caso, frente a la ideología del *souvenir*. La tremenda ironía con la que se nos muestra el carácter de la construcción del mito turístico no se debe ya a complejas operaciones de desmontaje semiótico, ni habita el hermetismo plástico que implica la —por otro lado exquisita— metarreferencialidad artística de Brodthaers. Al contrario, nos encontramos ante la acción de un eminentemente des-narrador de vocación totalmente *realista*: su campo de trabajo está en el devenir del espacio público porque es aquí donde se manifiesta el conflicto entre la ideología del espectáculo-para-el-consumo y la, insisto, *realidad* del acontecer cotidiano de quien me resisto a dejar de llamar *ciudadano*. Y desde el prisma de este último, nuestra cultura siempre ha reservado para él una táctica de resistencia tan natural como efectiva, tan sofisticada como popular: el humor. Si de la inteligencia de la declinación de esta categoría podemos deducir el valor de las operaciones estéticas de López Cuenca, habremos de reconocer que la *estrategia satírica* que despliega su discurso nos lo sitúa a la altura de los más preclaros representantes del género. Y aquí entendería como una inútil limitación interpretativa reducir el horizonte de comprensión de sus operaciones lingüísticas al ámbito del arte contemporáneo, pues el modo de trabajo que emplea y, sobre todo, el campo de manifestación que utiliza exceden con creces los acotados lugares y modos de existencia propios del sistema del arte. De Daumier a Miguel Brieva, pasando por Gila o las chirigotas de Cádiz, el espacio público y los media (la calle, la prensa, la televisión, etc.) han sido los territorios habituales del ejercicio



Saharawhy, 2011

satírico; de ahí que López Cuenca siempre los haya entendido como *los propios* de su trabajo. Porque, desde mi punto de vista, lo que produce es una radical modificación de la figura del espectador hacia un modo de comprenderlo que lo presupone mucho más inteligente que *especializado*, más simple habitante de la ciudad que *connoisseur* visitante del museo, pues se trata de propiciar lecturas deconstructivas del lenguaje y de los códigos mitificantes de la publicidad en *viandantes no avisados*. Aquí se diluye la figura del autor porque se invisibiliza la obra de arte como tal, al aparecer como otra imagen más entre la vorágine de las que pueblan el paisaje urbano o mediático. No hay emisión de *discurso*, sino activación de una *situación real*: no hay ya convención escénica, ni espacio, pues, para la *ficción artística*. Todo el trabajo en la esfera

pública de López Cuenca se despliega *con y en* la naturalidad del acontecer cotidiano, y es ahí donde creo que está su mayor valor estético: en la *efectividad política* de su disolución en el mundo. Estamos, pues, ante una estrategia no tanto de representación en sí, sino de *aparición*. Su modo de aparecer es como preguntar sobre el propio lenguaje con el que se construye su imagen, su visión: la visibilidad como lectura que se lee a sí misma, como análisis morfosintáctico antes que como remisión a otro lugar. Articulan un modo de estar en el mundo que mantiene intacta su capacidad crítica respecto al mismo, y ello es así porque no se diferencian de él para ser reconocidas —identificadas como arte, primero, y entonces puestas en condición de ser interpretadas—. No, las intervenciones en el espacio público de López Cuenca no ar-

ticulan su crítica *después de presentarse para ello*. Pueden manifestar su crítica precisamente porque no se espera eso de ellas, porque no se nos han presentado con tal fin... Pero, entonces, ¿de qué modo se materializa esa acción política que tanto las mantiene autónomas como vinculadas a la praxis vital a la que se refieren? En este aspecto, creo que su presencia es, en sí, política porque aparecen como problemas del lenguaje: fallos del sistema que nos revelan su estructura.

