

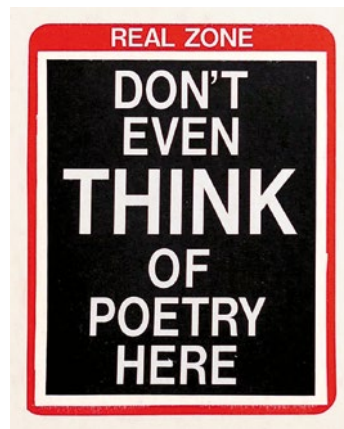
The background is a dense, repeating pattern of a man in historical armor carrying a woman through a jungle. The man is depicted in a dynamic, forward-leaning pose, wearing a blue breastplate, a red cape, and yellow-and-red striped breeches. He carries a woman in a white dress and a blue sash. The scene is set against a backdrop of large, green, tropical leaves and bright yellow hibiscus flowers with red centers. The overall style is reminiscent of a vintage travel poster or a book cover illustration.

**Yendo
leyendo
dando
lugar**

**Rogelio
López
Cuenca**

**Yendo
leyendo
dando
lugar**

**Rogelio
López
Cuenca**



Work

In the Age of Cop

of Art

Copyright Restrictions

Work of Art 2012
(páginas anteriores)

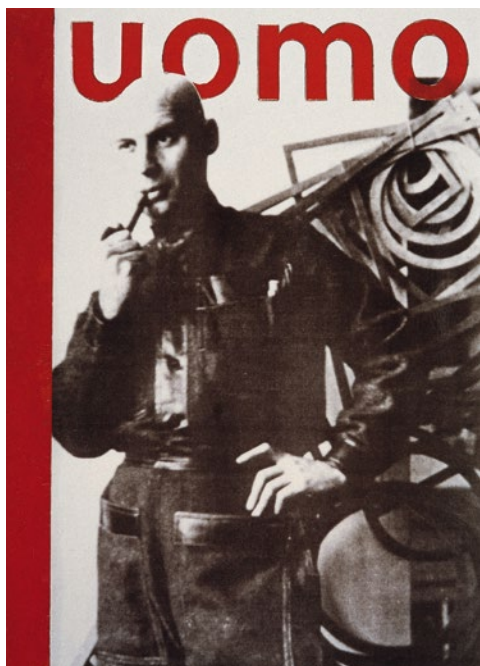
La escalera de Odessa 1992
(páginas siguientes)

**Yendo
leyendo
dando
lugar**

**Rogelio
López
Cuenca**



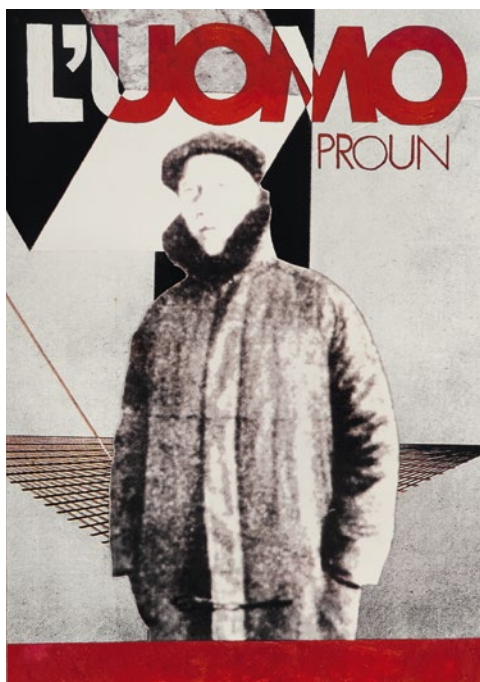




Uomo 1989



Marie Claire Konstrukt 1989

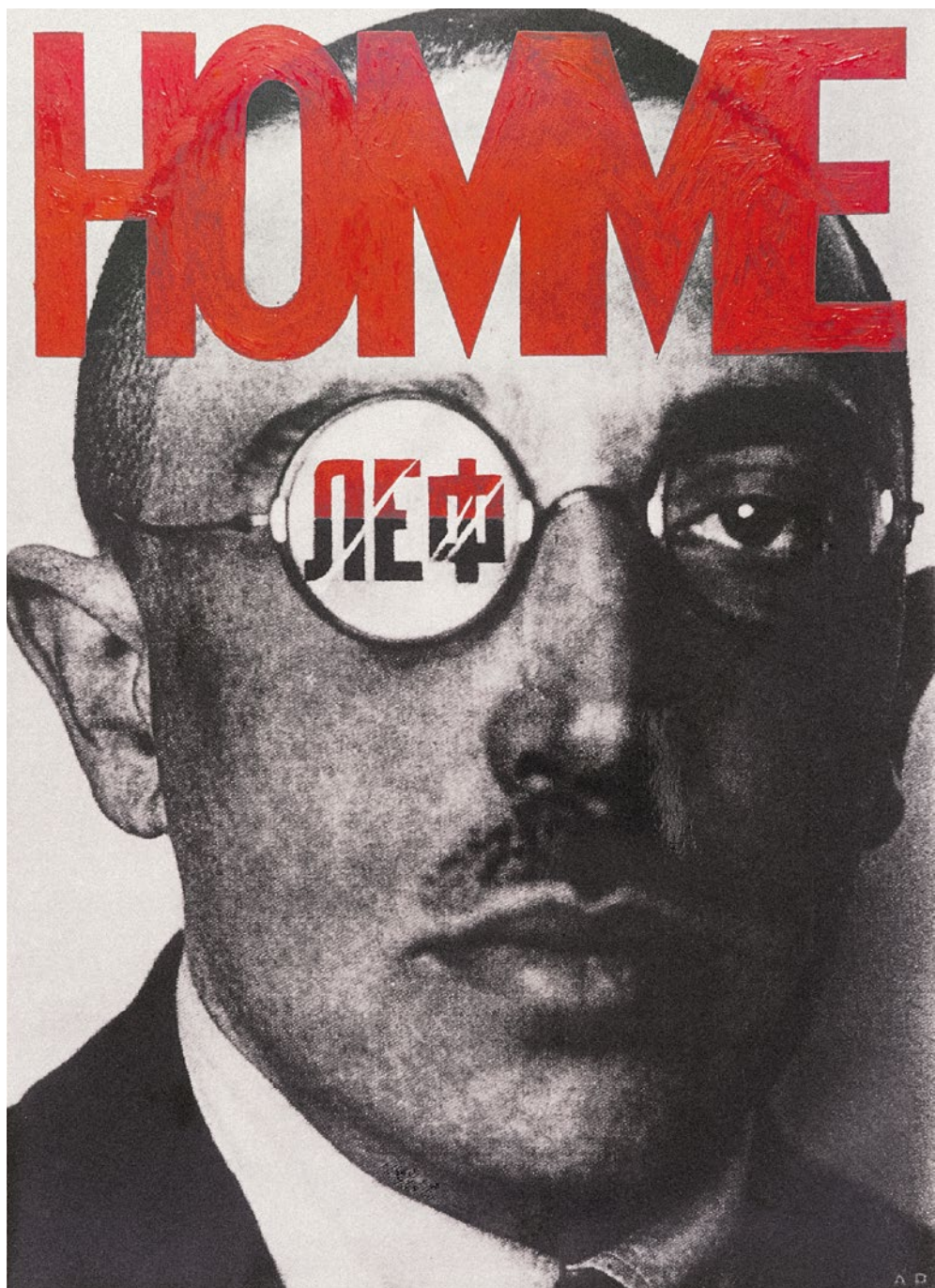


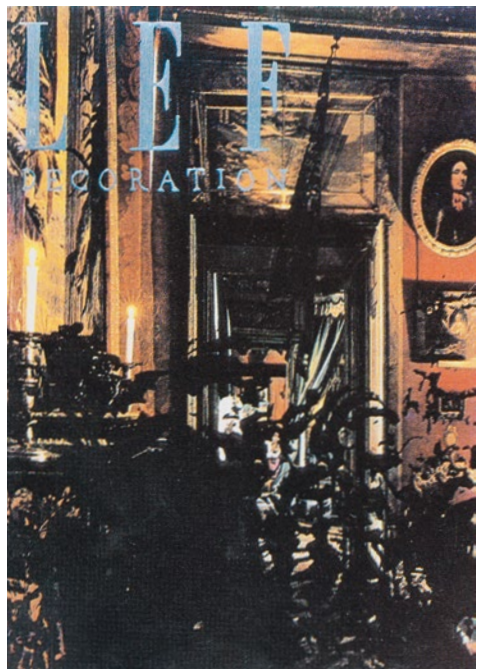
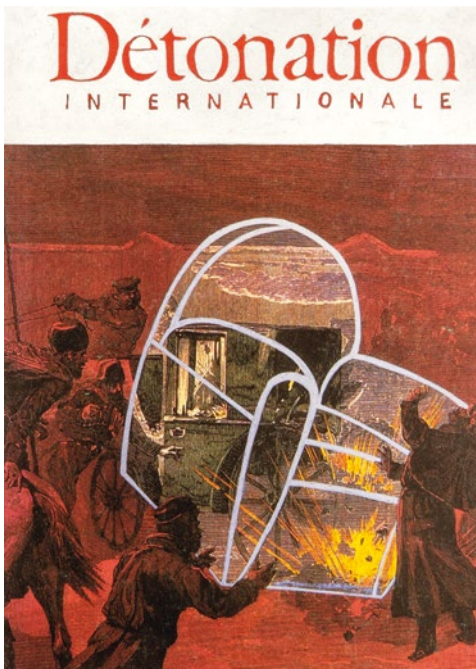
L'uomo Proun 1989



Prolet Vogue 1989







Casa Unovis 1989

La maison de Narkompros 1989

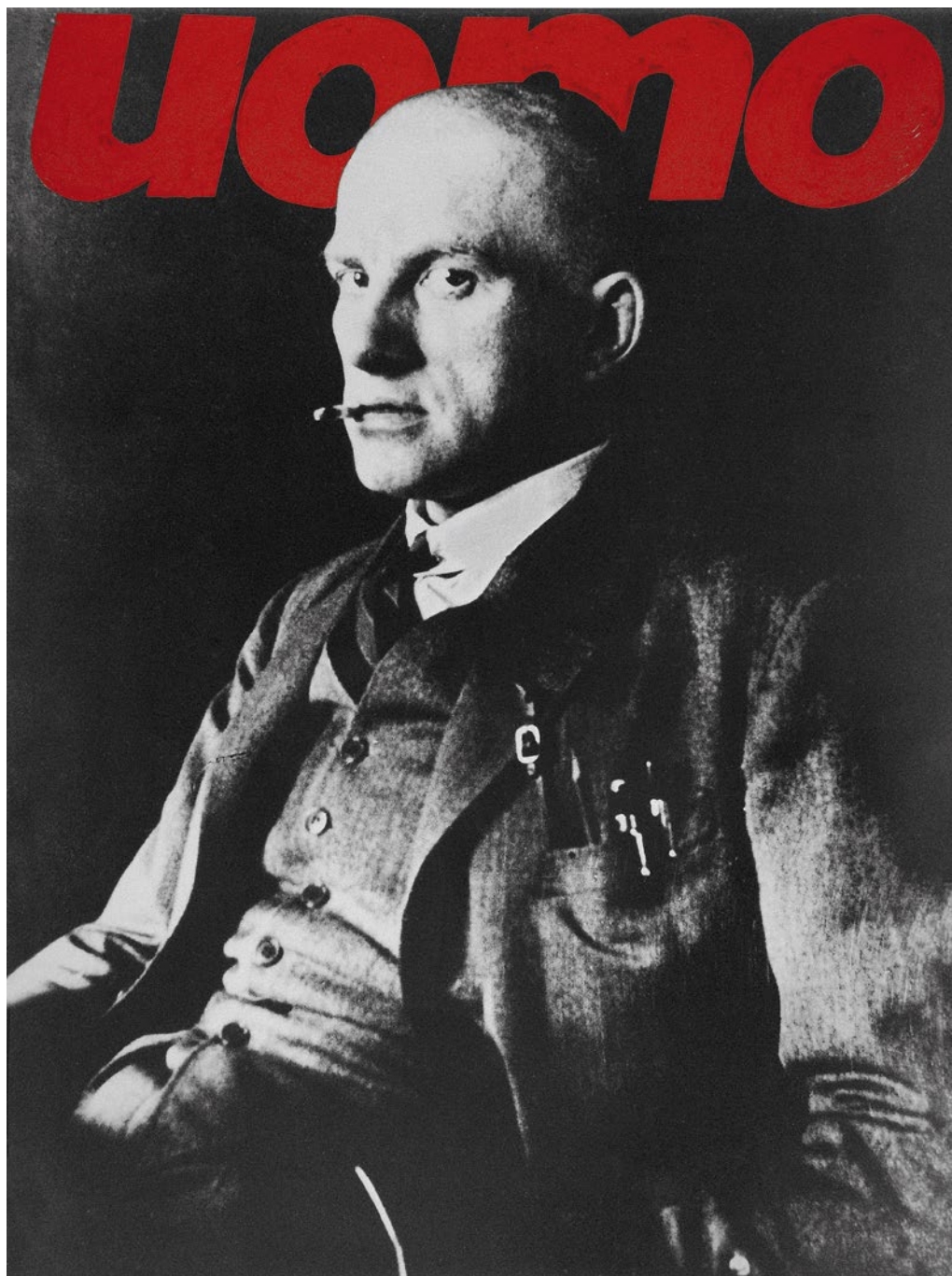
Détonation internationale 1989

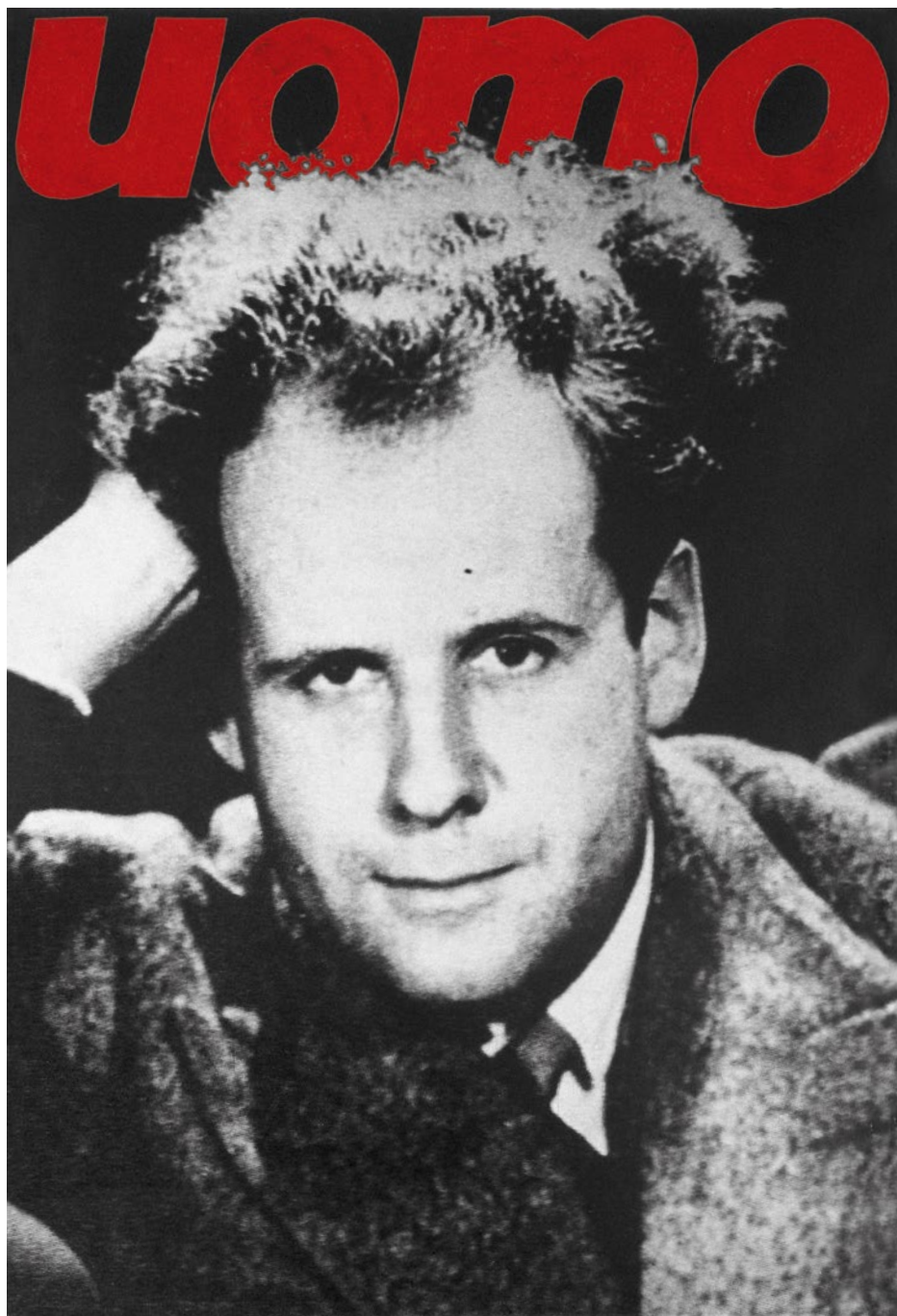
Lef Decoration 1989





Donna Suprematista 1989





Recurriendo a una gran diversidad de técnicas y procedimientos expresivos —de la pintura a la instalación, de la fotografía y el video a la intervención en los espacios públicos, del libro de artista a la investigación documental— y apostando por un trabajo de naturaleza interdisciplinar, Rogelio López Cuenca ha creado un proyecto artístico tan ecléctico como mordaz, en el que propone un desmontaje crítico de los relatos históricos oficiales y los mensajes aparentemente desideologizados que nos llegan a través de los medios de comunicación de masas.

En su obra, que a menudo tiene un carácter colaborativo y se despliega como un proceso abierto, este artista analiza cómo se implantan, extienden y legitiman los discursos hegemónicos y las representaciones del poder en las actuales sociedades posindustriales, tratando de desentrañar las genealogías ocultas que les sirven de cimiento. De este modo, con una intencionalidad explícitamente política pero sin renunciar ni a la ironía ni a una cierta perspectiva lúdica, en sus proyectos ha abordado cuestiones como la construcción de la imagen del otro en la cultura occidental, las motivaciones e implicaciones de las políticas migratorias contemporáneas o la utilización del arte y la cultura para promover y blanquear procesos de especulación urbanística.

En activo desde mediados de la década de 1980, cuando forma parte de interesantes experiencias de creación colectiva como Agustín Parejo School o UHP, López Cuenca parte de una concepción expandida de la práctica de la poesía y la escritura, buscando la confluencia de estas con las artes visuales y las narrativas mediáticas. Lo hace, además, desde la firme convicción de

que cualquier proyecto estético con vocación transformadora debe tener siempre en cuenta su marco contextual e imbricarse activamente con las realidades territoriales en las que opera.