En la muy célebre película *Matrix*,¹⁴ hay un momento en el cual uno de los protagonistas descubre que están dentro de una realidad simulada, y lo hace porque el sistema informático que recrea esa realidad comete un fallo y hace pasar dos veces al mismo gato por el mismo lugar. Este mínimo fallo, tal digresión casi imperceptible, desvela en un instante todo un mundo que no es sino simulacro. Pues bien, del mismo modo que el gato de *Matrix* actúan las intervenciones públicas de López Cuenca: mostrándose como *diferencias* en un momento en el que «no deberían» hacerlo. Así, su diferencia se entiende cuando ya están siendo percibidas, su representación ocurre durante su lectura. El acontecimiento es la propia acción de descubrir el hiato, la falla en el sistema de representación que nos presenta *la realidad*. Por eso se hacen invisibles: son indistintas para poder estar *dentro* de aquello a lo que se remiten de modo negativo. Están actuando de un modo efectivamente crítico respecto a esa praxis vital en la que existen, y de la cual forman parte. De ahí que podamos afirmar que desarrollan una estrategia artística absolutamente consciente de su existencia social, apareciendo como *una cosa más* para evitar distinguirse como objeto valioso y, por tanto, de *consumo*. Ello, en fin, permite no ser neutralizado como crítica a causa del reconocimiento

en la imagen de la «prerrogativa» de la ficción artística. Pues, insisto doblemente, ni aparecen como *obras* ni su destino es la contemplación estética, esto es, su operatividad no implica *espectadores de arte* sino *habitantes de la ciudad*. Por eso antepone el criterio de operatividad política al de reconocimiento artístico y por eso una razón estructural de su modo de trabajo es la organización de talleres públicos de análisis del imaginario social del lugar en el que actúa. La *relación estética* que establece López Cuenca, al evitar situarse como *docto* emisor de su discurso, nos entiende como *iguales*. El preclaro texto al que pertenece la cita que da comienzo a estas líneas es muy ilustrativo al respecto y, si bien en él Rancière se refiere sobre todo al espectáculo teatral, no tarda en expandir su propuesta de comprensión del espectador en vez de —en el sentido clásico y moderno— como miembro de una comunidad de receptores, más bien como *individuo*, precisamente, inteligente. Permitásemelos la longitud del extracto, pues me parece particularmente interesante para el caso que nos ocupa:

[...] en un teatro, ante una *performance*, igual que en un museo, una escuela o una calle, nunca hay más que individuos que trazan su propio camino en la selva de cosas, de actos y de signos que los encaran y los rodean. El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias vincula a los individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, en la medida en que los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar sus propios caminos. Lo que nuestras *performances*

14 Larry WACHOWSKI / Andy WACHOWSKI, *The Matrix*. EE.UU.: Warner Bros, 1999.

verifican —ya se trate de enseñar o de actuar, de hablar, de escribir, de hacer arte o de verlo— no es nuestra participación en un poder encarnado en la comunidad. Es la capacidad de los anónimos, la capacidad que vuelve a cada uno/a igual a todo/a otro/a. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones. En ese poder de asociar y de disociar reside precisamente la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador. Ser espectador no es la condición pasiva que tendríamos que transformar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento lo que ven con lo que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada, ni tampoco punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruces y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos, en primer lugar, la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles y, en tercero, las fronteras entre los territorios. No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que pone en práctica el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia.¹⁵

El respeto radical que implica entender así al espectador es precisamente lo que hace tan efectivo —y, como productor de imágenes, tan inteligente— el sistemático empleo del muy *afilado* sentido del humor que gasta López Cuenca: lo más terrible se nos muestra siempre mediante la articulación de paradojas, que, como es sabido, son ingrediente básico de toda receta satírica. En palabras de Victor Stoichita,