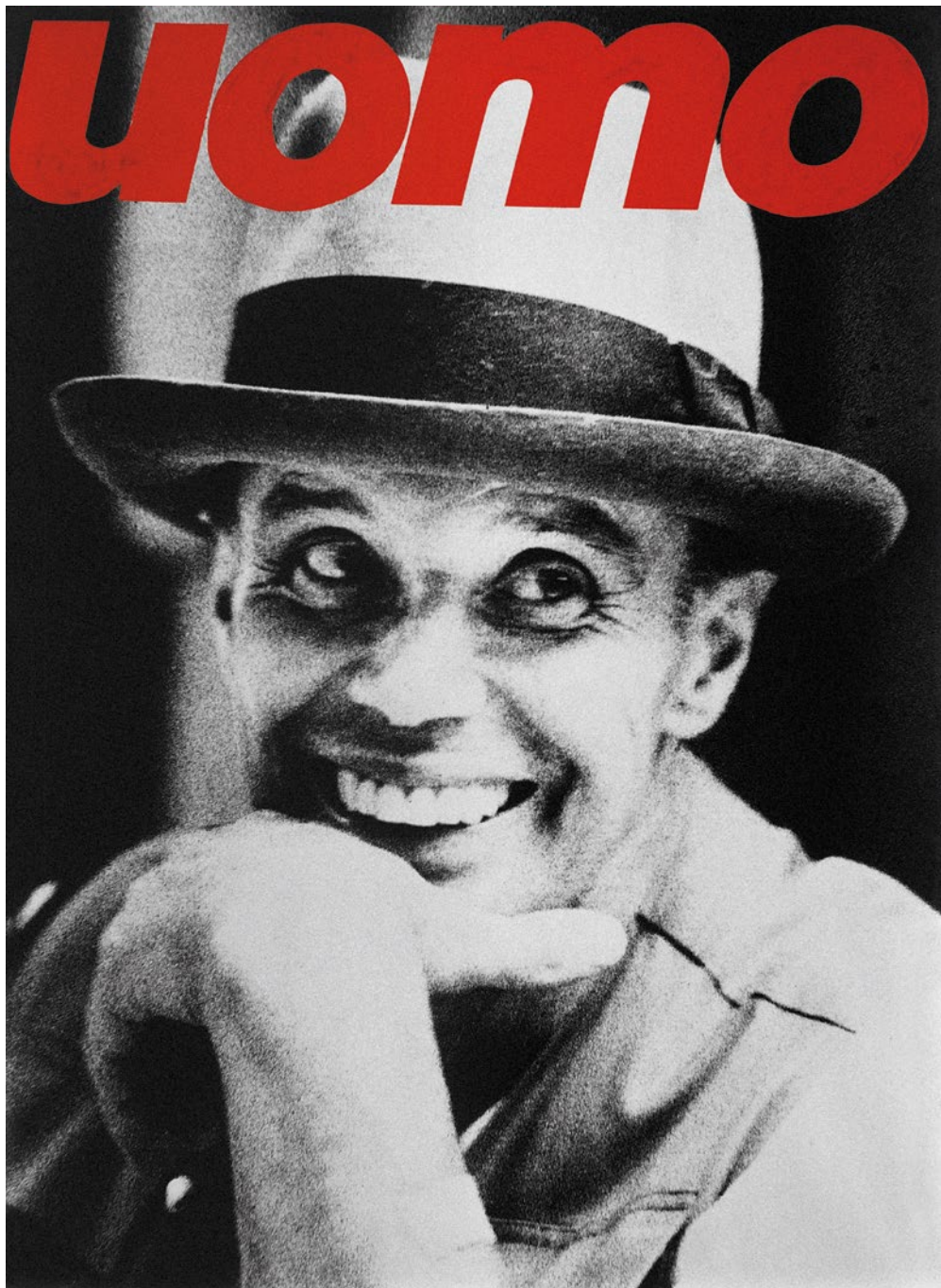
En cierta medida, el principal objetivo de Rogelio López Cuenca, al que podemos inscribir dentro de la tradición de la crítica institucional y conectar tanto con la pulsión vitalista y transgresora de las vanguardias históricas como con las derivas más heterodoxas del pop, es generar un trabajo de creación e investigación artística en torno al lenguaje. O, para ser más precisos, en torno a las narraciones y representaciones con las que las instituciones del poder (incluidas las del mundo del arte y la academia) tratan de imponer y extender su visión del mundo, pero también a la posibilidad de utilizar el medio / lenguaje artístico para generar contradiscursos que, al tiempo que desenmascaran dichas narraciones, puedan contribuir a revertirlas.

López Cuenca siempre ha intentado que su obra no solo tenga como espacio de despliegue y recepción el museo; a menudo (re)utiliza y/o interviene sobre materiales y objetos preexistentes, poniendo en cuestión la centralidad que los valores de originalidad y genialidad sigue teniendo en el mundo del arte. Además, en muchos de sus proyectos da cuenta de cómo la creación artística y cultural ha sido utilizada históricamente para propagar el imaginario imperante y ahora está desempeñando un papel fundamental en el proceso de conversión de las ciudades, de la mano de fenómenos como la gentrificación y la turistización, en "ciudades marca".

Yendo leyendo, dando lugar, la primera gran exposición retrospectiva que se le dedica a Rogelio López Cuenca, examina las constantes y diferentes derivaciones y ramificaciones que ha tenido su carrera y nos permite apreciar la singularidad y complejidad de la obra que este artista ha generado, al poner de relieve su extraordinaria capacidad para diseccionar procesos, situaciones y problemáticas que son claves para entender nuestro presente.

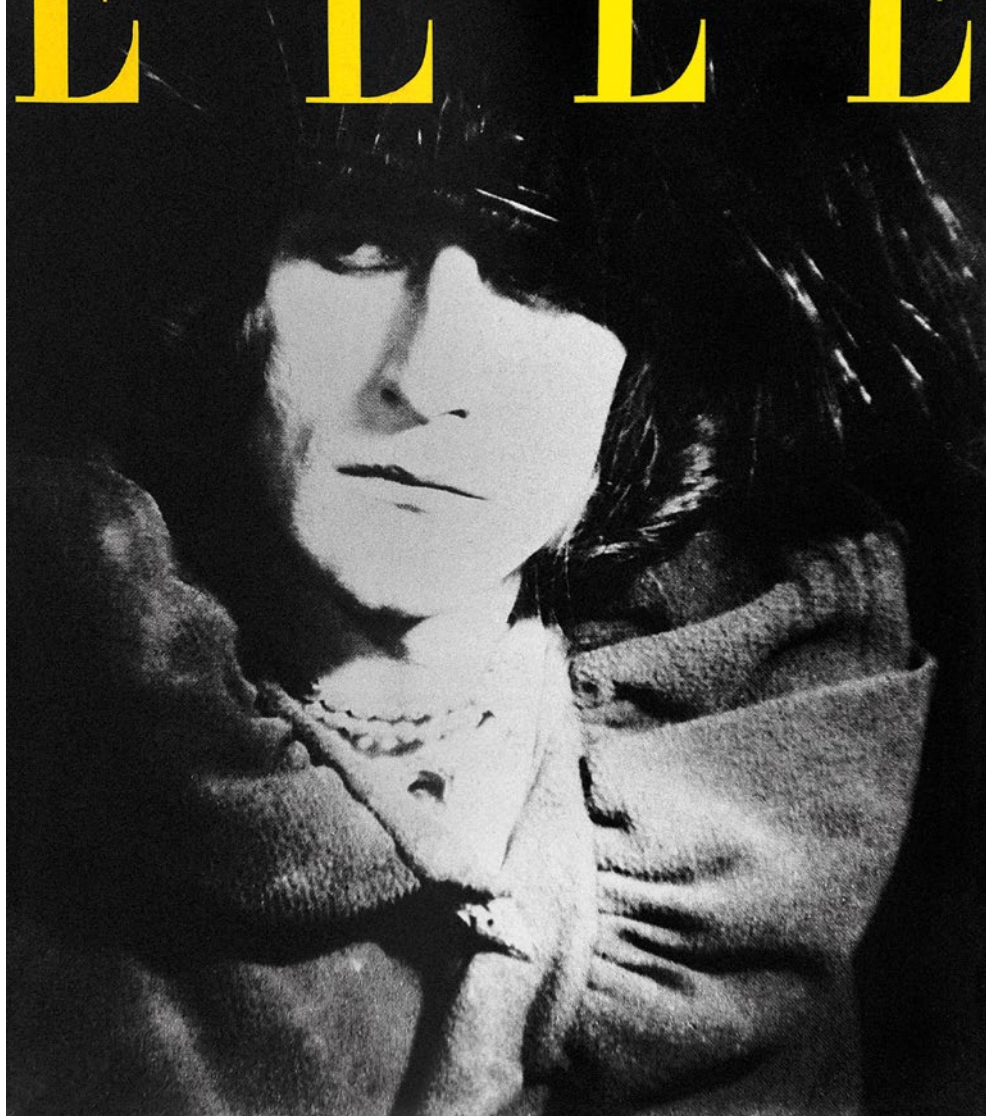
José Guirao Cabrera

Ministro de Cultura y Deporte



TRAKS

ELLE



En los últimos años, la teoría de la hegemonía cultural formulada por Antonio Gramsci, que plantea que la lucha política debe ir siempre acompañada —e incluso precedida— de una lucha en el terreno de lo simbólico, se ha convertido en un elemento medular del activismo conservador. Este proceso de apropiación tiene su origen en las décadas de 1980 y 1990 en Estados Unidos cuando, coincidiendo con las agresivas campañas que desde ciertos sectores de la sociedad norteamericana se emprendieron contra artistas como Robert Mapplethorpe, aparecen los primeros escritos de los teóricos de la *War Culture* (guerra cultural). Escritos en los que, como explica Claudio Zulián en un reciente artículo publicado en el blog *Dominio Público*, se argumenta que la asunción por parte de la izquierda de la citada teoría gramsciana había posibilitado la expansión a nivel global de la “cultura progresista”. Esta idea, al principio circunscrita a espacios activistas conservadores más o menos minoritarios, ha adquirido una centralidad programática y, en nuestros días, no hay texto sobre la guerra cultural y sus derivadas que no empiece glosando al filósofo italiano, situado en las antípodas de su pensamiento.

Centrándonos en el ámbito artístico, en paralelo a ese proceso en las décadas de 1980 y 1990 emerge y se desarrolla una segunda ola de crítica institucional representada por artistas, como la estadounidense Andrea Fraser, que actualizan y ensanchan el proyecto de cuestionamiento de la “institución arte” que en la década de 1960 habían iniciado creadores como Marcel Broodthaers, Hans Haacke o Michael Asher. Dentro de esta nueva corriente podemos situar el trabajo de Rogelio López Cuenca que, a diferencia de lo que ocurre en la crítica institucional más ortodoxa, no tendrá como (único) referente el sistema artístico, sino la gran máquina-mundo en el que este se inserta.

Asumiendo que el artista, si quiere ejercer una verdadera función social transformadora, ha de arriesgarse, desprenderse de esa obsesión meta-discursiva que había empujado a la crítica institucional de índole más adorniana a un ensimismamiento improductivo, López Cuenca ha abordado, a lo largo de sus ya casi cuatro décadas de trayectoria, cuestiones como las (sin)razones de las políticas migratorias globales, los efectos históricos del colonialismo y su perpetuación y actualización en nuestro presente (de la que darían cuenta fenómenos aparentemente alejados como el turismo masivo, la gentrificación o la multiculturalidad utilizada como un instrumento de legitimación cosmética), el creciente proceso de espectacularización que ha experimentado la cultura en las últimas décadas o las nuevas formas de especulación y de desposesión material y simbólica que promueve el neoliberalismo.

Al posicionarse activa y conscientemente en los márgenes de lo artístico, poniendo los afectos en el centro de su propuesta, donde introduce de manera orgánica elementos procedentes de la cultura popular y las narrativas mediáticas, López Cuenca logra trascender y redimensionar lo que Luc Boltanski y Eve Chiapello definen como la “crítica artista” al capitalismo (sintetizada en el célebre lema sesentayochista “la imaginación al poder”). Una crítica que, como nos advierten estos autores, ha sido plenamente asumida por el capital que la ha utilizado de modo estratégico para propiciar “una re-estructuración posfordista de la producción”.

Tengamos en cuenta que, parafraseando al citado Zulián, el capitalismo se ha apropiado de las reivindicaciones clásicas en torno a los derechos individuales del pensamiento progresista, cada vez más alejado de la perspectiva universalista que defendían autores como Gramsci. Una apropiación que, al tiempo que le ha permitido reconstituirse y abrir nuevos nichos de mercado, ha generado la aparición y expansión de una nueva forma de subjetividad profundamente tóxica: el “individuo-consumidor narciso” que solo busca su propio goce y es incapaz de sentir empatía por el otro (al que ve siempre como un posible competidor, como un potencial obstáculo para satisfacer sus pulsiones consumistas). Ante la imposibilidad, agravada por la crisis (aunque sustentada en una desigualdad estructural), de ver cumplidas

sus expectativas de consumo, este individuo deviene a menudo en un sujeto resentido que se percibe a sí mismo como víctima. Y ese (re)sentimiento está siendo hábilmente explotado por ciertos movimientos reaccionarios, en gran medida por la propia incapacidad de las fuerzas progresistas (despojadas, como apuntábamos antes, de una perspectiva universalista que le permita confrontarse eficazmente con el universalismo consumista) de recomponer su proyecto emancipatorio, de generar discursos e imaginarios que vuelvan a interpelar a los ciudadanos.

Tanto por su voluntad y capacidad de diseccionar cómo opera el poder contemporáneo, como por su decidida apuesta por enraizarse en el territorio desde el que se enuncia, por crear y recuperar cartografías, memorias y narraciones que subvierten la lógica del capital, la propuesta de López Cuenca resulta de una gran relevancia en una coyuntura como esta. Alimentada e impulsada, como nos indica María Salgado en el texto que ha elaborado para el presente catálogo, por “el deseo y la imaginación de unas formas de creación/habla/vida no alienadas”, la obra de este artista, de marcado carácter dialógico e inequívoca vocación procesual, indaga en cómo se construyen los relatos hegemónicos, tanto en el ámbito político-económico como en el sociocultural, y explora las fisuras que se pueden abrir en ellos.

Con la intención de crear dispositivos artísticos-narrativos que contribuyan a desvelar las genealogías ocultas y los constructos ideológicos que subyacen tras discursos, fenómenos y prácticas que consideramos neutrales y/o consecuencias inevitables de una suerte de acontecer natural, en sus proyectos López Cuenca recurre a técnicas y estrategias —el collage, el apropiacionismo, el *détournement*— con una arraigada tradición dentro de las vanguardias, y trabaja de forma crítica con el archivo que este artista utiliza como una herramienta que desborda y cuestiona lo historiográfico.

Al emprender lo que podemos describir como un ejercicio de sabotaje pos-situacionista, en muchas de sus obras interviene sobre objetos y soportes ligados a la cultura mediática, el mundo del consumo y las escenografías del poder: vallas y

carteles publicitarios, *souvenirs* turísticos, portadas de revistas, prendas de ropa, señales de tráfico, banderas, planos, mapas... Objetos que al ser modificados y/o recontextualizados nos hacen tomar conciencia del uso que se hace de ellos para imponer y legitimar la escala de valores dominantes.

La utilización de estos objetos y otros materiales “bastardos”, además de servirle para poner en cuestión la unicidad de la obra artística, esa dimensión aurática que, a pesar de todo el proceso de revisión y reformulación que el arte ha experimentado desde la irrupción de las vanguardias, se le sigue asignando, tiene otra implicación que no debemos pasar por alto. En un contexto de sobresaturación productiva, tanto a nivel material como simbólica, en el que todo es susceptible de convertirse en mercancía (incluso la propia ciudad, como nos muestra muy bien el trabajo en torno a la “picassización de Málaga” que López Cuenca lleva desarrollando desde hace aproximadamente una década), la decisión de trabajar con materiales preexistentes, de no añadir más elementos de consumo a una sociedad que no los necesita, es profundamente política.

Partiendo de una concepción expandida de la práctica estética, incorporando los afectos como un eje articulador de su trabajo, donde lo paródico y lo popular ocupan un lugar central, y utilizando de forma crítica el lenguaje mediático y otras narrativas hegemónicas, Rogelio López Cuenca ha construido una heterodoxa y poliédrica obra de naturaleza pos-artística que tiene la capacidad de desplegarse como un “acontecimiento”, en el sentido que le da a este término el sociólogo Alain Badiou. Al infiltrarse en los intersticios del sistema, a menudo camuflándose como un discurso aparentemente normativo, los proyectos de este artista provocan una anomalía, una especie de corto-circuito, que posibilita un cambio de nuestros códigos de percepción, de nuestra manera de mirar e interpretar la realidad. Su obra funciona así como un “dispositivo generador de contrahistorias”, expresión que tomamos prestada de Marco Baravalle, que con tanta lucidez analítica como afán propositivo y sin renunciar en ningún momento a un cierto ánimo poético, trata de desenmascarar y revertir la invisibilizada operación de ordenación, de construcción de verdad, que la gran maquinaria discursiva del poder pone en marcha.

Manuel Borja-Villel

Director del Museo Nacional
Centro de Arte Reina Sofía

**Picture cannot be displayed
due to copyright restrictions**

31

**Work is a four
letter word,
word is a four
letter work**

Trabajos de Rogelio
López Cuenca sobre el
campo poético expandido

María Salgado

89

**Esa no es
la carretera
N-340**

Sergio Raimondi

111

**Para una crítica
del acontecimiento
neoliberal**

Picasso en el
dispositivo del
souvenir urbano

Marco Baravalle

131

**La ciudad
de atracciones**

Kike España y Gerald Raunig

189

**La isla es exótica,
el archipiélago es
post-exótico**

Sayak Valencia

209

Lista de obras

DO NOT CROSS

ART SCENE



Work is a four letter word, word is a four letter work

Trabajos de
Rogelio López Cuenca
sobre el campo
poético expandido

María Salgado

En el original, en inglés, opera sobre un sintagma común, “four letter word”, que funciona como eufemismo de una expresión breve ofensiva (como sean “damn”, “fuck”, “shit”, etcétera). En el original, en inglés, también hace de título y estribillo de una letra de los Smiths de una canción de 1987 (que, a su vez, versiona una canción de Cilla Black de 1968): *Work is a four letter word*¹. La frase viene a decirnos que el trabajo, que trabajar, es una palabra de cuatro letras, las

1. Agradezco al traductor George Hutton sus comentarios sobre la expresión “is a four letter word”, sin los que no podría haber ahondado tanto en el doble enunciado.

cuatro que *efectivamente* conforman “work”, pero también las cuatro que el inglés necesita para armar gran parte de las palabras malsonantes que vendrían, así, a cualificar la actividad, como cualifican otras grandes entidades de la vida humana en otras frases comunes como “love is a four letter word” o “hope is a four letter word”. Si se invierte el orden de aparición de los dos sustantivos casi idénticos que la sostienen —tal y como hace Rogelio López Cuenca en *No/W/here* (1998)²—, la frase adquiere varias significaciones más, su duplicidad se reduplica porque en ella guardamos el espectro de la anterior, de modo que seguimos infringiendo algo feo esta vez de la “palabra”, y por metáfora el “lenguaje”, además de que, de nuevo, sean cuatro las letras que *efectivamente* conforman la palabra en cuestión: *Word is a four letter work*. Resulta notable cómo el intercambio de una sola letrita (k por d) moviliza la significación del par de enunciados, hasta el punto de resaltar todavía más la alternancia de la denotación *efectiva* a la connotación ofensiva, y viceversa, de un sintagma tan aparentemente simple como pueda ser “four letter”. Intentaré ahora traducir ambas frases al español para seguir ahondando en el funcionamiento multívoco de la máquina poética conformada por este par de frases de *No/W/here*, que también aparecen en “Travail Travel Dir Diner (Canzonella)”, un pequeño prefacio de Rogelio López Cuenca a un libro de Pedro G. Romero titulado *El trabajo*³.

En español, el par no pierde la agresividad, pero sí bastante legibilidad, del fino desliz del juego de letras con el que, como quien no quiere la cosa, se apuntaba, a la vez que se escenificaba, una tesis básica para una economía política de la poesía, a saber, que la palabra es un trabajo, que una palabra, cualquier palabra, frase, sintagma o unidad verbal de cualquier dimensión, es un producto de un trabajo lingüístico de hablante y oyente, tan material como lo sea una manivela. 1) “El trabajo es un insulto de siete letras” sonaría extrañamente abstracto; “El trabajo es una mierda” afinaría un poco mejor la expresión por emplear una palabra malsonante; “El trabajo es una M” calcaría el gesto eufemístico, pero para intentar mantener alguna suerte de homofonía ya habría que atreverse con, por ejemplo, “¡Abajo el trabajo!”; 2) “La palabra es un trabajo de siete letras” difícilmente conservaría la pertinencia de contar las letras ni la connotación negativa del recuento, y “La palabra es

2. *No/W/here* es el nombre de un cartel editado para *Word\$ Word\$ Word\$* (1994), pero también el de un “poema circulatorio” impreso sobre los paneles del espacio Tecla Sala, en L’Hospitalet, en 1998. Una versión de esta instalación (esta vez localizada en la geografía histórica y política de Brasil) formó parte de *Astilhãografo*, la exposición de López Cuenca en la 25ª Bienal de São Paulo en 2002, comisariada por Alicia Chillida. El hilo de montaje de *No/W/here* es una línea de metro a cuyos lados se colocan algunas reproducciones de diversas obras de López Cuenca y de una gran cantidad de textos *apropiados*, en los dos sentidos, para la ocasión.

3. Sevilla, ediciones r.a.r.o., 1997, pp. 9-20. La publicación forma parte del proyecto ALMADRABA, comisariado por Corinne Diserens y Mar Villaspesa.

una M” sonaría francamente misteriosa, mientras que “Trabajar el lenguaje es una mierda” podría tal vez recuperar la cualidad odiosa del trabajo lingüístico, noción valorativa que impregna no solo el par de frases hasta aquí analizadas, sino una cuantas más del texto de *No/W/here*, como por ejemplo: “El obrero lingüístico no sabe lo que hace ni por qué”.