«las para-doxa se oponen a la doxa, chocan, ofenden el sentido común. La paradoja es, pues, un asunto de recepción».¹⁶ La paradoja exige una mayor intensidad de lectura, de interpretación de *lo dado* como normal. De hecho, implica una suerte de, si se me permite la expresión, *desnormalización* del objeto en cuestión, operación que, reitero, ocurre en el plano comunicacional *popular* que establece la sátira. He citado, dentro de esta tradición, la figura de Daumier, que retomo ahora en razón de la radical vocación política de su trabajo en prensa, marcado siempre, como en el caso de López Cuenca, por el más descarnado sentido del humor. Un humor, en ambos casos, *medium* para la crítica. Hace unos años, Gloria Moure comisariaba una exposición de Daumier en Madrid, y se refería así a la condición política de la obra del artista francés:

[...] Daumier fue consciente de que la crudeza y los riesgos que implicaba para los individuos vivir con plenitud su entorno no eran fáciles de asumir, y por lo tanto existía y existe una tendencia natural a minusvalorar la experiencia vital e incluso dejarla de lado totalmente. Y no me estoy refiriendo solamente al efecto agresivo de imposición discursiva que todos los poderes tratan de ejercer para su propia supervivencia, sino a una alienación voluntaria y autónoma, decidida por las personas como solución neurótica. De la reunión de ambas cosas resultan una preferencia por la realidad simulada y una pasividad progresiva respecto al establecimiento de una escala de valores morales y estéticos genuina, de modo que se cede al simulacro resultante del juego de poderes. Este fenómeno pernicioso es hoy vivido de un modo acelerado por los individuos a través de los medios y de la publicidad, que pretenden incluso sustraerles la capacidad de sorprenderse.

15 Jacques RANCIÈRE, *Le spectateur émancipé*. París: La Fabrique éditions, 2008, p. 7-8. Traducción al castellano de Ariel Dillon y revisión de Javier Bassas Vila para www.ellagoediciones.com.

16 Victor I. STOICHITA, *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura moderna*. Barcelona: Ediciones del Serbal, 2000, p. 260.



Hospitalidad, 2011

[...] En este contexto tiene sentido acercarnos a una figura como la de Honoré Daumier. Su compromiso fue radical, como sus obras demuestran, pero no debemos circunscribirlo a una época, sino al que todo artista debe asumir. La esencia de la existencia es estética, ética y política, y por tanto poética, aunque pretendamos ignorar esa evidencia incontestable.¹⁷

Tan incontestable como la *actualidad* de la actitud y la situación social que adopta el trabajo de Daumier: si intercambiáramos los nombres, Moure perfectamente podría haber escrito las líneas que acabo de citar para hablar de López Cuenca. Ambos, de hecho, se aplican en restituirlas la capacidad de sorpresa: no me resistiré, pues, a establecer el paralelismo también con imágenes, *humoradas* que bajo la sonrisa cómplice del lector destilan un profundo y des-

17 Gloria MOURE, «Daumier y la función pública del arte», en Gloria MOURE (dir.), *Honoré Daumier*. Catálogo de la exposición homónima, comisariada por la misma autora. Barcelona: Fundación Banco Santander, 2008, p. 19.

Pi(ca)ssoir se ofrece graciosamente a sumarse en calidad de misión humanitaria a la campaña turístico-cultural que actualmente se desarrolla en la ciudad de Málaga en los tres frentes siguientes:

1. La picassización del centro histórico; a lo que ya los anuncios de las inmobiliarias se refieren como «Ruta Picasso» y a la cual la iniciativa privada está respondiendo fervorosamente, destacando el restaurante Picassito, los souvenirs Picassien y el kiosco-para-botellón Casi de Todo Picasso, por no citar otro tipo de alusiones como el Hotel del Pintor, el bar Frente al Pintor o la galería de arte Pablo Ruiz.

2. La meatonalización del centro histórico. En evidente relación de complementariedad con el punto anterior, otra campaña, sin denominación, de momento, oficial pero que cuenta sin embargo con la más entusiasta colaboración ciudadana y que, sin duda, responde a la intención turístico-cultural de recuperar «La Málaga que olió Picasso» para disfrute tanto de visitantes como de vecinos.