La homología entre el trabajo lingüístico y el trabajo no lingüístico, entre el obrero y el obrero lingüístico, entre el capital y el capital lingüístico, entre la producción y la producción lingüística, y entre la alienación y la alienación lingüística enunciada en ese no saber lo que una hace al hablar ni por qué, constituye una de las bases de la propuesta de pliegue de la teoría económica de Marx y la teoría del lenguaje de Wittgenstein elaborada desde finales de la década de 1960, y a lo largo de la de 1970, por el filósofo italiano Ferruccio Rossi-Landi en, entre otros libros, *El lenguaje como trabajo y como mercado*, de donde se extrae la frase anterior:

Como repetidor de modelos obligatorios o supra-personales, *el obrero lingüístico* se halla en la situación de *no saber qué hace* cuando habla, de no saber *por qué* habla como habla y de pertenecer a procesos de producción lingüística que lo condicionan desde el principio, que lo obligan a ver el mundo de una manera determinada y que le dificultan el trabajo original o simplemente distinto⁴.

4. Ferruccio Rossi-Landi, *Il linguaggio come lavoro e come mercato*, Milán, Bompiani, 1968 [Trad. cast. de Italo Manzi, Caracas, Monte Ávila, 1970, p. 55, el subrayado es mío.]

Las ficciones de individualidad, originalidad y genialidad de gran parte de los mensajes que constituyen las comunidades que habitamos, se ven, bajo esta perspectiva, cuestionadas por el hecho mismo de la producción lingüística que nos antecede y nos produce como hablantes. En tanto obreros que son separados del trabajo comunitario que produjo dichos enunciados, los proyectamos e imitamos en situaciones comunicativas fuertemente programadas, deslizándonos sobre la ilusión de pensar que sabemos lo que estamos diciendo cuando lo decimos, sin comprender el funcionamiento de la lengua institucionalizada en la que eso que pensamos saber decir ha sido previamente normalizado, pre-grabado y, por lo tanto, ya es previsto. Es a ese lugar de creencias (o mensajes transparentes), a ese espacio ideológico de apariencia neutral, adonde apunta el trabajo creativo de Rogelio López Cuenca como, según él define, “desviación del uso de la norma

lingüística”⁵. La recuperación de la iniciativa de la hablante en la lengua que le incumbe tanto cuando recibe como cuando emite, el deseo y la imaginación de unas formas de creación/habla/vida no alienadas, la intervención de los flujos de circulación de los signos no solo verbales y, en fin, la manufactura de juegos de palabras imprevistos, humorísticos, subversivos, *not for sale*, que vengan a hacernos atender y entender los procesos verbales de los cuales estamos constituidos y en los cuales estamos inmersos, podrían perfectamente definir los trabajos con la/s lengua/s de Rogelio López Cuenca, que muy bien, y por sí mismos, podrían a su vez definirlo como poeta. Dicha definición podría también describir la función del poeta como un hablante extremadamente activo en la lucha por el retorno de *la lengua para quien la trabaja*.

Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 1986. Tres años antes del recital de poesía que a continuación describiré, se publica en el diario *El País* el manifiesto “La otra sentimentalidad”, firmado por tres poetas de Granada muy activos ya desde el inicio de la década. El texto, que aboga por una revisión y renovación de las formas históricas de construir la sentimentalidad en poesía sin cuestionar que esta sea el objeto preeminente de la misma, inaugura simbólicamente un largo periodo de dominio de poéticas expresivas de tipo coloquialista, al tiempo que certifica la caída en penumbra de los experimentos de intensificación lingüística que tuvieron lugar entre la década de 1960 y 1970. Se trata de un momento de inflexión en la escena literaria en el cual hoy siguen gravitando y se siguen replicando las formas más institucionalizadas de las artes verbales que ocupan el sustantivo “poesía”. En el Centro Cultural Generación del 27, en 1986, el joven poeta invitado se encuentra inquieto porque falta a la cita el crítico y poeta que iba a presentarlo. Ante la ausencia del profesor que, según los protocolos habituales en este tipo de evento cultural, habría de dar comienzo al acto, el poeta decide hacerlo él mismo. Es entonces cuando, a la contra de las expectativas habituales que suscitan las presentaciones, realiza un gesto inesperado: pulsa el “play” de un reproductor de vídeo conectado a un televisor situado en el lugar donde, según esas mismas expectativas, debiera verse el torso del joven poeta leyendo unos poemas en voz alta. En ese preciso momento aparece el profesor, no porque llegue súbitamente a la sala del Centro Cultural

5. “Me acuso de creer que la base de lo que llamamos creación artística no es sino la desviación del uso de la norma lingüística, y que desde la tradición oral a la *contaminatio* latina o a Pound, al *collage* y al montaje, al *Pop Art*, al *ready made*... la parodia, la manipulación, las recontextualizaciones, la cita, la ironía, el intertexto son los recursos en que se basa esa ‘creación’.” “J(em)’accuse”, en *Hojas de ruta*, Valladolid, Museo Patio Herreriano, 2009, pp. 67-69; p. 69.

Generación del 27, sino porque el vídeo en pantalla arranca con una fotografía de su rostro. La fotografía está apoyada sobre el costado de una calculadora de la que va saliendo un rollo de papel que contiene el texto impreso de la presentación. En el texto, que aparece, a su vez, en la primera página del cuadernillo de poemas *LCR*, editado para la ocasión por la institución invitante, se realizan afirmaciones bien diferentes a las del manifiesto ya citado, en la medida en que se pregunta por un posible quehacer de una acción poética consciente de la larga agonía en que se halla el medio: “la convicción de la endemia y la búsqueda de otros sueños en otras partes: en la agrafía y en la cacografía; en el sismógrafo y el aerógrafo; en el crucigrama y en el electroencefalograma”.

Después de esta *informal formal* presentación, en pantalla se suceden una serie de grabaciones de dibujos y textos anotados sobre papeles, una pared, y unos dados de papel que al ir cambiando de cara van armando una frase bilingüe (“la poesie / est / un cadavre / exquise / de diez / arrobas”), sobre un collage musical que incluye audios de música clásica, bandas sonoras de películas, flamenco, new wave y punk. La mayor parte de los papeles que componen esta suerte de vídeo *ultralow-tech* a la Paper Tiger TV, contienen piezas verbales, de cualidad (gráfica) y calidad (expresiva), diríamos, baja, como puedan ser una quiniela de resultados de partidos de fútbol que a la vez funciona como “quiniela” y como “soneto” a todos los efectos (14 líneas de endecasílabos rimados en dos cuartetos y dos tercetos), un párrafo apropiado de una carta del banco redispuesto gráficamente para que la métrica sea la de una lira, titulado “Lira”, o series de frases en italiano, francés e inglés. El vídeo concluye con la emisión de una suerte de cómic compuesto por pedazos que parecen planos enfocados de un dibujo, subtítulos por fragmentos de texto en los que al final leemos: “El poema es una operación a vida o muerte”. Esta suerte de cómic hecho de dibujo (enfocado) y texto (subtitulante) se encuentra en varios de los trabajos en papel de López Cuenca de aquellos años, desde el poemario *Brixton Hill*⁶ y el cuadernillo *LCR*⁷ hasta cuadernos inéditos como *A vida o muerte* (1985).

6. Rogelio López Cuenca, *Brixton Hill*, Málaga, Junta de Andalucía. Consejería de Cultura, Colección Newman / Poesía, n° 14, 1986.

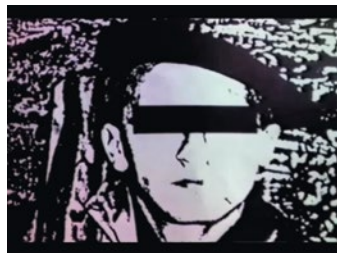
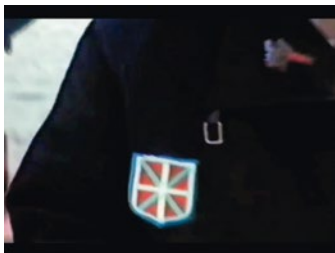
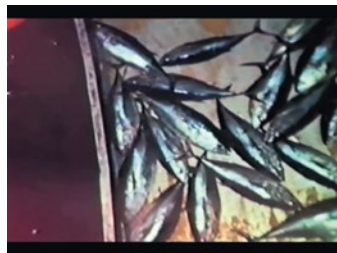
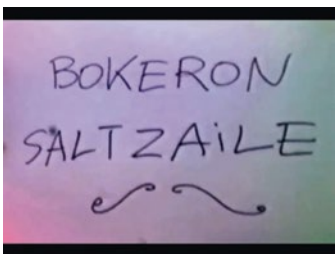
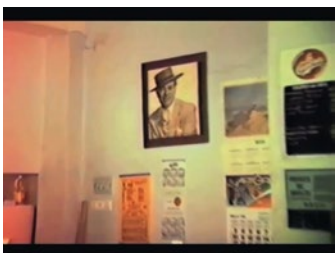
7. Rogelio López Cuenca, *LCR*, Málaga, Centro Cultural de la Generación del 27, 1986.

El autor de la introducción crítica es Esteban Pujals Gesalí, poeta, profesor de Filología Inglesa en la Universidad de Málaga, y futuro

primer traductor en España de los poetas del movimiento Language. El poeta, que nunca más será invitado como tal a ningún otro sitio relacionado con el ámbito de la poesía, es Rogelio López Cuenca. El título del vídeo (¿videopoema? ¿videorecital?) es *Poesie pour le poivre* que, traducido del francés, vendría a significar “poesía para la pimienta”, pero traducido de forma gráfica y fonética *del español* –robando un poco de valor, con humor, a los seis monemas de “poivre”–, podría recordar al conocido medio verso “poesía para el pobre” del conocido poema “La poesía es un arma cargada de futuro”, de Gabriel Celaya (“Poesía para el pobre, poesía necesaria / como el pan de cada día”). El conflicto en escena es el de la disputa de una función (del poeta), unos medios (por ejemplo el vídeo), unas formas de lengua y de vida y cultura y eventos culturales que en adelante absorberán el sustantivo “poesía” en España.

En otro lugar relaté de manera más extensa cómo la fuga de Rogelio López Cuenca hacia el espacio ampliado de las artes visuales, primero con el colectivo Agustín Parejo School, después en solitario, metaforiza el giro del estrecho espacio de la poesía hecha en España hacia una suerte de poema que en nada incorpora las pruebas gráficas, sonoras, pragmáticas y conceptuales del decenio de experimentación formal que tuvo lugar entre las décadas de 1960 y 1970, ni tampoco las ideas sobre lenguaje y escritura que circularon durante dicho periodo⁸. Pese a apostar, programáticamente, por un reenfoque de la vida cotidiana y los acontecimientos que al sujeto suceden en el espacio urbano y predicar un compromiso de tipo progresista, la amalgama de usos poéticos y culturales *otrosentimentales* (y sus derivados, y sus opositores) produjo, o mejor dicho, reprodujo, una formalidad conservadora completamente ajena a la *poesía para el poivre* propuesta por Rogelio López Cuenca. En ausencia de una, digamos, izquierda extraparlamentaria que desde la poesía pudiera hacer de horizonte de recepción de usos verbales expandidos y actitudes desmitificadoras de la noción de poema y de poeta que se volvía hegemónica, su trabajo fue desplazándose hacia el contexto de las artes visuales. Por más que estas también hubieran regresado a ciertos órdenes formales y comerciales durante las décadas de 1980 y 1990, seguían implementando marcos de lectura posibles para textualidades como las del joven poeta en fuga López Cuenca.

8. María Salgado, “La centralidad del lenguaje en la obra de Rogelio López Cuenca”, en *Tropellás. Revista de teoría de la literatura y literatura comparada*, n° 26, 2016, pp. 100-112; y *El Momento Analítico. Una historia invertida de la poesía en España desde 1964* (en prensa).





Entonces, ¿es Rogelio López Cuenca un poeta que *se hace* artista? Sí y no. La respuesta depende de sobre qué dibujo de qué otra trayectoria se compare, si obviamos la evidencia del contexto artístico (museos, galerías) en el cual se ha mostrado su trabajo desde finales de la década de 1980, y si jugamos a imaginar dicho dibujo como la representación gráfica de una *función poeta* tendida entre la/s idea/s disponible/s de lo que una poeta pueda ser y los contextos sociohistóricos que producen dicha posibilidad.

Si comparamos la fuga multidireccional de López Cuenca sobre la línea recta descrita por la mayoría de trayectorias de poetas de su edad en España, sin duda alguna él se salió del camino previsto; pero si miramos hacia el par de décadas anterior, ya son bastantes más las trayectorias de referencia híbrida que podemos encontrarlos. Y si, desde ahí, ampliamos el foco hacia la década final del siglo XIX y la primera del siglo XX, sí encontramos un mayor número de figuras que transitan, habitan o repercuten en el medio poético y otros medios artísticos contemporáneos, ya sean visuales, sonoros, performativos o escénicos. De José Luis Castillejo a Vito Acconci, de Alekséi Kruchónyj a Kurt Schwitters, de la influencia de Mallarmé en Braque y Picasso y de la proximidad de estos con Gertrude Stein, todas las trayectorias dibujan entradas, salidas y contactos no solo coherentes sino correlativos a las salidas, entradas y contactos que, a su vez, estaban experimentando las grafías, espacialidades y sonoridades puestas en juego dentro y fuera de las páginas de sus libros: sobre el plano del mundo abierto y redescubierto como espacio de inscripción *de* y *por* la poesía expandida. Claro que dicho cambio de plano de inscripción (del verso-poema-libro a todas partes, soportes y medios, y de todas partes, soportes y medios al libro-poema-verso) necesariamente conlleva una serie muy profunda de cambios de, por ejemplo, protocolos de acceso a los textos (de la lectura de poemas a la performance, del poema impreso al “poema circulatorio”), o de, por ejemplo, el tamaño de la inscripción. Proceder a cambiar la escala del tamaño de la letra supone, como mínimo, y como afirmaba Robert Smithson en el breve pero vibrante texto que presentaba su exposición de 1967, *Language to be looked at and/or things to be read*, atender al re-escalado de la perspectiva que experimentan lectura y escritura en la geografía escrita del espacio urbano contemporáneo:

“La escala de la letra de una palabra cambia el significado visual que se tenga de esa palabra. El lenguaje se vuelve, así, monumental, debido a las mutaciones de la publicidad”⁹.

Bien pensado, el par de frases de Smithson enuncia varios de los meollos de la poética verbal y visual, y verbovisual (no solo), de Rogelio López Cuenca (sino de su genealogía). Uno es que el significado de un signo cambia para quien lo lee según esté construido y dispuesto en el espacio social. Otro es que los artefactos verbales tienen cualidades materiales, como las letras tienen escala, brillo, color, etcétera. Un tercer meollo es el de la necesaria tensión que se establece entre la escritura cualquiera, por ejemplo la poética, con la escritura, digamos, *interesada* de, por ejemplo, la publicidad gráfica, en la medida en que las dos se hacen a partir de la lengua y las dos vendrían a compartir el uso de, por ejemplo, una tipografía u otra. Una poesía consciente de las herramientas de escritura con que está armado un medio impreso de alcance masivo como puedan ser las vallas publicitarias, se ha de hacer cargo de las mutaciones de la lectura que tal dispositivo efectúa en los hablantes que después se dispongan a leer la misma o *parecida* lengua en el poema o artefacto verbal construido con otros fines distintos al comercial, ya sea en el mismo soporte (como la valla de *Que surja*, 1991) o en otros (como un poema en un libro). Es a este uso consciente de la tensión de la lengua ordinaria con el simulacro de lengua producido por las corporaciones que con ella mercadean, al que remiten gran parte de los trabajos de *détournement*, o apropiación para el desvío, de Rogelio López Cuenca. Y si bien los objetos verbales de Rogelio López Cuenca ofrecen una indeterminación semántica menos abstracta que la del objeto verbal que fue *Un coup de dés* de Mallarmé, el ánimo de la operación de desvío sí se asemeja a aquello que dicen que una vez dijo el poeta francés sobre sus ánimos y animadversiones: “las mismas palabras que el burgués lee cada mañana, ¡las mismas! [...] si se las encuentra en un poema como el mío no las comprenderá”¹⁰.

Al principio de la genealogía del siglo que incluye a Rogelio López Cuenca como poeta además de artista —como incluiría también, si hiciera falta, a Joan Brossa o a Isidoro Valcárcel Medina—, parece que se encuentran las palabras y las letras impresas de un diario.

9. Smithson firmó el texto como Eton Corrasable. Puede leerse en Robert Smithson, *The collected writings*, Berkeley (Los Ángeles), University of California Press, 1996.

10. “Les mots mêmes que le Bourgeois lit tous les matins, les mêmes! Mais voilà: s’il lui arrive de les retrouver en tel mien poème, il ne les comprend plus”. Citado por Craig Dworkin en la introducción a su *Against expression. An anthology of Conceptual Writing*, Evanston (Illinois), Northwestern University Press, 2010, nota 43, p. liv. La traducción es mía.

Según cuenta Johanna Drucker en *The Visible Word*, su historia de la tipografía experimental entre 1909 y 1923, una de las inspiraciones de la composición gráfica de *Un coup de dés* deriva de su reacción negativa a los hábitos de lectura mecanizada conformados por la prensa diaria¹¹. Gran parte de la historia de los experimentos de tipografía radical del inicio del siglo trazada por Drucker consiste, de hecho, en recontar cómo las diversas vanguardias estéticas van alterando los planos de lengua y escritura respondiendo y re-situando su proyecto de innovación en tres instancias de tensión: 1) los medios de comunicación de masas, al inicio principalmente impresos, y consolidados hacia la década de 1930; 2) la publicidad, que mediante el diseño corporativo eclosionado en la década de 1920 gracias a figuras como Herbert Bayer y Jan Tschchold, va desactivando y normalizando los usos desviantes y disruptivos de la tipografía de cubistas, futuristas y dadaístas hasta configurar una gráfica al servicio de un suave proceso de enunciación para vender productos¹²; y 3) la propaganda política del Estado y/o el Partido. Estas mismas tres instancias de tensión del campo poético expandido y sobre la línea trazada por las secciones de las vanguardias y neovanguardias más activamente críticas con las dimensiones racionalistas, autoritarias y colonialistas del proyecto moderno, a la altura histórica específica en la que el tubo de la televisión, la publicidad e Internet han acabado por ocupar tramos casi completos del espacio social, son sobre las que opera con altísima consciencia Rogelio López Cuenca.

11. Johanna Drucker, *The Visible Word: Experimental Typography and Modern Art, 1909-1923*, Chicago, University of Chicago Press, 1994, p. 56.

12. *Ibid.*, p. 239.

Rogelio López Cuenca cuida, por ejemplo, de que los saltos de escala, de la página al espacio público y del espacio público a la sala del museo, no caigan en los usos espectaculares o efectistas del consumo, tal como pudo ocurrir con, por ejemplo, algunos de los poemas visuales de Joan Brossa cuando pasaron de ser publicados al mismo tamaño y calidad que los poemas versales en libros de principios de la década de 1980 a tomar grandes dimensiones y calidades pulidas para funcionar como monumento o llenar las páginas de gran formato durante la de 1990. Si se compara la frágil textura *low-tech* de la gráfica a tinta china sobre papel de las obras de la década de 1980 arriba mencionadas con las texturas que López Cuenca produce con más recursos sobre otros soportes — como las paredes del pabellón en *Astilhãografo* (2002), las



señales de *Décret n° 1* (1992), los diversos carteles de *Warning Flag* (1992), las tarjetas postales, las pegatinas, las vallas publicitarias— en las décadas de 1990 y 2000, no se observa una estilización injustificada. Desde luego cambian los acabados y las texturas resultan, sin duda, más finas al ojo y al tacto, pero la operación consiste, en todo caso, en apropiarse de las palabras y frases, tal y como vienen impresas en las tipografías publicitarias, institucionales o corporativas, para que en el desvío de los significados que, de tan previstos, vuelven transparentes sus significantes, se distorsione alguna parte de su valor como mercadería comunicativa.

Antes que *texturizar* gentilmente hacia el diseño, y sus consecuentes adherencias de deseo de consumo, López Cuenca tiende a remedar la hechura literal, con sus consecuentes desadherencias críticas, segregando, en consecuencia, una definición de la poesía como crítica del lenguaje, antes que como poema en verso o expresión de sentimientos privados. Tomemos por ejemplo *Mots en liberté* (1990), ya que resuena tanto con *les mots* de Mallarmé como con las *parole in libertà* de Marinetti. Esta que podría postularse como una expresión emblemática del siglo de poesía que más arriba resumimos, muestra el inevitable revés capitalista del concepto de “libertad” en las democracias neoliberales, mediante una sencilla composición silábica hecha de pedazos de marcas comerciales como *Carlsberg* copiadas en una técnica tan antigua como el óleo sobre lienzo. Un efecto de lectura similar es el producido sin una sola letra alfabética por *Bandera de Europa* (1992), obra en la que se recompone dicha bandera con doce logotipos de grandes empresas (de Mercedes-Benz a La Caixa) que, en color amarillo sobre fondo azul, desempeñan perfectamente el papel de estrellas representativas de los miembros de la Unión. Los logotipos como alfabetos, las mercancías como mensajes.

La operación poética de Rogelio López Cuenca consiste, pues, en apropiar e invertir, permutar, partir y repartir verbos e imágenes, para ralentizar y provocar una reorganización de nuestra lectura de los mismos. Partir del utensilio o enunciado (según homología de Rossi-Landi) para que al remontarlo en el ojo, el oído y el sentido, podamos darnos cuenta de cómo funcionaban sus partes en nuestra lengua es una estrategia habitual empleada tanto en los



cómics arriba mencionados, en la valla *Que surja*, en los lienzos de *Mots en liberté* y *Life* (1988), o en la señal de *Traverser* (1989). Otra estrategia de carácter similar es el particular multilingüismo con que dichas frases nos van obligando a parar para hacer uso de toda la memoria, toda la intuición y todos los pedazos de otras lenguas que, como hablantes habitantes de este mundo interconectado, también guardamos en nuestra lengua. De este modo las obras de Rogelio López Cuenca nos hacen ir leyendo tal y como vayamos haciendo por saber qué estamos viendo, es decir, tal y como vayamos tomando la iniciativa lingüística: a veces arrancaremos por la letra cambiada (k por d), otras por el parecido gráfico (*poivre*), otras por la tipografía logotípica (*Carslberg*), otras por el significado que esperábamos (“pobre”), otras por el que, a cambio, obtenemos (“pimienta”), otras por la referencia literaria (*parole in libertà* de Marinetti, *Traverser les idées comme ont traverse les villes et les frontières*, de Picabia), etcétera.

Pero para considerar “poesía” a todas las permutaciones, incisiones, tergiversaciones y reapropiaciones hasta aquí descritas, más allá o más acá de los contextos sociohistóricos y genealogías operativas que los reciben como tal, y de la elaboración del concepto en este ensayo, resulta sugerente dejarse provocar por un par de vibrantes “versos” (y uso el término muy a propósito) de Rogelio López Cuenca. Uno es la fotografía de un cubo de basura sobre el que se halla estampada la pegatina que contiene el icono de “frágil” (una copa de cristal fracturada) junto a la palabra en francés, *Poème*, y en inglés, *Poem* (1993). Otra es la señal y pegatina *Real zone / Don't even think of poetry here* [Zona real/Ni se te ocurra pensar aquí en poesía, 1990] emplazada en diversas localizaciones de la ciudad de Nueva York (que tergiversa un cartel de tráfico habitual en dicha ciudad: *Red zone: don't even think of parking here* [Zona roja: ni se te ocurra aparcar aquí]). ¿Dónde está la poesía? ¿Dónde no está? A mi entender, no se trata tanto de acotar un espacio definido en el que la poesía siempre estaría presente (la calle, el libro, el desecho, la cotidianeidad, lo bajo), como de elaborar una tensión para que la poesía se haga presente. En este sentido, se me ocurren pocos efectos más *poéticos* que la inadecuación, el desplazamiento y la afirmación por negación. La poesía no está donde no hay tensión.

THE
BOW
OW

El PAIS, martes

Washington. El presidente Ronald Reagan, el negociador norteamericano en las START dijo ayer que Estados Unidos no es en principio favorable a la reducción de las armas nucleares de alcance medio (N).

El ministro de Defensa de la URSS, Vladimir Lukin, dijo ayer que las relaciones soviético-estadounidenses se mantienen estables.

El presidente Ronald Reagan, el negociador norteamericano en las START dijo ayer que Estados Unidos no es en principio favorable a la reducción de las armas nucleares de alcance medio (N).

El ministro de Defensa de la URSS, Vladimir Lukin, dijo ayer que las relaciones soviético-estadounidenses se mantienen estables.

Los soviéticos dicen que quieren negociar y comienzan a introducir en el mercado armas nucleares de alcance medio.

El ministro de Defensa de la URSS, Vladimir Lukin, dijo ayer que las relaciones soviético-estadounidenses se mantienen estables.

ministro

La URSS no cree en las acusaciones que le hiciera la semana pasada el presidente Ronald Reagan en el sentido de incumplir

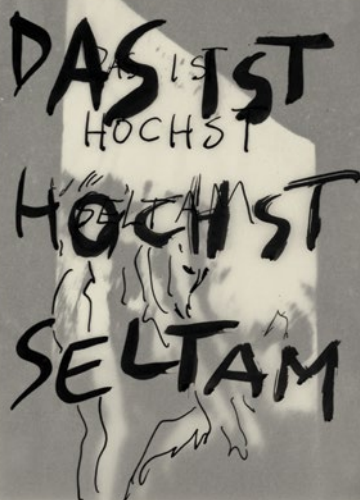
ningún acuerdo de reducción de las armas nucleares de alcance medio.

El ministro de Defensa de la URSS, Vladimir Lukin, dijo ayer que las relaciones soviético-estadounidenses se mantienen estables.



DOCH
DAS IST HOCHST
SELTAM
DER REISENDE
DIE TASCHENTUCH
DIE PISTOLE

DAS IST
HOCHST
SELTAM



DAS IST
HOCHST
SELTAM




DeBOUT

BE^EG^GAR^s:

ThAt

CORNeR

ASks

uS

To

WALK

FoAm

ALM●ST

HoRN

To

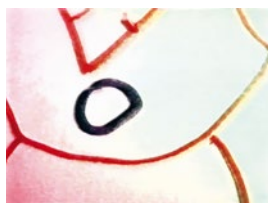
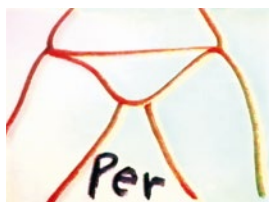
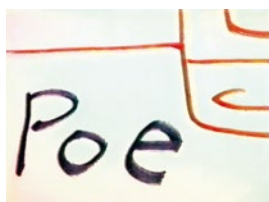
Fire

AND

Fire

To

PoEM



Real Madrid - Athletic 1 2

Racing de Santander - Málaga 1

Real Betis Balompié - Español 1

Valladolid - Zaragoza 1 2

Barcelona - Salamanca 1 2

Atlético de Madrid - Celta 1

Sporting de Gijón - Las Palmas 1

Cartagena - Linares 1 2

Palencia - Castellón 1 X 2

Rayo Vallecano - Coruña X

Tarragona - Erandio X 2

Lérida - Logroñés 1 X 2

Barcelona Atlético - Alavés X

San Sebastián - Baracaldo X 2



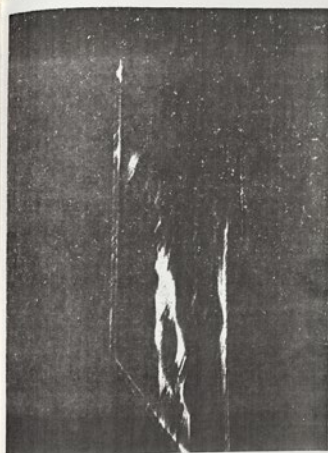


TXANTXAR



Estolda

h 0 Ri u RA



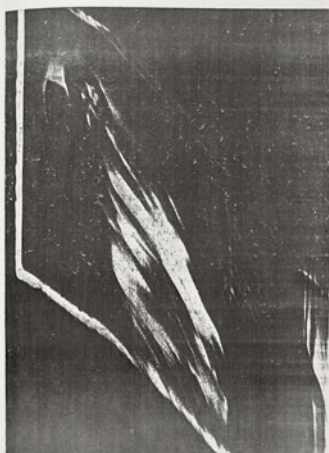
ELkAr MAITiz

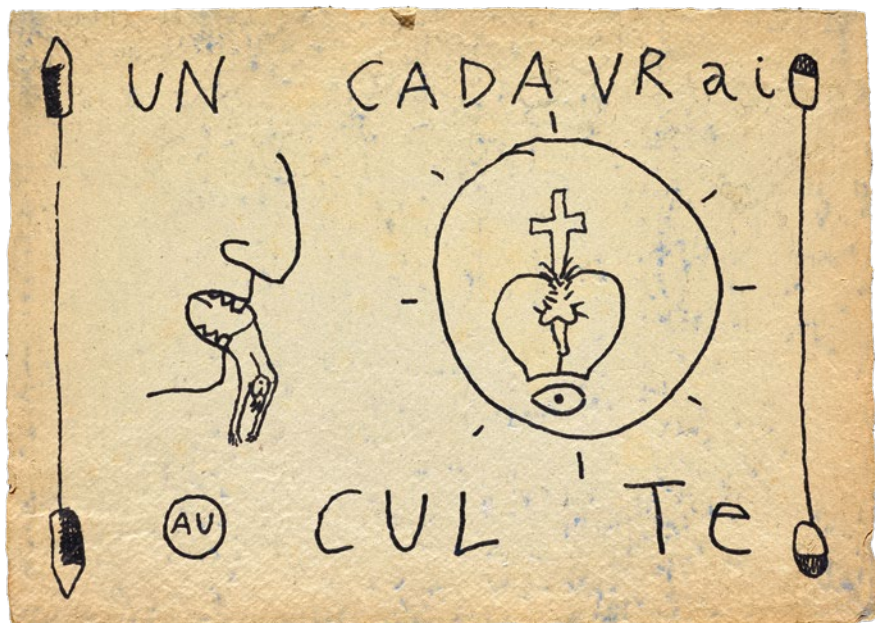
O H dENEZ ETA

O So SEgUrUA EZ

BADA

rRe





un **día más** por sólo
la **EXPERTA** Uno **Del Grupo**
ERES en **POSICIONES**
importante
JOVEN del **Norte**
riguroso en las **noches**
Ahora en
París **DE FIESTA** también
PRECISA *Un filme*
de calidad contigo **Hoy**
disperso y **VENDO** **EL** nombre

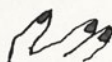
env; 2 m. ens. end; 1 aug; 6 m.
env. ' , répéter de ' a " tout
le rg. 9 rg: 2 m. env; 2 m. cr.
d; 3 m. env; 2 m. cr. d; 4 m.
cr. g; 7 m. env. ' , répéter de
' a " tout le rg. 11 rg: 2 m.
env; 2 m. cr. g; 2 m. env; 2 m.
cr. d; 2 m. env; 4 m. cr. g; 6
m. env. ' , répéter de ' a " le
rg. 13 rg: ' 3 m. env; 2 m. g;
2 m. cr d; 3 m. env; 2 m. cr. 5
m. env. ' , répéter de ' a " le
rg. 15 rg: ' 4 m. env; 3 m. g.
cr; 2 m. env; 2 m. f; env. 3 m.
cr. g; 4 m. env. ' , répéter de
8 a " tout le rg. 17 rg: ' 5 a
" env. 3 m. cr. g; 2 m. cr. d;
3 m. env. ' , 2 m. cr. d. 2 m. "
a " répéter de ' a " tout le g.
19 rg: ' 6 m. env; 4 m. cr. g;
2 m. env; 2 m. cr. d; 2 m. env;
2 m. cr. g, 2 m. env. " . rg. d.
21 rg: ' 7 m. env; faire 4 m.
cr. g. mais en tricetant toutes
les m. end; 2 m. cr; d; 2 m. de
' a " tout le rg. 23 rg: " 5
m. env; 2 m. ens. env; 1 mettre
4 m. en attente sur une aiguill
e supplémentaire devant tout le
travail, 1 aug; triceter end.
les 4 m. en attente, 2 m. env;
2 m. cr. d; 3 m. env. " , de 8 a
" , répéter tout le rg. de ' a".

UN EJERCICIO FACIL



RAPIDOS

Y DE EFECTOS



Y FENOMENALES

Ay veces
 por un miedo mayero las testaces
 y me lloro de miedo
 esta mi condición misma de buero
 mi condición común de can hallado
 y encanillado diluyo mi bueso
 aforado de hambrenas extrajenas
 siendo la misma de mi negro otro
 y de mi mero otro y de mi muerto
 que afilado me ausculta
 que afilado
 señalado en la cola de parados



POR débiles delito CON
 buena voluntad a solo de mendigo
 al hombre de habitado
 Cuartel ☐ De azul ☐ De puro ☐
 MACULADO De reírse
 De frío: En Sombra Que
 De tanto [] [] [] [] [] Es más
 Peor aun que la malenconia:

I DON'T KNOW HOW



BUT MUD



I'VE NO IDEA



(OH, MY WEATHER-WORN BREAST) -



OH, THIS TOWN FILLS MY SPASMS



LIKE A FEVERISH MALAISE



BEGGARS AND THE UNEMPLOYED

BEAT AND BREAK THE DAY OPEN

WHILE I PHONE, I PHONE, I PHONE



AND I COULD LISTEN TO
BUT THE BEEP BEEP BEEP BEEP



OF DESERT ISLANDS.

HOME SWEPT HOLE

Rogelio López Cuenca

Balma urbana

Apartasuite

Loyer dérisoire

Solarium

Douche

Salle de bains

PROUNENRAUM

PARK BENCH

Prestigious location

Spazio psicogeografico

dwarf doorway

a real home

Mísera caseta

Video comunitario

Antena parabólica

Huerto deseado

Indigne allotjament

Ganga

PRAIRIE HOUSE

OHEA

Currunchu ambulante

cambra

Alumini blanc

xalet

Charming bungalow for sale

Utilidades incluidas

Todo novo e mobilado

Instant city

FALSEHE WAND

Berria

Jindó alquerú

Dim
cada vez más tacaño más que austero
con el tiempo, que es, ya sabes, dinero
que al pasar de los años más estrecho
deviene distinguiendo entre quien tiene y no

LA PROPIEDAD PRIVADA LINGÜÍSTICA

Tengo que decirte
Tengo qué decir
Te lo tengo dicho
Dame tu palabra
su uso en la lengua

Producto como todo cualquier signo elemental
querido o no
del trabajo de otros
o de uno
pero que usamos para
parar y producir
mensajes
men sahib

Qué hay en esos paquetes?

haut standing de maroquinerie
Que há nestes pacotes?
dooney & bourke, ralph lauren
Was enthalten dise Pakete?

gucci, romeo gigli
Qu'est ce qu'il y a dans ces paquets?
escada, louis vuitton

samsonite
Spartakus

El obrero se siente fuera de sí
en el trabajo
y en sí

12

fuera del trabajo
de viaje

PLUNGE INTO THE DEEP UNKNOWN

Yamaha marine Quicksilver Starcraft
Evinrude Zodiac Mariner Suzuki
Johnson Boston Whaler Mercury marine

WORK IS A FOUR LETTERS WORD

Pertiendo, y no ya (o no sólo) siendo bastante
-el subrayado es mio-, como a menudo se debe,
de los hechos

FACTS:

Vigilantes desarmados
marketing multinivel
Chica interna apartamento
privado
chapa y pintura. Azafata
escultural
Peluqueras liberales
Costurera a domicilio
con Overlox
Comerciales
Artículos todo a cien
camareras dentro barra
Repartidor con typhoon
señoritas
para peep show
señoritas para sauna
señorita para club
Doméstica. Esteticista
albanil

13

funámbulo
autónomo con furgón
fumigador desechable
Cuerpo de casa
Carne de cañón
factotum
capitoné
enviar foto reciente
Interacción social
Vendedores/captadores
Experto en lenguaje C
con conocimientos de
Visión Artificial
Hardware

a duras penas
como apenas tanto
como asaltar los cielos
como asaltar los bancos
como fregar los suelos
de los bancos
bajo el sol de nuestra tierra
everything under the sun
dans la mer on s'a appris
a écrire et lire
de la misma manera que son signos
trabajar

WORD IS A FOUR LETTER WORK

Bihotz
Gure hizkuntza

Tamazight

Wie teuer ist das?
How much is it?
Questo quanto costa?

14

C'est combien ceci?

Agua se me hace la boca, se va
por entre los dedos
como dice el dicho
y hecho, como dos
incógnitas gotas
igual que un pez
en la punta de
la lengua la pa
role est d'argent

EL CAPITAL LINGÜÍSTICO

Los privilegios intelectuales que consagra
con sangre
ajena cangrena
como ahorrarse las palabras

Wieviel kostet ein Wort?
como apalabrar las deudas
Combien cela coûte une mot?
o dudar de la palabra
Quanto costa una parola?
dada o morderse la lengua
Quanto custa uma palavra?
Ce que vaut ta bourse
ce que vaut ta bouche
Y no se hable más.

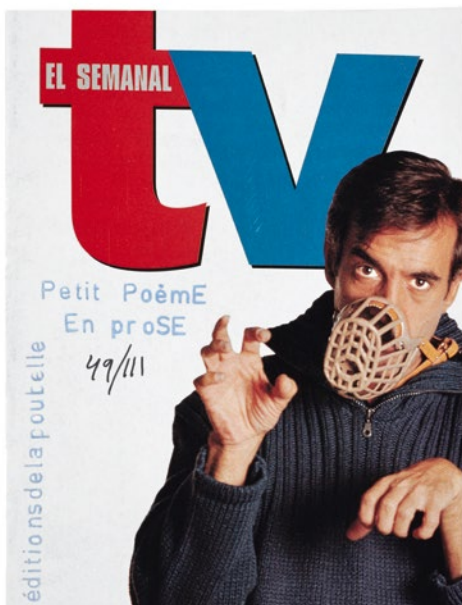
Bikalil-kalima?

le silence est d'or

TRABAJO, PRODUCTO Y USO DEL PRODUCTO
Gesammelte werke

15





lario es un hombre no va a caer fácilmente amorosos, una mujer que trata igual a igual. Yo veo aparezca un amigo go, Ana Duato, aunque hincapié en resalta una a sus personajes considera que pue- más en el futuro".

o Imanol destacan s que, debido a las el medio televisivo ando poco a poco a pitulos". Y, aunque pre es un misterio, eñeño análisis del maestro: «Es una

gustaría vivir otro amor: «Bien con una mujer más mayor o más joven. Él está asentado, y le interesa más cómo le pasan cosas que qué cosas le pasan. Es un poco tacaño y malqueda, y siempre da la sensación de encontrarse vacío. Creo que no diferencia mucho la línea que hay entre su persona y los demás», comenta Imanol Arias, con la claridad que le caracteriza.

Con cierto tono de seriedad, ya que a Ana Duato no le gusta comparar sus trabajos, asegura que su personaje de Irene en *Médico de familia* no tiene ninguna conexión con la veterinaria de *Querido maestro*. «Cuando trabajas en dos personajes, la energía que pones a cada uno es distinta. Tienen en común que parten de mí, pero

mado parte de la vida de Imanol, y ahora que protagoniza *Querido maestro* tiene la oportunidad de comprobar que la televisión puede poner a uno al límite. Pero el actor vasco, seguro de sus posibilidades, las de la serie y las de sus compañeros, declara: «Los miércoles es un día muy competitivo, y hay que realizar un buen trabajo. Tener al fútbol enfrente me anima; no me gusta ser líder contra nada».

Ana destaca, al igual que Imanol, el distinto tratamiento que se ha conseguido dar a *Querido maestro*, tanto en los problemas de los habitantes de una población pequeña, como en cuestiones relacionadas con la naturaleza, las relaciones personales, la infancia y los sentimientos. «Me hacía mucha ilusión

de este reportaje, por las que la serie tiene en la audiencia su fórmula. Imanol de *Querido maestro* está en las interpretaciones de Suárez y de Imanol seguido engancharse supiera lo que tracción, todo el mundo comenta Ana Duato.