3. La monumentalización sin ton ni son: erección de abstracciones por aquí, muñecos en erección por allá (mientras se exportan fuentes emblemáticas a zonas comerciales y «en desarrollo»: el concejal las declara «centro histórico», de lo cual son de esperar inmediatas consecuencias tanto en el imaginario municipal como en la muy concreta relación entre el euro y el metro cuadrado).

Pi(ca)ssoir ofrece unas características propias dignas de una consideración pormenorizada:

1. Funcionalidad. *Pi(ca)ssoir* no es un floresco inútil, un mojón más, también es un equipamiento básico que da respuesta a las necesidades, perentorias muchas veces, de la ciudadanía (ciudadanía masculina, por supuesto: ¡estamos hablando de Picasso!).

2. Calidad. *Pi(ca)ssoir* responde a los requisitos de excelencia de los más reseñados modelos

programáticos de la escultura pública en boga: puestos a competir por las firmas de moda, apuesta por un clásico, la firma de las firmas: un Duchamp.

3. Economía. *Pi(ca)ssoir*, ready-made, no cuesta los millones que otras marcas menores se atreven a pedir sin pudor. *Pi(ca)ssoir* se adquiere en los comercios del ramo, se limpia fácilmente con productos al alcance de las economías más modestas y su reposición en caso de deterioro no entraña mayor dificultad: no requiere ni gravosos seguros ni transporte «de arte». Tampoco hay que protegerla del «vandalismo»: ni el grafiti la ofende ni el meado la daña.

4. Site Specificity [anglicismo que significa algo así como «especificidad del lugar»]. Si bien, debido a sus características, este proyecto responde a la perfección a otra de las tendencias más de moda en este campo (a saber, la Clon Collection, buena aquí y en Pekín, que sirve para mar y montaña, capital o pueblo, roto o descosido), *Pi(ca)ssoir* sí que atiende a la especificidad del sitio: su ubicación ha sido precedida de un concienzudo estudio del entorno que informa de que la casa natal de Picasso se encuentra situada en la finca conocida como Casas de Campos (¡du Champs!) y justo enfrente del Edificio Picassol, la síntesis genial de genios del ingenio de «alta cultura» y «cultura popular», Picasso... Marisol... Picassol.

Como decía, la paradoja es en los dos casos empleada como recurso a la vez humorístico y profundamente crítico respecto a un *status quo* impuesto por unos modos de gestión de lo público que anteponen los intereses privados de una clase dirigente al bienestar de la comunidad a la que se supone se deben. Mas, si bien tanto el empleo de la sátira como la existencia en los media nos muestran evidentes relaciones entre la estética política de uno y otro autor, este paralelismo habrá de servirme, sobre todo, para hacer notar las lógicas diferencias históricas que



«Casi de Todo Picasso», 2011



Word\$word\$word\$, 1994

hay entre ambos, las cuales vendrán a definir unas modificaciones en la aproximación al *espectador* por parte del trabajo de López Cuenca que quiero subrayar como muy reveladoras, tanto de la prioridad políticamente operativa de su trabajo como de su perfecta asunción del mundo hiperestetizado que hoy habitamos. Propongo ahora, pues, precisamente un análisis del tipo de *relación estética* que despliegan las intervenciones públicas de López Cuenca, atendiendo con especial interés a la particular importancia que en él adquiere la *lectura* de las mismas y el sentido que este proceso implica.