Ambos actores han carrera profesional tro y en televisión, dios van a seguir Imanol Arias tuvo que recl Steven Spielberg, p visado a tiempo. «J

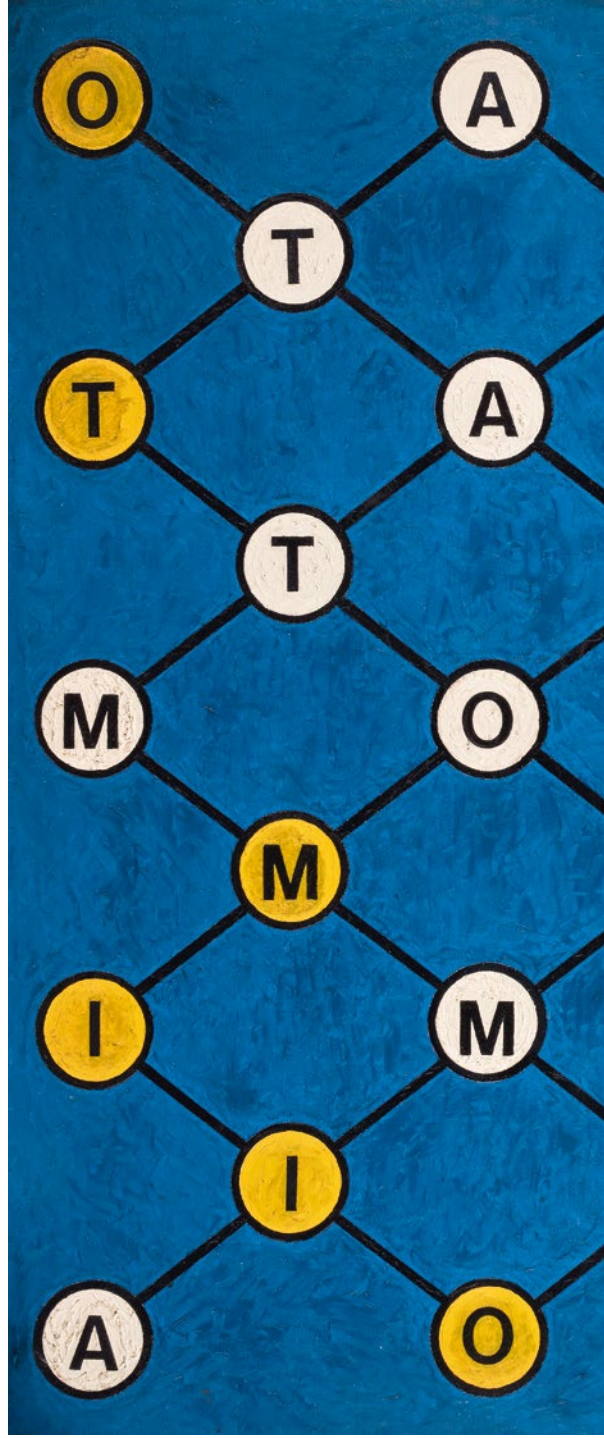
más que amigos

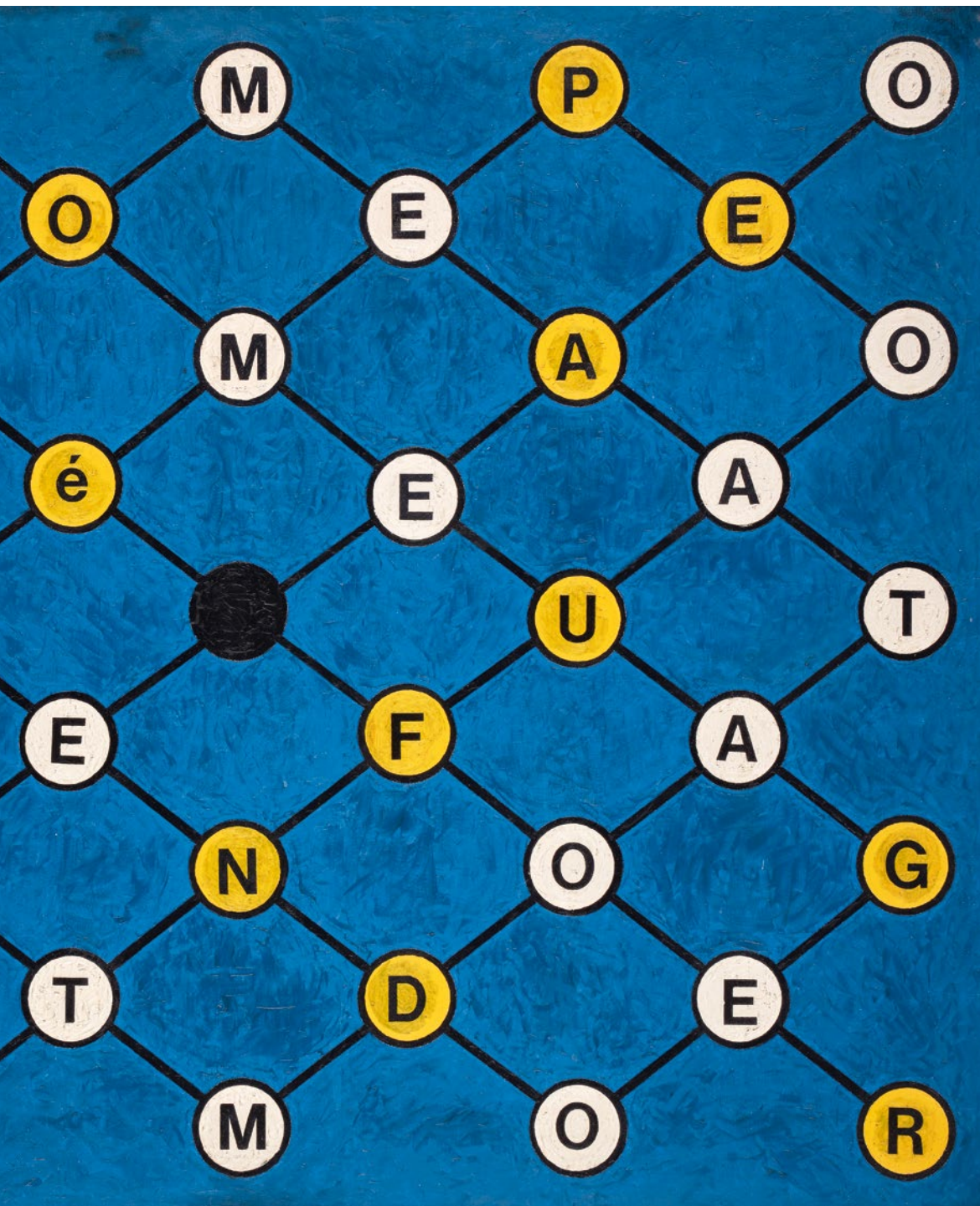
cualquier

Granzz

por teléfono









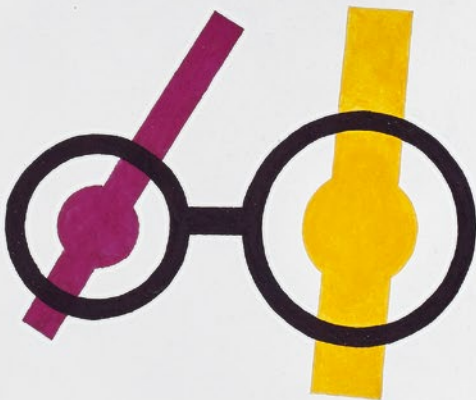
Onofth



HEAPPARITI



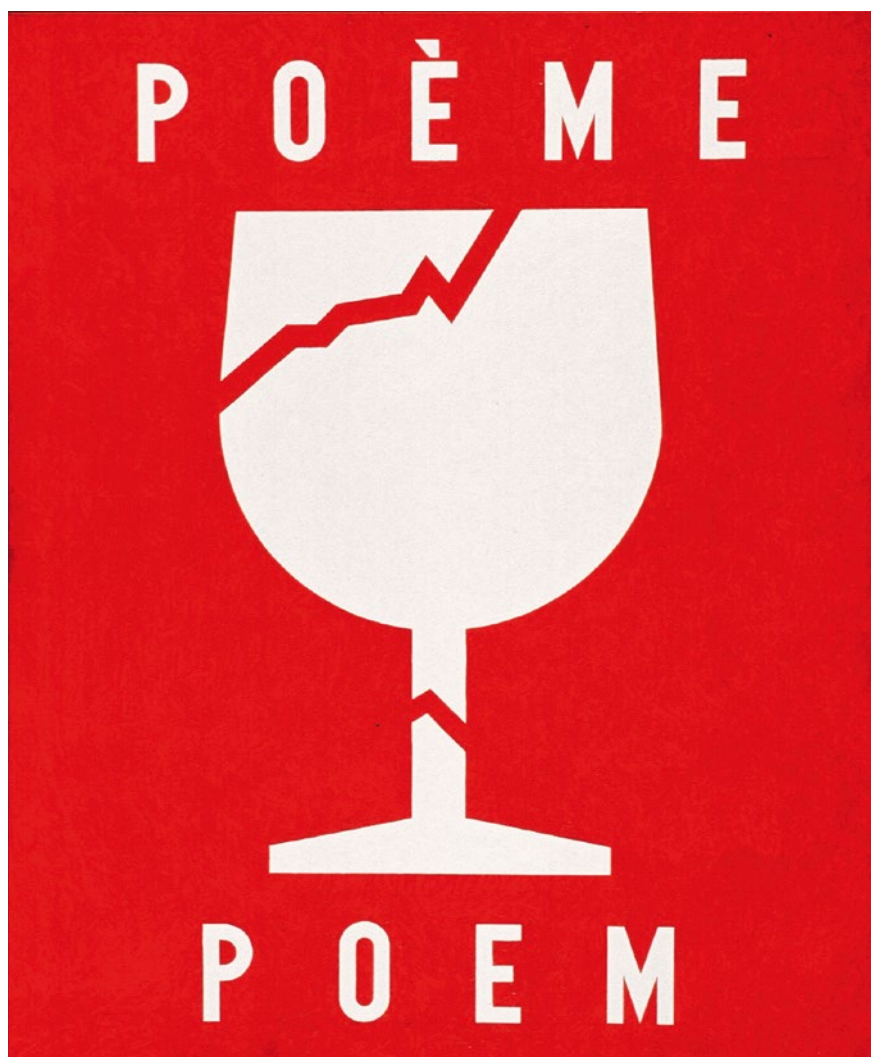
Esefacesin

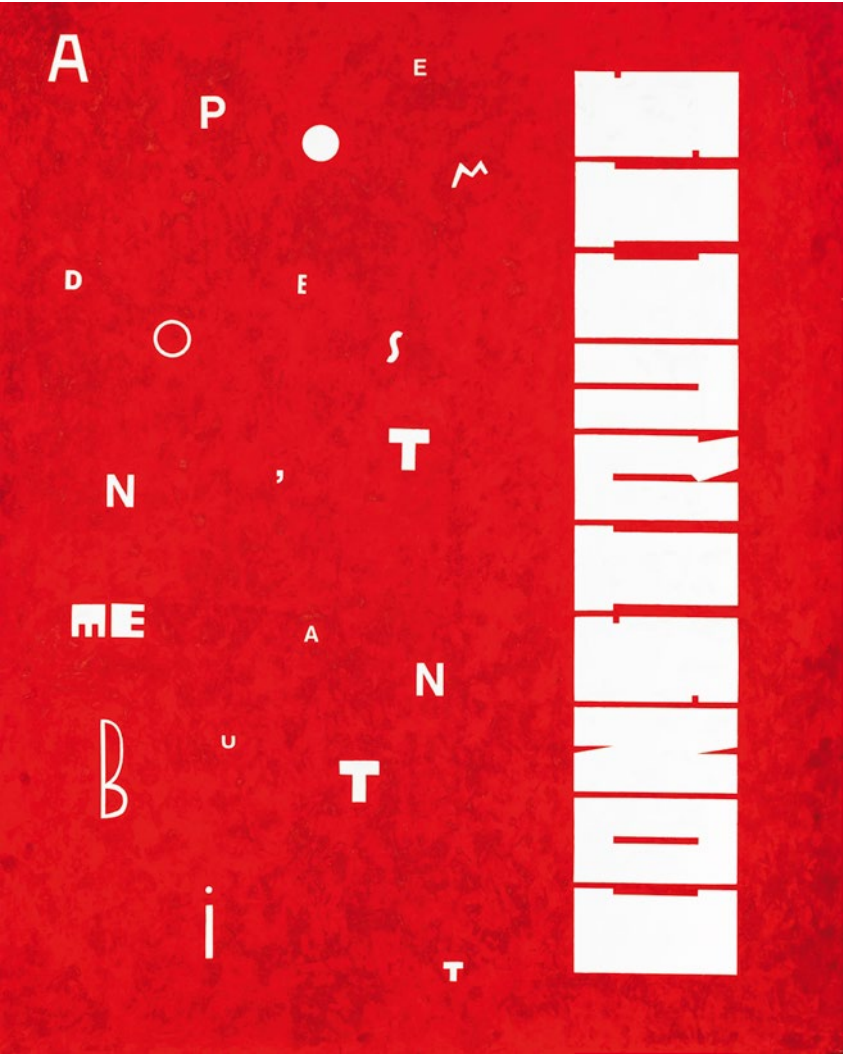


Thecrowd

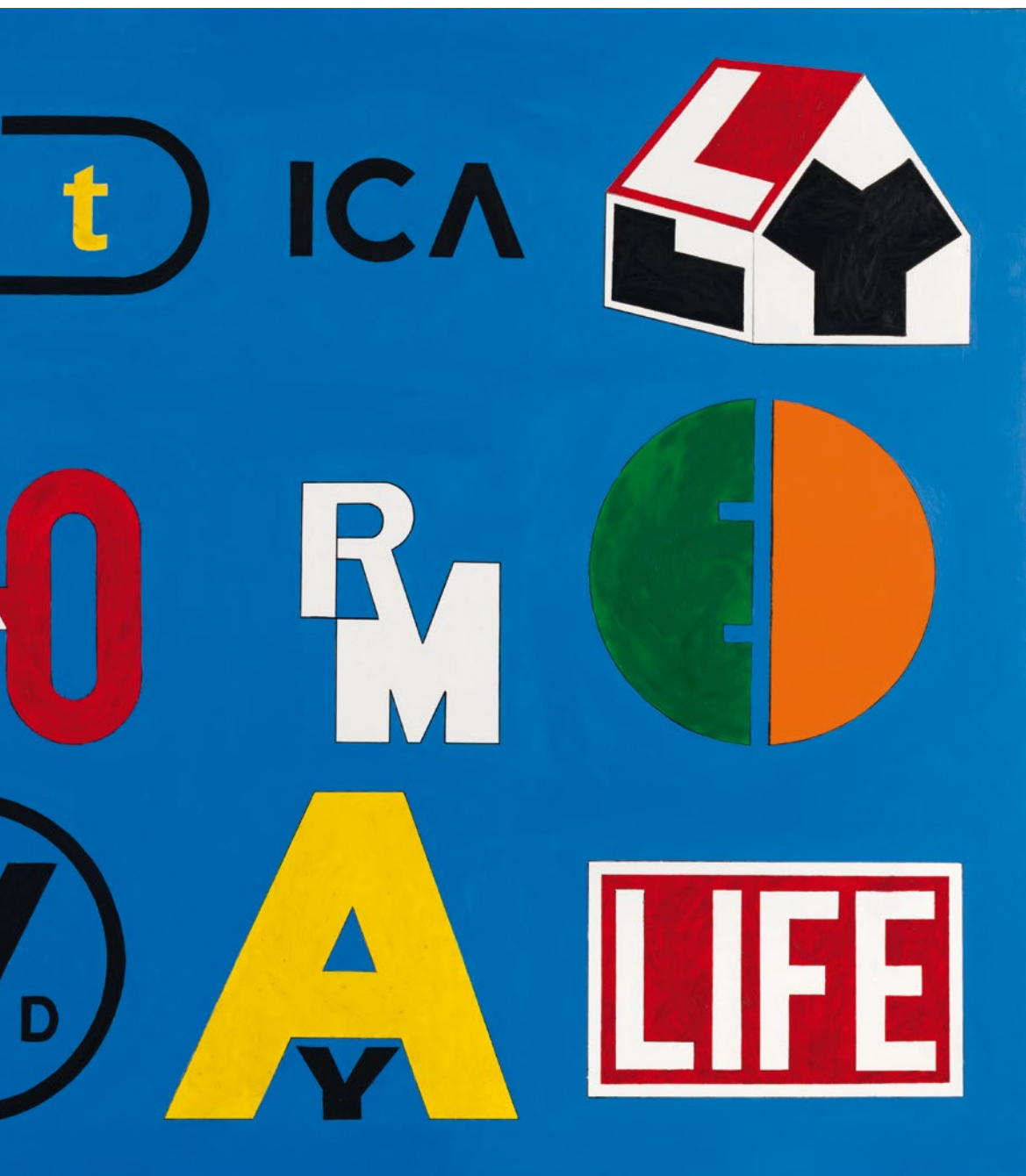




















Do Not Cross Art Scene 1991

D I C H T E R I S C H
W O H N E T
D E R M E N S C H





HAUS



Oubliette

La casa de Wittgenstein



La maison de Marie Claire

Wasteland



ZULO

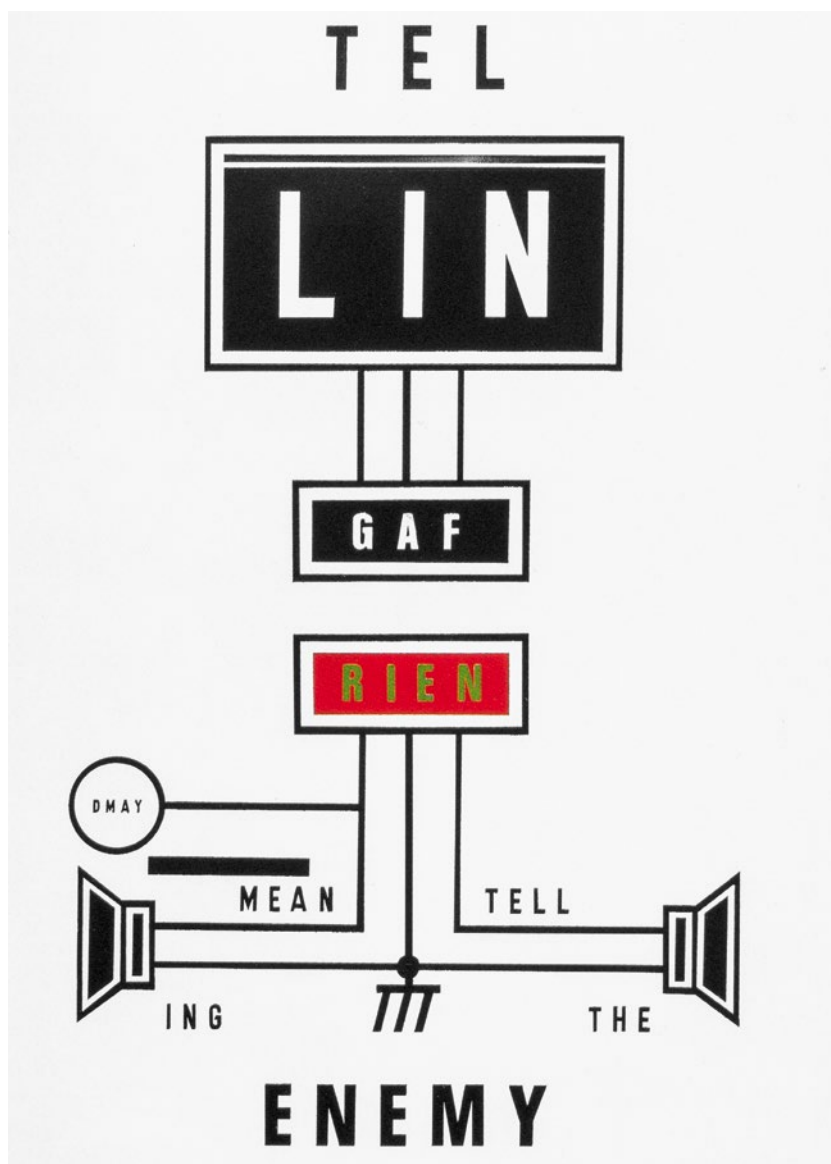


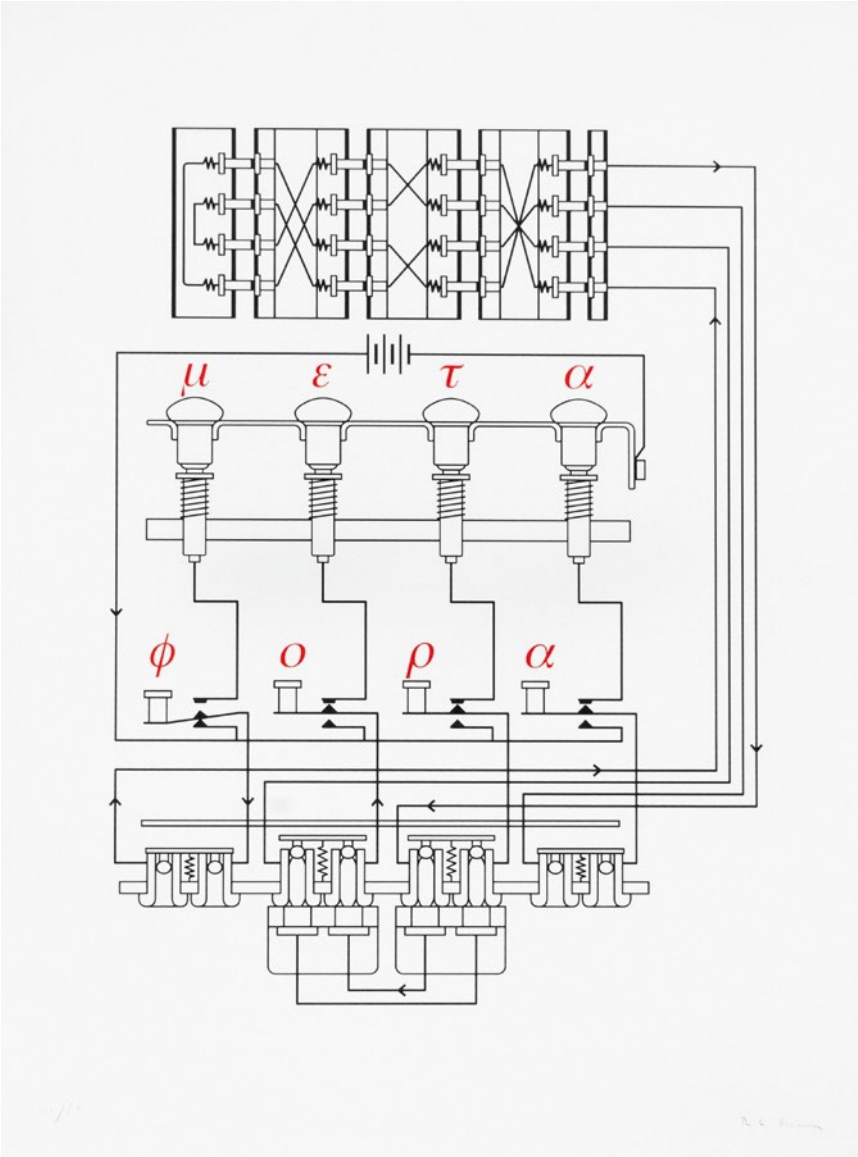
HOME

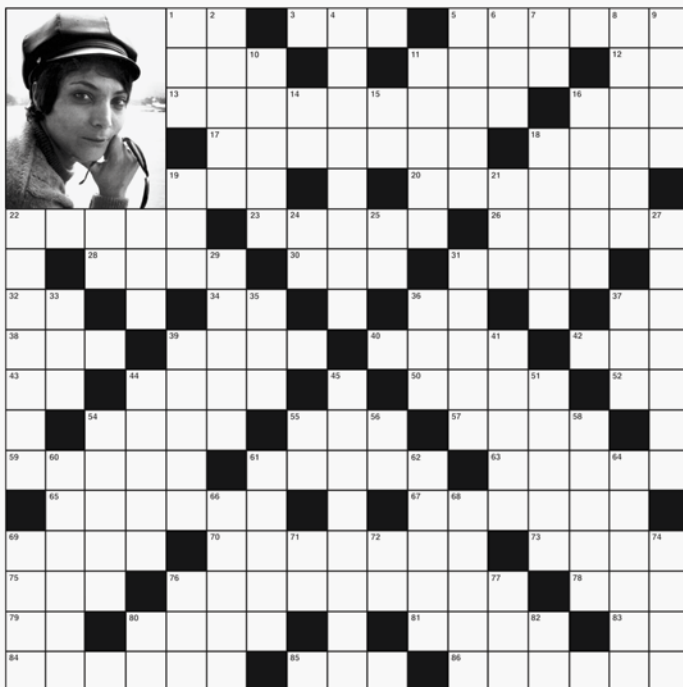


Baraque provisoire





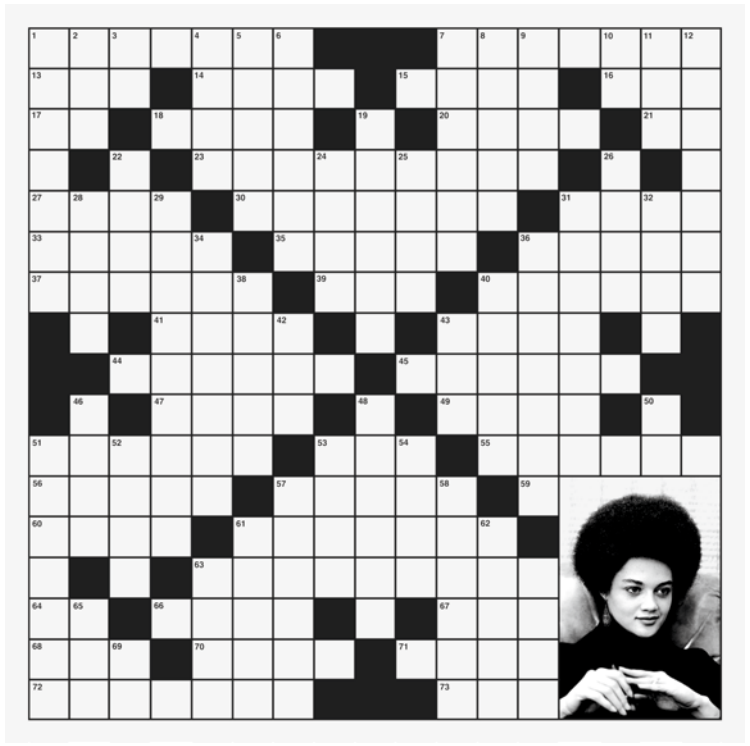
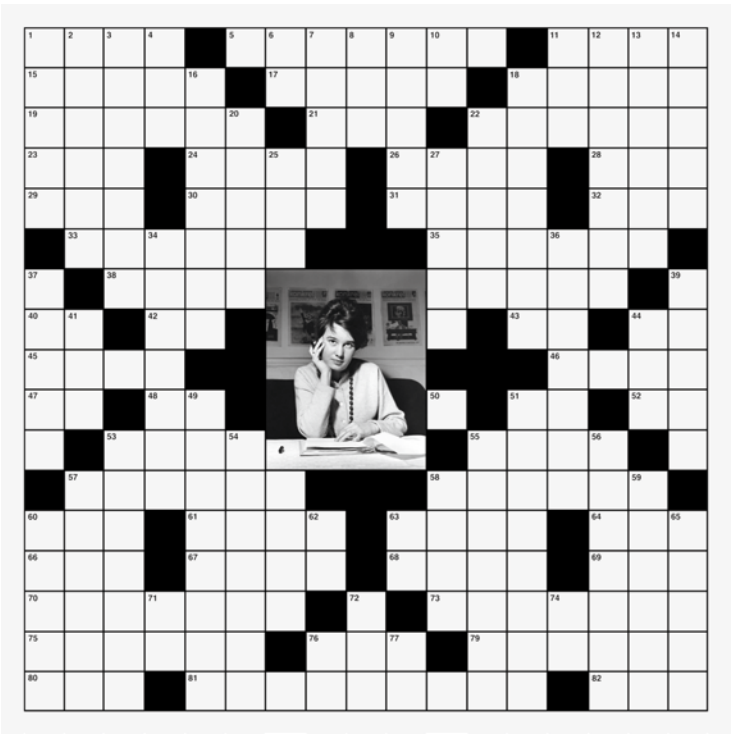




Leila 2015

Ulrike 2015

Kathleen 2015





Esa no es la carretera N-340

Sergio Raimondi

Relatos orales, fotografías, artículos de periódicos y revistas en diversas lenguas, crónicas, novelas, libros de historia, artículos académicos, una entrada de la enciclopedia Encarta, grabados, tiras humorísticas, proclamas, poemas, mensajes radiofónicos, dibujos, mapas, películas y videos conforman la base de *Málaga 1937* (2007), proyecto de “recuperación de memoria histórica” en relación con el éxodo y la matanza de los miles y miles que tomaron

la carretera de Málaga a Almería en la madrugada del 7 al 8 febrero de ese año ante el avance del ejército fascista sobre aquella ciudad¹. ¿Cómo leer ese conjunto de materiales recolectados y presentados? En principio, desde la distinción de su volumen. En esa masa ingente de materiales hay una perspectiva deceptiva: se podría reunir el doble, el triple o el cuádruple y, sin embargo, algo del orden de la experiencia vivida por aquellos que hicieron o intentaron hacer aquel recorrido de más de doscientos kilómetros durante varios días y noches, mientras se les disparaba desde cruceros apostados en la costa o ametrallaba desde los aviones que pasaban rasantes, ya no se podrá recuperar. Cientos de entrevistas no alcanzan; cientos de imágenes no alcanzan; cientos de documentos tampoco alcanzan. Pero a la vez es necesario practicar otra lectura, menos alternativa que simultánea: hace falta reunir semejante cantidad de materiales para dar cuenta de la magnitud de aquel episodio o, tal vez más precisa y paradójicamente, para dar cuenta de la magnitud del silencio que sobre ese episodio se fue elaborando a través de los años hasta el presente. Por eso, aun antes de considerar cada imagen, cada texto o cada audio, es decir, aun antes de mirar, leer o escuchar, convendría distinguir en ese volumen desmesurado de materiales recolectados el volumen desmesurado de un silencio.

Sí, es de *todo esto* de lo que no se ha hablado. Por supuesto, sería ingenuo desmerecer la operación que supone el armado de un silencio semejante. Un silencio tal demanda planificación, estrategias, tareas. Un silencio así se proyecta y levanta durante décadas como un monumento; como El Valle de los Caídos, por ejemplo. La emergencia misma de esa construcción en las sierras de Guadarrama es indisociable de la densidad del silencio sobre los hechos de Málaga en 1937. Como aspiración de transcendencia disciplinar de la dictadura franquista, el silencio no solo tuvo que ser denso y sincrónico; aspiraba además a ofrecer la cualidad de la duración. El conjunto de los materiales reunidos por López Cuenca, entonces, viene no solo a mostrar una historia y la magnitud del silencio sobre ella sino también a instalar la pregunta acerca de cómo semejante silencio se ha podido conformar y sostener a través del tiempo. Preguntar por el silencio es empezar a romperlo. La voluntad de búsqueda y recopilación que sostiene el repertorio

1. Todas las referencias y citas de los materiales de *Málaga 1937* hechas en el presente ensayo provienen de <https://www.lopezcuenca.com/malaga-1937/>, la página web multimedia con la que Rogelio López Cuenca acompañó la muestra presentada en la sala Alameda de esa ciudad en 2007; dicha página incluye un apartado "Documentación" donde se listan libros, revistas, páginas de Internet, películas y documentos radiofónicos consultados, además de la procedencia de las imágenes y los testimonios. De allí tomé también la edición facsimilar del libro de Norman Bethune, *El crimen del camino Málaga-Almería. Relato con documentos gráficos de la crueldad fascista*, Valencia, 1937, así como el pasaje del capítulo 4 de *Homage to Catalonia*, de George Orwell, cuya primera edición es de 1938, y que traduje del inglés. Además, utilicé el libro-catálogo *Málaga 1937* editado para la ocasión por la Diputación de Málaga, que articula la muestra con el espacio de memoria y encuentro inaugurado en Torre del Mar. Hans Magnus Enzensberger publicó *Der kurze Sommer der Anarchie. Buenaventura Durrutis Leben und Tod* en 1972; Anagrama publica la primera traducción al español un año después, con el título *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Buenaventura Durruti*. Michel Foucault lee a Nietzsche en "Nietzsche, la généalogie, l'histoire" (*Hommage à Jean Hyppolite*, París, 1971). Adolfo Sánchez Vázquez publicó desde México *Las ideas estéticas de Marx* (1965) y *Estética y marxismo* (1970).

de los materiales, y que permite vislumbrar las diferentes ocasiones del proceso mismo de su búsqueda (pilas de fotocopias y de libros, imágenes ampliadas colgadas en una pared, recorridos por la vieja carretera, pasajes marcados con resaltador en una crónica, escuchas ansiosas de este o de aquel relato), se organiza así compulsivamente frente a la organización del silencio dictatorial. Porque para lidiar contra el artificio del silencio hay que armar otro artificio. Este artificio dice: hay que ver, hay que decir, hay que hablar, hay que escuchar.

Visto el volumen, conviene ahora distinguir la heterogeneidad de los materiales de *Málaga 1937*: visuales, auditivos, audiovisuales, textuales. Esa cualidad se extiende a cada ámbito genérico: la fotografía del reportaje convive con la tira gráfica, un mensaje radiofónico del Ejército Nacional con el testimonio oral de una sobreviviente, el texto periodístico con un verso de Neruda o con la prosa de la investigación histórica. También hay que sopesar esa cualidad, porque si la magnitud de los materiales viene a alertar sobre la magnitud del silencio, su heterogeneidad alerta sobre la potencia de homogenización que funda y sostiene aquella mudez extendida temporal y socialmente. Así, ante la densidad, duración y univocidad del silencio, la narrativa que pretende negarlo se asienta sobre una multiplicidad de fuentes, de lenguas e inclusive de posiciones, al punto que el ejercicio de recorrer los materiales implicará lidiar a la vez tanto con la voz que cuenta “Yo cuando vi la carretera aquella llena de cadáveres a un lado y otro” como con la frase del periodista, jefe de prensa de los sublevados, que afirma “Yo no descubrí el más mínimo vestigio de semejante cañoneo”.

El principio compositivo que sostiene el volumen y la heterogeneidad de los materiales es la yuxtaposición. Esa es la herramienta con la cual se presenta un trabajo inevitablemente precario, inconcluso y tentativo, porque por supuesto los materiales pueden disponerse de cualquier otro modo cada vez. Sería un error evaluar que, mediante la yuxtaposición, López Cuenca evita el comentario: el comentario es cada yuxtaposición. Se trata de poner en relación, inclusive de poner en relación lo discordante, al modo de la propuesta de Hans Magnus Enzensberger al contar,

en *El corto verano de la anarquía*, la vida de Buenaventura Durruti mediante documentos y testimonios que no coinciden, justificándolo así: “La reconstrucción se asemeja a un rompecabezas, cuyas piezas no encajan sin costura. Es ahí precisamente, en las grietas del cuadro, donde hay que detenerse. Quizá resida ahí la verdad de la que hablan, sin saberlo, los relatores”. La militancia por un relato múltiple y por tanto discordante supone concebir, entonces, la diferencia o aun la contradicción menos como problema que como posibilidad de acceso a la historia. No se trata de suprimir lo discordante: esa, en todo caso, es la estrategia del silencio falangista.

Por eso la disposición de los materiales de *Málaga 1937* no despliega una historia: despliega varias a la vez. Todas ellas difieren más o menos, pero siempre narran una tensión. Inclusive al contar el caso de Manuel Borgel, de 9 años, que aquel 8 de febrero estaba cuidando cerdos en El Trapiche, tal vez desentendido de toda tensión, cuando de pronto fue arrastrado por el éxodo masivo. En el episodio de Málaga esa tensión toma la forma de un conflicto de visiones del mundo. Aun con las precauciones de una posible lectura no solo equívoca sino errónea, ¡cuánto cuesta observar la fotografía de ese anarquista al que dos oficiales nacionales llevan esposado sin advertir el conflicto inscripto en la diferencia entre los uniformes y la casaca civil, y entre el pelo cortado al ras bajo el gordillo de los agentes y la melena esplendorosa del detenido! Para reponer una y otra vez esa tensión, en *Málaga 1937* están tanto la visión de la barbarie fascista como su fascista negación, tanto el horror de quienes alcanzaron a ver los rostros de los aviadores que sobrevolaban ametrallando la marcha como la transmisión radiofónica y orgullosa de Queipo de Llano o, más sutilmente aún, la yuxtaposición entre el relato pormenorizado de la violencia del Ejército Nacional y la condena simultánea del abandono republicano de Málaga presentado como traición interna. Hacer que la misma yuxtaposición funcione como comentario deja del lado del observador la responsabilidad de lidiar con esas diferencias. La reflexión que hace George Orwell luego de oír los rumores de la posible traición en el frente republicano (“ni un tiro más por Málaga”, expresión repuesta en boca de Largo Caballero) puede funcionar como toma de posición

programática en relación con el modo de lidiar con la historia y sus materiales: “Así se asentaron en mi mente las primeras vagas dudas sobre esta guerra en la que, hasta entonces, distinguir los aciertos y los errores había sido tan hermosamente simple”. Al parecer, nada en la historia hay hermosamente simple; ah, ni siquiera con respecto a la barbarie fascista.

No se pueden narrar los hechos de Málaga en 1937 sin narrar a la vez las disputas por el sentido de esos hechos. Por eso la reproducción de las portadas de varios periódicos contemporáneos es útil para señalar cómo, a la vez que se disputaba una ciudad, se disputaban también, en simultaneidad a esos hechos, los sentidos sobre esa disputa. Ahí está el *Ideal* de Granada para mostrar cómo la desesperación de los miles y miles que se lanzaron a la carretera, atemorizados ante la violencia de la represión, podían desaparecer también lingüísticamente: “Málaga, liberada. El pueblo, frenético de entusiasmo, besa las manos de los soldados y vitorean a España y a Franco”. Ahí está el diario de la falange, *La Nueva España*, “En quince mil se cifra el número de asesinatos cometidos por los judíos solo en Málaga”, para indicar que cualquier disputa de sentido se disputa y opera desde la materialidad de la lengua. Ahí está la publicación que exhibe en su titular “Después de Málaga, la peseta se cotiza en Francia a 1,20 – La Roja ha descendido a 0,60”, para reponer no solo que cada versión de la historia supone un interés económico en términos tanto figurados como literales sino para instalar además una pregunta: ¿cuál es el costo en pesetas de generar e instalar un sentido, o inclusive un silencio?

Es difícil resolver de inmediato la dimensión abrumadora de los materiales con sus versiones, contra-versiones y experiencias; tanto sentido acumulado fuerza inclusive la posibilidad de una desorientación, como si por un instante esa acumulación de documentos y testimonios pretendiera dejar atisbar mínimamente aquella que atravesaron quienes vivieron “la desbandá”. Y, sin embargo, aun en la alternancia de las diversas posiciones, no hay chance ninguna de equivocarse una evidencia ostensible: no hubo dos bandos ahí. Lo que hubo ahí fue la desproporción desmesurada entre un ejército regular, con disponibilidad inclusive de trimotores alemanes y aviones italianos entrenados en Etiopía,





acorazados como el *Canarias* y el *Baleares* que disparaban desde la costa, frente a un conjunto en su gran mayoría de mujeres, viejos y niños que caminaban un larguísimo trayecto llevando, como sus mejores pertrechos de defensa, un poco de ropa y, con suerte, una olla inútil. La imagen de los tres tanques en el centro de Málaga ha de ser contrapuesta a la imagen de la mujer que lleva enrollado entre sus brazos un colchón. Hierro y lana: la discordancia de los materiales no puede admitir ninguna lectura horizontal. Es una discordancia asimétrica y fatal, una de cuyas manifestaciones aparece en la tira gráfica en la que cuatro nacionales sacan, al modo de pescadores del lugar, un copo del mar arrastrando en él a la población de Málaga. La violencia de la asimetría ha tomado la forma de la animalización del enemigo. De ahí que en *La Nueva España* de Oviedo se publicara ya el 10 de febrero de 1937: “Efectivamente, la carretera parecía un corral de gallinas”; o que uno de los mismos sobrevivientes recuerde: “Como las hormigas, en columnas, íbamos”.

Por eso, aun sin perder de vista la magnitud de los materiales y su disparidad, tampoco convendría perder de vista cómo, una y otra vez, es la voz de quienes vivieron en primera persona la experiencia del trayecto entre Málaga y Almería la que sostiene en su fragilidad —por sobre la tradición que otorga peso a lo textual— el horizonte de los recorridos narrativos posibles. “No se ha acordado nunca nadie de nosotros”. Atravesar *Málaga 1937* amerita una atención singular del oído. Escuchar el timbre de la voz que dice “esa carretera maldita” es reconocer, definitivamente, la cualidad física de esos cuerpos que solo tenían como único refugio la posibilidad de tirarse al suelo y esperar la buena suerte. La fragilidad de la voz es amable y justa con la fragilidad de esos cuerpos. Pero solo se podrá escuchar ese timbre en tanto y en cuanto se escuche a la vez todo el tiempo en que esa voz estuvo negada, callada o en todo caso relegada al murmullo entre las cuatro paredes de una cocina. Hay que escuchar, sí. El silencio solo tiene chances de quebrarse si las voces de los sobrevivientes pueden resonar, al fin, en el espacio público.

Otro elemento que funda la yuxtaposición está en la pluralidad lingüística de los textos y documentos presentados: además

del español, el inglés, el italiano, el alemán, el danés, el francés, el catalán. Ese carácter multilingüe señala desde ya el carácter mundial del acontecimiento de la marcha de Málaga. No es posible leer el trayecto de esos más de 200 000 que salieron hacia Almería solo como un episodio de la Guerra Civil, ni leer por supuesto la Guerra Civil como un episodio particular de la historia de España. La multiplicidad lingüística expone la multiplicidad de escalas con la que es necesario pensar ese ámbito territorial: la local, la nacional, la continental y la mundial se superponían entonces, y se han de superponer para pensar la historia y la memoria de esos hechos. ¿Cómo, de hecho, pretender contar una conflagración mundial mono-lingüísticamente? Por supuesto, lenguas como el italiano o el alemán ofrecen en su textura referencias a las alianzas fascistas: el Ejército Nacional con el Corpo Truppe Volontarie poco y nada voluntario enviado por Mussolini o con los trimotores de la fuerza aérea alemana. Ahí está, por ejemplo, la emisión radiofónica de la radio alemana sobre el bombardeo de la Legión Cóndor. Difícil no entender ese audio aun sin entender el alemán. Pero en el despliegue múltiple de las lenguas, incluyendo por supuesto el alemán, el italiano y el español (porque ninguna lengua lleva en sí misma una alianza nacional), también hay que poder reconocer las redes de información y contra-información, el entendimiento de la lucha común de las Brigadas Internacionales y las posibilidades y los esfuerzos colectivos en distintas partes del mundo para el armado de un frente antifascista global.