Ante todo, quisiera hacer notar que, en tanto que establecimiento de una *experiencia estética* —y en contra de una tan común como simplista crítica a los modos de relacionarse el autor de Nerja con el sistema del arte— el trabajo en la esfera pública de López Cuenca no rechaza la autonomía del arte como una especie de estigma pequeñoburgués del que desprenderse. Lo que mantengo que aquí se orquesta es un *uso*, una aplicación de esa condición diferencial de la obra de arte para poder afectar a lo social. Y ello no puede resultar矛盾itorio en el momento en que comprendemos que los paradigmas cerrados de atribución de pertinencias, las disciplinas excluyentes, las epistemologías que limitan su campo a su propia definición, las mismas definiciones que condicionan sus desarrollos, no pueden explicar muchos de los modos del arte que hoy se dan en nuestra cultura. Y como la labor de López Cuenca es un claro ejemplo de esta imposibilidad, propongo pensar otra manera de abordar la obra de arte que implique su condición de existencia social. Llegados a este punto, me serviré de la que entiendo que es la disciplina más adecuada para establecer el tipo de análisis que aquí corresponde: la Estética, más precisamente cuando *discute* con ella misma, como veremos. Atendamos, para empezar, al mero aspecto formal

de la imagen, a su *aparecer* en el mundo. Este es el momento en el que «se huye» de la autonomía como obra «reconocible», el momento de la *techné* del camuflaje, de la inmersión en el código público de la publicidad, la señalética o la información, que despliega su presencia paradigmática en el paisaje mediático para *funcionar* como imagen en el mundo. Aquí es donde se establece (o no) contacto con un *público*¹⁸ *no expectante* que desarrolla un proceso de apropiación subjetiva de la imagen, una recepción que me interesa puntualizar en este momento. La podremos comprender mejor a partir de la narración que el profesor Rubert de Ventós propone para explicar su particular idea de experiencia estética. *Desreconocimiento* es el término que el profesor emplea para aludir al *acontecer* de esa situación concreta en la cual se produce un verdadero *descubrimiento* por parte del receptor, el cual, como la propia palabra nos muestra, va más allá de un mero reconocimiento de cualidades que nos permiten *hacernos con* el objeto en cuestión. Pues este, que sería el momento que Kant atribuye al juicio estético, Rubert de Ventós lo señala, al contrario, como *muy interesado*:

[...] Hay una forma [...] de neutralizar aquel desasiego que nos producen las cosas nuevas. Consiste en hacerles una ley, en buscar una regla o norma a partir de ellas mismas. [...] Experimentar lo particular sin conceptos, recuperar la unidad de sensación y entendimiento; ahí está lo que según él [Kant] provoca un «placer desinteresado, puramente contemplativo». [...] Nada más interesado que estos conceptos con los que intentamos neutralizar la inquietud que nos provocan las cosas nuevas. Nada más laborioso que

¹⁸ «Público» en el sentido en que lo piensa la publicidad, como receptor desconocido y aleatorio que presta una atención difusa en un entorno saturado de estímulos. El espectador en el sentido que hemos deducido de Rancière ocurre a continuación, por eso hablo de *opera in corso* en el caso que nos ocupa.

los esfuerzos por encontrarles una ley inmanente que las haga asimilables a nuestras neuronas. Más que buscar un placer en ellas, parece que queramos huir —teoría mediante— del dolor, o del temor, que nos producen.¹⁹

Si reconocer no es algo necesariamente estético, hemos de buscar qué lo es, en ese proceso de relación con un hecho, con un objeto. Y explica Rubert de Ventós que el efecto que dicha relación provoca en nosotros puede llevarnos a una posterior situación, precisamente, de *desreconocimiento*, que

[...] dura mientras se nos han averiado las ideas hechas y no hemos tenido tiempo aún de repararlas; cuando la experiencia nos ha pillado de contrapié, nos hace perder el equilibrio, y caemos una vez más de brúces sobre las cosas o las obras que teníamos por más conocidas; cuando hemos llegado a ver con admiración lo más natural del mundo y podemos alcanzar ya la última sofisticación estética: ver a su vez con naturalidad lo que es artificial. [...] «Estético» no es sentir que *our dreams become true*, sino todo lo contrario: comprobar que lo verdadero trasciende nuestras previsiones o expectativas.²⁰