Entre los numerosos y heterogéneos materiales reunidos, varios provienen de la práctica historiográfica; López Cuenca se aproxima a su ejercicio y al mismo tiempo la excede y cuestiona. Toda *Málaga 1937* puede ser concebida como una puesta en crisis de la prepotencia objetiva de la historiografía en su consolidación disciplinar y decimonónica, y como una revisión alternativa de esa práctica en sus modalidades actuales. Porque, ¿pertenece la historia solo a la historiografía? Se trata de saber qué tienen que decir otras prácticas sobre la historia, y también de saber cómo entender ese saber cuando cambian los métodos y los modos de presentarlo. Por eso no solo habría que tomar como un dato documental el hecho de que Adolfo Sánchez Vázquez, entonces

de 21 años y militante en las Juventudes Socialistas Unificadas, fuera uno de los tantos que hicieron el recorrido Málaga-Almería. Teniendo en cuenta que una de sus trayectorias intelectuales —ya en su exilio en México a partir de 1939— tuvo como objeto la reflexión sobre los debates estéticos en la biblioteca marxista, más apropiado sería pensar su figura como advertencia teórica: *Málaga 1937* habilita una pregunta por las posibilidades del arte a la hora de lidiar con la historia.

Porque de hecho también existe una historia de pensar la historia por fuera de la historiografía. El solo intento mencionado de Enzensberger de contar la vida de Durruti exhibe aquel giro documentalista de la década de 1970 imposible de separar de los intentos por trabajar con el material coyuntural e histórico tanto en la Alemania de la década de 1920 como en la Rusia revolucionaria. Si la propuesta de una historia plural (y clasista) de Enzensberger le debe menos a la escuela marxista británica con su planteo de la “historia desde abajo” que a aquel conocidísimo poema de Bertolt Brecht en el que un obrero arquetípico, ante un libro de historia arquetípico, se pregunta por su ausencia neta en ese relato que lee, aquí habría que considerar por qué, en medio de tantos materiales propiamente historiográficos, de pronto los versos de César Vallejo “a lo largo del mar que huye del mar” o “a ras del suelo que huye de la tierra” de pronto destellan como si se trataran del documento más preciso. No hay que olvidar que Brecht escribe, en aquel mismo 1937, *Los fusiles de la madre Carrar* con el rumor en su oreja de los comentarios que venían entonces de Málaga: trabajar la historia por fuera de las perspectivas específicamente historiográficas habilita un ámbito de labor y reflexión en el que la historia, la literatura y la memoria ya no pueden ser concebidas desde distinciones nítidas ni definitivas.

Reponer la cualidad física de la experiencia de la historia, esa cualidad que exigía Foucault a la historiografía leyendo entre-líneas y también a contramano a Nietzsche, es también una apuesta de *Málaga 1937*: distinguir que la historia está hecha de cuerpos, y reconocer a la vez cómo la historia se inscribe en los cuerpos. El granulado de las imágenes ampliadas advierte sobre la materialidad de una narrativa así. Y ahí está el carácter central

de la crónica de primera mano del cirujano canadiense Norman Bethune (de cuyo libro provienen las únicas fotografías del evento que no forman parte del aparato de propaganda del Ejército Nacional), ejerciendo sobre el acontecimiento una mirada tan solidaria como clínica, a bordo de una ambulancia del Servicio Permanente de Transfusiones de Sangre. Para ofrecer al menos una posibilidad de reponer la historia como experiencia física, la yuxtaposición de materiales apela a diversos sentidos: puede confiar más en una imagen (las mujeres y niños abrigados caminando en fila y a pie sobre el precipicio, o “Los barcos estaban tan pegados a la orilla que se veían los marineros”) que en una fecha; más en la oportunidad de recuperar sonidos (“En la oscuridad, y con tanta gente, no sabíamos si íbamos al lado de los nuestros o no, y entonces empezábamos a llamar”) que en una cita bibliográfica; más en la necesidad de que se comprenda el sabor extraño de la caña de azúcar en el estómago vacío que en el dato supuestamente más objetivo.

Hay una dimensión particular para no distraer ese carácter físico de la historia: el comentario de que uno de los motivos de la urgencia con la que miles y miles de mujeres salieron de Málaga radicaba en su miedo ante el rumor de que los soldados moros que acompañaban al Ejército Nacional podían violarlas y cortarles los pechos. Porque la historia se inscribe en los cuerpos, sí, pero los cuerpos se piensan a sí mismos de diferentes modos. Uno de esos modos aparece explícitamente en las palabras que Queipo de Llano, héroe oficial de la caída de “la roja” Málaga, pronunciaba desde Radio Sevilla: “Nuestros valientes legionarios y regulares han demostrado a los rojos cobardes lo que significa ser hombre de verdad. Y a la vez a sus mujeres. Esto es totalmente justificado porque estas comunistas y anarquistas predicán el amor libre”. Las posiciones en la historia son también posiciones con respecto a las mujeres, posiciones con respecto al cuerpo y a sus usos y posiciones con respecto al modo de apropiarse de la lengua; todo a la vez. Así seguía Queipo de Llano, enterrado todavía con todos los honores (aunque no por mucho tiempo más) frente al altar de la basílica de la Macarena: “Ahora por lo menos sabrán lo que son hombres de verdad y no milicianos maricones”. Sí, desde la convicción del cuerpo como espacio innegablemente propio, las

E-15

N-340

km
248



mujeres que tomaron la carretera de Málaga no se alejaban de un horror abstracto o de un horror general; se alejaban del horror de “los hombres de verdad”.

Porque la historia no solo se inscribe sobre los cuerpos: los destruye. Cuando casi siete décadas después una de las sobrevivientes recuerda “los túneles llenos de carne y escombros”, esa cualidad corpórea adquiere un sentido liminar al diluir lo humano y asimilarlo a lo inorgánico. La historia como destructora de cuerpos: el dato de que los conductores de camiones que usaban el trayecto de la marcha seguían “encontrando esqueletos”, aun en la década de 1960, ofrece la imagen inquietante de una carretera en la que los cadáveres terminaron como materiales de construcción: “sus huesos cubren todo el trayecto, bajo el asfalto de la nueva autovía”, se dice en referencia a la denominada N-340. ¿Cómo disociar esa imagen de los numerosos relatos que todavía hoy circulan sobre el monumento de Franco en el Valle, construido con los mismos que lo construyeron? También el silencio, por supuesto, se hace con cadáveres. Pero si el cuerpo es aquella materia en la que se inscribe la historia, también es la materialidad necesaria para torcer e ir más allá de la tendencia destructiva: “mi tía todavía tiene metralla”. Con metralla y todo, ahí está; y la voz de la sobrina afirmando la potencia presente de ese cuerpo ametrallado indica la necesaria precaución a la hora de identificar víctimas y sobrevivientes. Porque el estigma de ser familiar “de un rojo” persistió a los muertos por la causa, y porque la memoria, como elaboración colectiva, suele abandonar sutilezas y no interesarse demasiado en separar el orbe de los cuerpos vivos del de los cuerpos muertos.

Málaga 1937 no puede ser pensado como un “proyecto de recuperación de la memoria histórica” sin dimensionar al mismo tiempo su carácter de intervención política en el presente. Las fosas comunes aún están ahí. Volver a la Málaga de 1937 implica entonces tanto quebrar un silencio y habilitar una mirada sobre esos hechos negados como, sobre todo, invitar a distinguir la persistencia con la que los largos años de la dictadura de Franco configuran aún las instituciones de la democracia española. Inútil distraer el rol clave que cumple en la denominada transición el “joven abogado

Arias Navarro, uno de los fiscales de Málaga”, presente y actuante cuando la represión feroz que sigue a la entrada de las fuerzas fascistas en esa ciudad. Volver a Málaga en 1937 es volver con esa Málaga hoy, y ser parte de los debates necesarios y actuales sobre una historia aún demasiado reciente. A veces es urgente demorarse en la historia. Otra vez: narrar Málaga es narrar las disputas por los sentidos de Málaga. Ahí están las fotos actuales de la carretera como un recordatorio del carácter actual y futuro de esas disputas. La yuxtaposición como método no existe sin un cuestionamiento a la temporalidad lineal y cronológica como principio inteligible de la historia; *Málaga 1937* propone también una yuxtaposición de temporalidades varias que impiden pensar aquellos hechos como parte de un pasado. El que fuera niño entonces no recuerda y dice “Esto hay que haberlo visto”. Dice, y no se equivoca: “Es que esto hay que verlo”.



ria ni un propósito lógico.

Nuestros valientes Legionarios y Regulares han demostrado a los rojos cobardes lo que significa ser hombres. Y, a la vez, a sus mujeres. Esto es totalmente justificado porque estas comunistas y anarquistas predicán el amor libre. Ahora por lo menos sabrán lo que son hombres de verdad y no milicianos maricones. No se van a librar por mucho que berreen y pataleen.



A la ciudad medio derruida por los bombardeos, ennegrecida por

¿Cómo explicar a los “in”
que la mitad de Españ
“fascistas”, sabiendo que
conscientes de que en E
preparado para viv
“democrático” de gobiern
para ellos la única forma
garantizar la estabilidad?

...Una parte de nuestra avi
grandes masas huían a
Para acompañarles y hac
enviamos nuestra avia
incendiando algunos cami

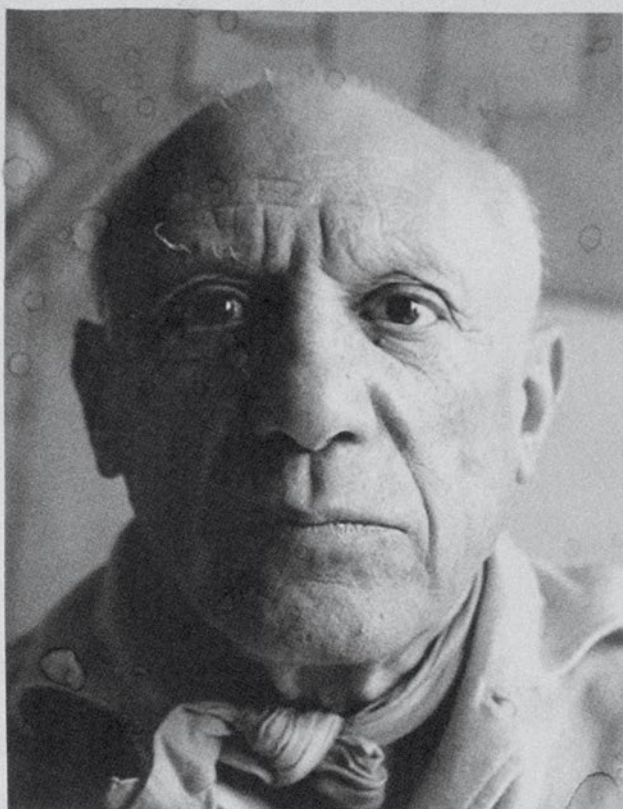
“intelectuales” el hecho de
ña simpatizase con los
España es ingobernable,
España el pueblo no está
vir bajo un sistema
no y que la dictadura es
de Gobierno que puede

ación me comunicaba que
todo correr hacia Motril.
erles correr más a prisa,
ación que bombardeó,
ones.





DESAPARECIDO



F - 112 EMERGENCIAS

F - 062 GUARDIA CIVIL

F - 112 EMERGENCIAS

F - 062 GUARDIA CIVIL

F - 112 EMERGENCIAS

F - 062 GUARDIA CIVIL

F - 112 EMERGENCIAS

F - 062 GUARDIA CIVIL

F - 112 EMERGENCIAS

F - 062 GUARDIA CIVIL

F - 112 EMERGENCIAS

F - 062 GUARDIA CIVIL

F - 112 EMERGENCIAS

F - 062 GUARDIA CIVIL

F - 112 EMERGENCIAS

....

... der ...

... bajos

en pinturas
... Pintor Anticrisis ...

Para una crítica del acontecimiento neoliberal

Picasso en el
dispositivo del
souvenir urbano

Marco Baravalle

Rogelio López Cuenca conoce la potencia del archivo. *Ciudad Picasso*¹ nace, de hecho, como una recopilación y archivo de textos, imágenes, fotografías, artículos de periódico y materiales audiovisuales sobre lo que el artista considera como un doble proceso paralelo, la *picassización* de la ciudad de Málaga y, especularmente, la atribución a Pablo Picasso de un carácter típicamente malagueño.

1. *Ciudad Picasso* es el título de una exposición individual de Rogelio López Cuenca organizada en 2011 en la Galería Juana de Aizpuru, Madrid.

Es característica de *Ciudad Picasso*, en sintonía con un interés difuso por la utilización del archivo como fuente o estructura, la elección de este último como dispositivo generador de contrahistorias, útil para deconstruir la narración oficial, la de los poderes constituidos y los media *mainstream*, ese aparato discursivo que Gilles Deleuze define eficazmente como palabra de orden². La *mot d'ordre* funciona como una máquina de afirmación del discurso de los poderes, pero al mismo tiempo, cuando no es emanación directa de la institución policial, opera mediante la ocultación de la presencia del orden, término que debemos entender no solo como sinónimo de mando, sino también en relación con el proyecto y, por consiguiente, con un espacio ordenado de acuerdo a un proceso planificado.

2. Gilles Deleuze, *Che cos'è l'atto di creazione*, Nápoles, Cronopio, 2010.

El archivo es útil porque su consulta ofrece la posibilidad de descifrar tal orden. A través de él, afirma López Cuenca, se desvela ese orden del discurso difícilmente reconstruible a partir de la lectura cotidiana de los medios de prensa; y emerge la organicidad del plan de *picassización* de la ciudad de Málaga.

¿Cómo funciona, pues, un archivo? Trabajando simultáneamente sobre dos ejes, el espacial y el temporal. Archivar y consultar un archivo significa siempre espacializar el conocimiento, ordenarlo en espacios físicos y contenedores, cajas, armarios o archivadores. O bien explorar un espacio (de forma directa o mediada por el archivista) y crear una relación de significación entre los diversos artículos consultados mediante su yuxtaposición espacial (y quizá también de naturaleza meramente mental). ¿Y el tiempo? Para *Ciudad Picasso* resulta imprescindible la imponente masa de información recogida en la prensa escrita sobre los múltiples aspectos del “encuentro” entre Málaga y la figura de Picasso. Por medio de este instrumento, recuerda López Cuenca, el tiempo se halla en condiciones de liberarse de lo que Walter Benjamin definía como “la calderilla de lo actual”, y de dejar transpirar lo que la lectura cotidiana de los periódicos no deja ver de modo transparente. La potencia del archivo, por lo tanto, se desarrolla en el eje temporal bajo el signo de lo intempestivo, el tiempo del archivo es el que rompe con la actualidad, entendida como el tiempo de la palabra de orden.

Mediante la contraposición de formaciones discursivas y no discursivas, el archivo de López Cuenca se convierte en el instrumento de una arqueología bidireccional de la relación entre Málaga y Picasso. Por un lado, se arroja luz sobre el proceso de aplicación de la marca Picasso a la ciudad y los efectos que causa en su historia urbana, política y cultural. Por otro, al invertir la dirección de la mirada, López Cuenca evidencia la creación de un Picasso típicamente andaluz, que resulta instrumental para alcanzar el fin característico de la reconversión capitalista-cultural de la ciudad. Se trata de un proceso atento a la producción de un Picasso “diverso”, sobre todo si lo contraponemos a la imagen que internacionalmente se tenía, al menos desde hace dos décadas, del artista cosmopolita y republicano por excelencia.

Ciudad Picasso tiene el mérito de ser un proyecto que dilucida los términos de producción de marca de una ciudad a partir, en este caso, de la figura de uno de los iconos del arte del siglo XX. La producción de marca es invasiva. En *Casi de todo Picasso* (2011), López Cuenca propone lo que él mismo define como un ensayo visual, una recopilación de objetos y artefactos marcados por Picasso (algunos reales, otros producidos por el artista), que da cuenta precisamente de la omnipresencia del imaginario ligado al artista malagueño. Abanicos, tazas, muñecos, postales, pósters y otros objetos reenvían a ese realismo trivial al que Harald Szeemann había dedicado una sección de su *documenta 5* (1972). Cuando industria cultural y turismo se encuentran, la semiosfera urbana parece en todo caso destinada a una caracterización *kitsch*. Pero en este proceso de *picassización* (que se ha manifestado en objetos humildísimos, en iniciativas comerciales, en fiestas populares y en un museo) no se trata únicamente de la trivialidad de un determinado “mundo visual”, sino del hecho de que el devenir urbano parece haber sido sustituido por un *souvenir*.

En “Parque Central”, un texto dedicado a la poesía de Baudelaire, Walter Benjamin afirma que uno de los rasgos sobresalientes de la obra del poeta francés es la constatación de que la memoria ha dado paso al *souvenir*. Pero, ¿qué entendemos en este caso por *souvenir*? Este se define como una “reliquia secularizada”. Si la reliquia verdadera y propia proviene de un cadáver, el origen del *souvenir* no

está en un cuerpo muerto sino en “una experiencia difunta que, sin embargo, se cree todavía viva”. El *souvenir*, según el filósofo berlinés, “es el esquema de la transformación de la mercancía en objeto para el coleccionista”³.

Y, en efecto, López Cuenca, a través de su paciente y obsesivo trabajo de recopilación y archivo, se comporta como el coleccionista benjaminiano, esto es, intenta rescatar esa experiencia difunta que caracteriza la mercancía *souvenir*. Pero es directamente el arte, más que la posesión, lo que efectúa la transfiguración de esos objetos, y logra “disimular el carácter de mercancía de las cosas”. Estas “son liberadas de la pesada carga de ser útiles”⁴ no mediante la propiedad, sino a través de su ingreso, como *readymade*, en el campo artístico. Aquí, por encima del valor del amante, opera el valor de exposición. Estamos en territorio adorniano, la transfiguración y la sustracción de estos objetos de su estatuto de mercancías funcionan tan solo si aceptamos que la obra de arte, mediante la afirmación de la propia autonomía, reniega hasta tal punto del valor de uso que convierte en grotesca su reducción a valor de cambio.

El trabajo de López Cuenca tiene implicaciones no solo con respecto a la transfiguración de algunos objetos, sino también en lo que atañe a un determinado proceso (o dispositivo) que hoy afecta a muchas ciudades en el mundo (no solo a Málaga), ansiosas por encontrar un sitio bajo el sol en la economía posindustrial. Definimos este proceso como *souvenir* urbano —término que debe leerse en este caso como verbo—, del cual nos interesa analizar el estatuto de la experiencia de la ciudad a partir de su movilización. El *souvenir* urbano, como se mostrará a continuación, se caracteriza por su insistencia en la centralidad del acontecimiento y de la experiencia. Partamos de aquí.

Giorgio Agamben recoge en *Infancia e historia* el testimonio de Benjamin, quien en la década de 1930 había considerado la catástrofe de la Primera Guerra Mundial como el acontecimiento que puso en crisis definitivamente la capacidad del hombre de hacer y transmitir la experiencia de algo. Con la Gran Guerra todo lo que había constituido anteriormente la experiencia es destruido, cancelado

3. Walter Benjamin, “Parco Centrale”, en *Angelus Novus*, Turín, Einaudi, 1995 [Trad. cast. de Isidoro Reguera, “Parque Central” (Zentralpark, 1938), en *Obras completas*, Libro I, vol. 2, Madrid, Abada, 2008, pp. 261-301].

4. Walter Benjamin, “París, capital del siglo XIX”, en *Libro de los pasajes (Passagenwerk, 1927-1940)*, trad. de Isidoro Reguera, Madrid, Akal, 2005.

con una violencia tal que mina la idea misma de que esa categoría pudiese representar una brújula eficaz en lo real. Sin embargo, este fenómeno de erosión había comenzado con anterioridad. De nuevo Baudelaire resulta crucial. La centralidad asumida por el *shock* (fenómeno caracterizador de la vida metropolitana moderna) produce la vacilación de la experiencia que, si hasta entonces había garantizado certezas y hábitos, ahora había comenzado a retirarse bajo los golpes de una sucesión de traumas, desencuentros y acontecimientos imprevistos. No resulta extraño, por consiguiente, que Agamben señale el turismo como uno de los campos más reveladores de tal fenómeno:

Una visita a un museo o a un lugar de peregrinaje turístico es, desde este punto de vista, particularmente instructiva. Puesta frente a las más grandes maravillas de la tierra (supongamos, el patio de los leones en la Alhambra), la aplastante mayoría de la humanidad hoy se niega a hacer la experiencia de ello: prefiere que la experiencia la haga la máquina fotográfica⁵.