Una quiebra tal de la *normalidad* que nos permite aceptar sin más que lo real se vincula también, como ha señalado el profesor Luis Puelles, con la categoría estética de *lo siniestro*, con ese *monstruo* que se forma a partir de una mínima variación de lo cotidiano. Y ello nos proporciona pistas acerca de la naturaleza del mecanismo receptivo que articulan las intervenciones de López Cuenca que aquí nos interesan. En palabras de Puelles:

[...] Lo siniestro tiene su condición de posibilidad en que se produce en el límite de lo estético, de la *distancia estética*; en el límite de la experiencia de la ficción. Lo específico del sentimiento de lo siniestro es que nos impide situarnos en el espacio de la representación.²¹

El trabajo de López Cuenca se sitúa en ese límite. Y lo hace, como hemos visto, poniendo en el *espacio del espectador* un indicio, un extrañamiento de lo habitual. Por eso —de aquí el realismo al que hacíamos referencia al principio— queda rota la frontera entre realidad y representación, porque, como sigue explicando Puelles,

[...] esta pérdida de la distancia implica paródicamente la pérdida de la inmediatez, de la familiaridad irreflexiva con el mundo entorno; sin distancia, desaparece el trato inmediato —natural, habitual, automático— con la realidad. Esto tiene su mayor significación en la crisis de la función designativa del lenguaje (crisis de la naturalidad con que el lenguaje venía nombrando y ordenando las cosas del mundo).²²

La supresión de previsiones que aquí se plantea es profundamente transgresora de un orden de cosas que, a través del lenguaje, organiza no ya solo lo que se presenta como realidad dada, sino los modos y los instrumentos para recibirla. Por tanto, la valoración del momento estético que hace Rubert de Ventós y la descripción de lo siniestro de Puelles me interesan en función de su utilidad para explicar cómo ocurre la recepción de unas intervenciones que están cuestionando precisamente esa necesidad de reconocibilidad que se venía reclamando tradicionalmente para cualquier producción artística.

19 Xavier RUBERT DE VENTÓS, *El cortesano y su fantasma*. Barcelona: Destino, 1995, p. 239-240.

20 Xavier RUBERT DE VENTÓS, *Op. cit.*, p. 241-243.

21 Luis PUELLES ROMERO, *Modos de la sensibilidad. Hipérrealidad, espectacularidad y extrañamiento*. Pontevedra: Diputación Provincial de Pontevedra, 2002, p. 112.

22 Luis PUELLES ROMERO, *op. cit.*, p. 112.

Pero que, sobre todo, y efectivamente debido a lo anterior, implican una intensificación del proceso de recepción que apunta muy intencionadamente en el sentido de *espectador* que he tomado de Rancière. El estadio más inmediato, pues, del proceso de asimilación del trabajo en el espacio público de López Cuenca viene dado por un extrañamiento, una pérdida de referencias de tal modo que, en efecto, respecto a nuestro objeto, *aquellos que pensábamos no era*: volvemos al gato de *Matrix*, y un indicio siniestro nos permite descubrir la condición ficticia e, insisto, ideológica, de lo que habíamos naturalizado como *el mundo*.

Por tanto, y para concluir esta reflexión en torno a los modos de intervención en el espacio

público de López Cuenca, creo que puede afirmarse que la operatividad de la paradoja que articula y el *sentido* de su humor, que sobrevuela la gravedad formal para situarnos en la gravedad política de nuestra propia existencia cotidiana como *sujetos estéticos*, nos recuerdan que la ética de nuestra condición cívica requiere que nos reconozcamos en la autonomía necesaria para ser, precisamente, continuos narradores y traductores del mundo. Esto es, de la(s) Historia(s) que configuran nuestro presente y nuestra identidad, de sus razones, evidencias, ocultaciones, intereses y consecuencias, pues eludir tal complejidad equivale a eludirnos a nosotros mismos. Es por ello que Rogelio López Cuenca es poeta, porque nos hace poetas.



«Casi de Todo Picasso», 2011



Décret n° 1, 1992

LLISTA D'OBRA

Benvindos, 1996
Senyalització pública. Impressió digital sobre vinil, 246 x 200 cm
Cortesia de l'artista

Calor Humano, 2008
DVD, 3'40"
Producció MUSAC, León
Cortesia de l'artista
(Rep. pàgs. 43 i 44)

Al Yazira Al Andalus, 2001
Videoinstal·lació
Cortesia de l'artista

Felicité aux étrangers, 1998
Oli sobre tela, 130 x 162 cm
Col·lecció Concha de Aizpuru, Madrid

S/T (El Paraíso es de los Extraños), 2001
Mixta sobre tela, 81 x 195 cm
Col·lecció Juana de Aizpuru, Madrid
(Rep. pàg. 7)

S/T (El Paraíso es de los Extraños), 2001
Mixta sobre tela i oli sobre tela, Tríptic. 162 x 97 cm i 130 x 195 cm
Cortesia del artista i de la Galería Juana de Aizpuru, Madrid
(Rep. pàg. 19)

S/T (El Paraíso es de los Extraños), 2001
Mixta sobre tela, 70 x 100 cm
Cortesia de l'artista i de la Galería Juana de Aizpuru, Madrid

S/T (El Paraíso es de los Extraños), 2001
Mixta sobre tela, 115 x 81 cm
Cortesia de l'artista i de la Galería Juana de Aizpuru, Madrid

Tais Toi, 2001
Mixta sobre tela, Díptic. 162 x 82 cm i 162 x 116 cm
Cortesia de l'artista i de la Galería Juana de Aizpuru, Madrid
(Rep. pàg. 8)

Haram, 2000
DVD, 21' 40"
Hamaca

Voyage en Orient, 2000
DVD, 17' 30"
Hamaca

Canto VI, 2005
DVD, 05' 40"
Hamaca
(Rep. pàgs. 14 i 73)

Holidays in the sun, 2008
Impressió digital sobre vinil, 173 x 122 cm
Cortesia de l'artista
(Rep. pàg. 59)

Word\$word\$word\$, 1994
Oli sobre tela, 130 x 162 cm
Impressió digital sobre vinil, 173 x 122 cm
Cortesia de l'artista
(Rep. pàg. 69)

Sin ir más lejos, 1991
Impressió digital sobre vinil, 173 x 122 cm
Cortesia de l'artista
(Rep. pàg. 70)

Nerja Once, 2004
Videoinstal·lació
Cortesia de l'artista
(Rep. pàgs. 32 i 33)

El Repartiment, 2012
DVD, 9'
Cortesia de l'artista (Rep. pàg. 48)

Casi de Todo Picasso, 2011
Instal·lació amb objectes diversos
Fundación Helga de Alvear, Madrid-Cáceres
(Rep. pàgs. 29, 35, 61, 68, 81 i 85)

Picasso opening, 2011
DVD, 44'5"
Cortesia de l'artista i de la Galería WJuana de Aizpuru, Madrid

Fake II, 2011
Oli sobre tela, 162 x 130 cm
Cortesia del artista i de la Galería Juana de Aizpuru, Madrid

A Picasso le hubiera gustado, 2011
Oli sobre tela, 162 x 130 cm
Cortesia de l'artista i de la Galería Juana de Aizpuru, Madrid

Succession, 2011
Oli sobre tela, 162 x 130 cm
Cortesia de l'artista i de la Galería Juana de Aizpuru, Madrid

Millonaire, 2011
Oli sobre fotografia, 160 x 120 cm.
Cortesia del artista i de la Galería Juana de Aizpuru, Madrid

ParadiesStadt, 2011
Fotografia, 160 x 120 cm.
Cortesia del artista i de la Galería Juana de Aizpuru, Madrid

Wine Luxe, 2011
Oli sobre fotografia, 160 x 120 cm.
Cortesia del artista i de la Galería WJuana de Aizpuru, Madrid