5. Giorgio Agamben, *Infanzia e Storia*, Turín, Einaudi, 1978 [Trad. cast. de Silvio Mattoni, *Infancia e historia*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007].

Ciertamente, aquí Agamben nos remite a dos concepciones diversas de la experiencia: la primera, como ascendencia o autoridad (la típica del anciano); la segunda, como término que indica la participación en primera persona, particularmente en algo único e irrepetible. Sin embargo, es realmente difícil desligar la una de la otra en aquellos casos en que la primera no puede de ninguna manera prescindir de la segunda; es decir, también la experiencia entendida como ascendencia se apoya en el hecho de haber experimentado personalmente un cierto número de situaciones y acontecimientos.

¿Qué indica, pues, esta crisis de la experiencia? Sería falaz reducirla a una definitiva alienación cuyo dispositivo privilegiado fuese la ciudad moderna. Por el contrario, tal crisis es simultáneamente la condición de que la metrópoli haya sido con frecuencia considerada como el lugar privilegiado de la ruptura del *statu quo*, de la desobediencia a la palabra de orden, de acontecimientos destituyentes y constituyentes, de construcciones de nuevos posibles. Esto se aplica no solo a Benjamin sino también a Antonio Negri y al marxismo *posoperaista*, a pensadores transfeministas del calibre de Paul B. Preciado⁶, así como, naturalmente, a las teóricas y

6. Paul B. Preciado, *Testo yonqui*, Barcelona, Espasa, 2008.

teóricos de lo urbano como Saskia Sassen⁷, Rem Koolhaas, Henry Lefebvre y David Harvey. Esta crisis de la experiencia no se resuelve exclusivamente en formas de alienación o de mediación (como parece sugerir Agamben a propósito de la industria turística); también genera un territorio cargado de ambigüedad, disputado, arena de la innovación a la cual se halla obligado el capital, continuamente presionado por procesos biopolíticos radicales. La urbanización del mundo —de las muchedumbres de los *passages* a las previsiones algorítmicas de los comportamientos de masas, de la prostitución de baudelairiana memoria, que excava mil laberintos y refugios “en el seno de la ciudad de fango”⁸ a la industria farmacopornográfica, del *flanêur* analógico al digital, de la exhibición de lo exótico en las exposiciones universales del siglo XIX a las comunidades diaspóricas— ha llevado a considerar la ciudad como el espacio más favorable al encuentro, a los procesos de subjetivización de las multitudes y a la producción de singularidad. La metrópoli global asume el estatus de verdadera y propia fábrica social de la, y en la, contemporaneidad. Es, por antonomasia, el lugar del acontecimiento. Me gustaría detenerme sobre este concepto y proponer una reflexión sobre la mutación de su estatuto dentro de la ciudad *souvenir*. La investigación artística de López Cuenca nos servirá de guía.

La Málaga *picassizada* (como, por lo demás, sucede en las ciudades que han optado por un relanzamiento posindustrial al hilo del vínculo entre cultura y turismo) es un dispositivo que funciona mediante la producción continua de acontecimientos, hasta el punto de que hoy se habla comúnmente de la economía del acontecimiento. No se logra, sin embargo, determinar con claridad tal estatuto en el seno de esa economía, si primero no se sugieren determinadas coordenadas (dicho sin pretensión alguna de exhaustividad) que se atribuyan al propio término, en la filosofía contemporánea y en la teoría de la arquitectura, de significados políticos radicalmente opuestos a los de la agenda neoliberal.

Nadie ha restituido mejor la interpretación explícita del espacio de finales del siglo XX como dispositivo emergente en el cruce de ciudad, arquitectura y acontecimiento que Bernard Tschumi en su trabajo *The Manhattan Transcripts*⁹. A diferencia de la tensión

7. Saskia Sassen, “The Global Street, Making the Political”, en *Globalizations*, vol. 8, nº 5, 2011.

8. Charles Baudelaire, “Le crépuscule du soir”, en *Les Fleurs du mal*, París, Auguste Poulet-Malassis, 1857 [Trad. cast. de Antonio Martínez Sarrión, “El crepúsculo vespertino”, en *Las flores del mal*, Madrid, Alianza Editorial, 1984.]

9. Bernard Tschumi, *The Manhattan Transcripts*, Londres, Academy Editions, 1994.

moderna en pos de un espacio puro, de una arquitectura que asocia linealmente forma y función con la misma claridad que una máquina se vincula con el fin para el que ha sido construida (por lo menos hasta la explosión de la inteligencia artificial), Tschumi afirma que el verdadero desafío de la arquitectura contemporánea radica en su capacidad de medirse con el acontecimiento, o sea, con la continua sucesión de imprevistos y accidentes. Como no puede ser de otra forma, esta polémica contra la proyección de un espacio ideal se articula mediante una serie de sucesos traumáticos, violentos, pasionales e irracionales. La experiencia del proyecto moderno se pone a prueba continuamente con la recurrencia del *shock*; o mejor, si el proyecto debe estar a la altura del desafío que le plantea el espacio contemporáneo, su lenguaje (aséptico y racional) debe aprender a comprender, registrar y acoger lo que no es racional, lo que siempre excede las expectativas funcionales del proyectista. ¿Y cuál es, pues, este espacio contemporáneo? Es la metrópoli del siglo XX la que, todavía en la estela de Baudelaire, contemplamos esencialmente como el espacio del trauma, como la matriz que ha inducido la crisis de la ascendencia de la experiencia. En realidad, las “transcripciones” de Tschumi, como el contemporáneo “delirio” de Koolhaas, parten de Manhattan, la matriz congestionada y fantástica de la superación de los ideales del movimiento moderno.

Lo que para nosotros resulta particularmente importante es que los acontecimientos transcritos por el arquitecto francosuizo se caracterizan por su carácter traumático y por su discontinuidad, es decir, por la ruptura de la concepción espacio-temporal lineal propia del proyecto arquitectónico. Los habitantes no están estandarizados e integrados en una funcionalidad predeterminada, ni se representa ninguna adhesión entusiasta de los *city users* a la ideología del *rendering*. Por el contrario, las láminas de Tschumi registran situaciones “estructuralmente excepcionales”, un homicidio en un parque, la aventura de un expresidiario que, atravesando invisibles confines urbanos, conoce a una mujer que lo matará tras haber hecho el amor con él, la trayectoria de un cuerpo que cae de un rascacielos y, en fin, el uso “impropio” de cinco patios interiores en los que acróbatas, patinadores, soldados y jugadores de fútbol hacen sus proezas.

En un ensayo sobre la actualidad del materialismo, Antonio Negri efectúa sobre el plano filosófico algo similar a lo que Tschumi intenta en el ámbito arquitectónico. Si este inserta el acontecimiento como elemento de ruptura de la espacialidad uniforme del proyecto moderno, el filósofo italiano recurre al mismo concepto para indicar la necesidad de insertar la posibilidad de discontinuidad en esas concepciones del tiempo que no la prevén. Negri interroga esas concepciones del tiempo (desde la Antigüedad hasta el pensamiento posmoderno), que lo interpretan como ilusión o duración, como concepto puesto a prueba por el fin de la historia, como plano homogéneo y extensión carente de vacíos. Perspectivas diferentes, pero próximas en un aspecto: la exclusión del acontecimiento. Para Negri, el acontecimiento es, por el contrario, aquello que pone fin a la linealidad y la homogeneidad de la historia, que se halla ligado, además, a otro concepto de la temporalidad, la del *kairòs*. Por este término se entiende, “en la concepción clásica del tiempo, el instante, es decir, la calidad del tiempo del instante, el momento de ruptura y de apertura de la temporalidad”. *Kairòs* es, pues, en todos los sentidos, el momento del acontecimiento que, en cuanto tal, no puede sino presentarse como un acto de creación que corta el flujo temporal, que rompe el ciclo. “*Kairòs* es la modalidad del tiempo a través de la cual el ser se abre, atraído por el vacío que se halla en el límite del tiempo, y decide así llenar ese vacío”¹⁰.

Para la filosofía de la diferencia, en particular para Deleuze y Guattari, el acontecimiento es uno de los modos de mirar la producción de realidad con lentes que superen los binarismos producidos por la filosofía del sujeto. Se trata de un antídoto contra el identitarismo y las visiones teleológicas de la historia. Maurizio Lazzarato, en su libro *Políticas del acontecimiento*, afirma que aceptar la perspectiva del acontecimiento significa esencialmente reconocer en la creación de nuevos posibles el hecho relevante de la política revolucionaria. Estamos siempre tras los pasos de Deleuze: estos posibles asumen un primer grado de existencia en las denominadas concatenaciones de enunciación (comienzan a existir en los signos, en el lenguaje) para después materializarse (dotarse de un grado ulterior de existencia) en la dimensión social, es decir, mediante su devenir institución, dispositivo o cualquier

10. Antonio Negri, *Kairòs, Alma Venus, Multitudo*, Roma, Manifestolibri, 2000 [Trad. cast. de Raúl Sánchez, “*Kairòs*”, en *Fábricas del sujeto / ontología de la subversión*, Madrid, Akal, 2006].

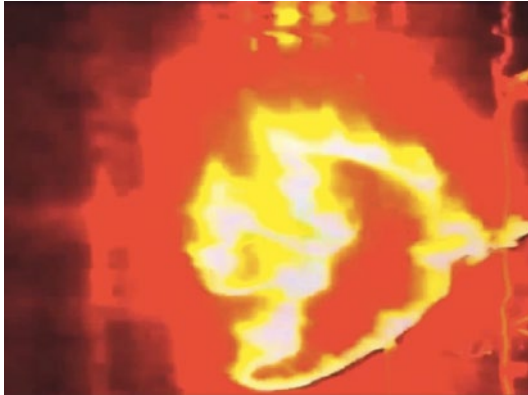
otro tipo de constructo social. En este estudio, Lazzarato efectúa una nítida oposición entre el par diferencia-acontecimiento y el de sujeto-praxis, poniendo de relieve cómo en la filosofía del sujeto “la distribución de los posibles está dada de antemano bajo la forma de alternativas binarias (hombre/mujer, capitalistas/obremos, naturaleza/sociedad, trabajo/ocio, adulto/niño, intelectual/manual, etcétera), de tal modo que nuestras percepciones, gustos, afectos, deseos, roles, funciones están ya contenidos en los límites de estas oposiciones dicotómicas actualizadas”¹¹. Por el contrario, abandonar la perspectiva de los sujetos predefinidos y de sus praxis significa abrirse a la creación de posibles, liberar potencialidades de otro modo atrapadas por el binarismo.

11. Maurizio Lazzarato, *Politica dell'evento*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2004 [Trad. cast. de Pablo Esteban Rodríguez, *Políticas del acontecimiento*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2006, p. 48].

Está claro que el tema de la relación existente entre acontecimiento y sujeto no puede banalizarse y reducirse a un binarismo ulterior. Acontecimiento es, en realidad, aquello que genera un proceso de subjetivación diferente. La crítica artística contemporánea ya ha dado cuenta de cómo algunos acontecimientos urbanos multitudinarios (por ejemplo, Occupy Wall Street o la Revolución egipcia de 2011) han producido procesos de subjetivación radicales en millares de artistas y operadores culturales¹². En los momentos en que el acontecimiento coincide con la apertura a un nuevo ser, estos han transformado radicalmente sus propias convicciones en cuanto al arte y a la función social que este conlleva, modificando su praxis más allá de los cánones neoliberales, subjetivándose contra la violencia de los poderes constituidos y la gobernanza financiera, rompiendo estructuralmente con ese realismo capitalista que Mark Fisher ha descrito como la incapacidad de imaginar una alternativa al capitalismo (y, por consiguiente, añadimos nosotros, tampoco una praxis artística distinta a la neoliberal).

12. Véanse Yates McKee, *Strike Art. Contemporary Art and The Post Occupy Condition*, Londres, Verso, 2017; y Anthony Downey (ed.), *Uncommon Grounds. New Media and Critical Practices in North Africa and The Middle East*, Londres y Nueva York, I. B. Tauris, 2014.

Esta afirmación no implica obviamente que la actual onda reaccionaria a la que asistimos en Egipto, Estados Unidos y en muchas otras partes del mundo no cuestione de algún modo esas formas de insurrección, pero está claro que considerar los movimientos mencionados desde la perspectiva del acontecimiento significa captar la radicalidad y la potencia subjetiva y constituyente más allá de la cortina del reflujo y de la represión.





For copyright reasons
image is not available

Hemos intentado hasta este momento exponer una determinada genealogía del concepto de acontecimiento. Intentemos ahora transformar el punto de vista y dilucidar algunos aspectos de la idea neoliberal vinculada a la economía turística y a los estudios de gestión.

La literatura producida en el ámbito de los *event studies* pone de relieve inequívocamente que el esfuerzo neoliberal apunta a la reconciliación del acontecimiento y la experiencia en aquellos casos en que el término debe entenderse en su reivindicación de autoridad y ascendencia.

Según el concepto de ciudad de Baudelaire y de Benjamin, esto es, en las transcripciones de Tschumi, el acontecimiento es sinónimo de trauma, de crisis de la experiencia y de una matriz espacio-temporal ideológicamente homogénea. Estas son las condiciones necesarias para permitir la apertura a la creación de nuevos posibles, de nuevas formas constituyentes de subjetivación, que huyan de las lógicas binarias.

Los *event studies*, por el contrario, tienen como misión intelectual el adiestramiento del acontecimiento. Quieren reducirlo a un objeto de gestión, reubicarlo, manso, bajo el signo de la experiencia.

¿Qué sucede, por consiguiente, cuando un *souvenir* urbano sustituye a un *devenir*? El *souvenir* urbano es un dispositivo generador de un proceso, que hace cada vez más difícil experimentar la metrópoli como espacio de lo no experimentado, del acontecimiento, de lo inesperado. Una idea que desde Baudelaire en adelante ha caracterizado la visión de la ciudad como punta de lanza del espectáculo capitalista y, al mismo tiempo, como lugar ideal para proceder a su ruptura, a su interrupción, para que se manifiesten acontecimientos biopolíticos revolucionarios o formas de vida radicales entre las que la del *flâneur* representa solo el arquetipo. Hoy podríamos añadir muchísimas otras, la queer, la de quien ocupa, etcétera.

El verbo *souvenir* indica en este caso un proceso que transforma progresivamente lo urbano en un espacio a medida de los turistas

y los públicos en el que la hipertrofia de la experiencia (la extenuante e incesante sucesión de eventos culturales, artísticos, religiosos, deportivos, turísticos y folcloristas), su aparente vitalidad, irrepetibilidad e ineluctabilidad, alude, en realidad, a su fin, esto es, a encerrarla en la jaula de las políticas neoliberales de regeneración posindustrial. Tautológicamente podría afirmarse que en el acontecimiento neoliberal no sucede nada más allá del evento mismo, pero no sería correcto. Lo que resulta alarmante es que el acontecimiento neoliberal (con frecuencia ligado a la cultura o al arte entendidos como valores universales) produce una verdad propia, esto es, modifica lo real en la dirección deseada por el plan neoliberal, que en el caso de la ciudad significa expulsión, gentrificación, especulación inmobiliaria y el resto de efectos correspondientes. Si Gadamer comprendía el acontecimiento como lugar de una experiencia extrametéodica de la verdad (indicando, por otro lado, el modelo de tal experiencia en el encuentro con la obra de arte), esto es, la que no está sujeta a la aplicación del método científico¹³, y si es a partir de la verdad del acontecimiento (comprendido como hecho decisivo que produce discontinuidad histórica) desde donde se renuevan los métodos de conocimiento científico, entonces el acontecimiento neoliberal parece que ha invertido radicalmente este esquema. El método (la gestión del acontecimiento) lo define ahora como espacio-tiempo de una experiencia nuevamente metódica de la verdad neoliberal.

Todo esto trastoca la perspectiva de Tschumi y contrasta netamente con la visión negriano-deleuziana del acontecimiento. Ciertamente, se podría objetar que en la tradición del pensamiento *operaísta* el acontecimiento no es algo que las subjetividades revolucionarias deban simplemente saber acoger, sino que lo deben también “preparar”, deben, pues, favorecer una tendencia dirigida a la ruptura del orden capitalista y no a su afirmación.

En efecto, la lista de acontecimientos no planificados que el experto en economía turística Donald Getz presenta como ejemplos de los que no puede ocuparse su disciplina es reveladora: “Los únicos acontecimientos no planificados que nosotros no abordamos son los incluidos bajo las rúbricas de accidentes, fuerzas de la naturaleza, guerras e insurrecciones”¹⁴.

13. Hans Georg Gadamer, *Verità e metodo (Wahrheit und Methode)*, Tubinga, J.C.B. Mohr [Paul Siebek], 1960), Milán, Mondolibri, 1983 [Trad. cast. de Ana Agud Aparicio y Rafael de Agapito, *Verdad y método*, Salamanca, Ed. Sígueme, 1977].

14. Donald Getz, *Event Studies: Theory, Research and Policy for Planned Events*, Oxford, Elsevier, 2007.

Este corpus de saberes se halla intensamente inscrito en la gobernanza de la ciudad neoliberal y su objetivo principal ha sido el de reescribir el estatuto del acontecimiento a medida de la gentrificación, de la regeneración, del materialísimo parasitismo de la renta inmobiliaria sobre el arte y la cultura. En este sentido es también clara la tarea de recuperación de los estudios antropológicos sobre la radicalidad de los rituales, en particular de los profanos, como, por ejemplo, el carnaval. También es recurrente la utilización del término “liminoide”, acuñado por el antropólogo Victor Turner para describir el espacio-tiempo del carnaval, el momento en el que se agregan comunidades que representan la inversión temporal de las jerarquías y de los roles sociales. Ahora bien, en los *event studies* (por consiguiente, en el acontecimiento neoliberal) esta suspensión resulta orgánica para el fortalecimiento de las jerarquías, de los roles preestablecidos, del *statu quo* y de la restricción progresiva del espacio público a todas las formas de vida no alineadas con el *diktat* de la industria turística y del mercado inmobiliario.

La revuelta estético-política de López Cuenca contra el acontecimiento neoliberal se manifiesta en el vídeo *Picasso opening* (2003-2016) en el que a través del montaje de fragmentos de telediarario grabados por el artista en VHS, se confrontan dos acontecimientos acaecidos en un intervalo de pocas horas. Sucesos muy diversos entre sí, pero relacionados por haberse emitido en mismo telediarario. Por un lado, se trata de la inauguración, con la presencia de los monarcas, del Museo Picasso de Málaga el 27 de octubre de 2003. Por otro, el trágico avistamiento en las playas de Cádiz de varios cuerpos sin vida arrastrados a la orilla por la corriente. Se trata del efecto del naufragio de una patera de migrantes, que había puesto rumbo a España desde Marruecos. Únicamente tres supervivientes de un total de treinta y siete víctimas registradas.

López Cuenca cuenta cómo se le ocurrió la idea del vídeo a partir del deterioro físico de la cinta que, años después de la grabación, presentaba una ligera pérdida de sincronía entre las imágenes y el sonido. Y así resultaba que la imagen del rey en la inauguración estaba acompañada de un comentario sobre “pequeñas embarcaciones con cadáveres”, o bien que la visión de una serie de cuerpos

sin vida sobre la playa coincidía con una voz extemporánea que afirmaba cómo “habían sido recibidos con todos los honores por el presidente del gobierno”. Este defecto del soporte sugería al artista la idea de profundizar en el efecto de asociaciones contrapuestas. Contra el “naturalismo” de la representación mediática, contra la palabra de orden del telediario se convocan el montaje y el *collage* —dos técnicas, como es bien sabido, muy queridas por las vanguardias históricas, cubistas incluidos. Afirma López Cuenca:

En efecto, el imprevisto accidente no podía dejar de recordar los experimentos de las vanguardias artísticas de principios del siglo XX, el *collage* y el *montage* como airado rechazo de la chata mimesis del naturalismo, la denuncia del llamado realismo como un señuelo falsamente simplificador que lo que hace realmente es camuflar y ocultar la complejidad, la simultaneidad y la multiplicidad conflictiva de lo real, enmascarando su carácter de constructo ideológico. La cinta estropeada suscitaba el extrañamiento, la desactivación del automatismo de la mirada que los cubistas buscaban: “El sueño del artista hecho realidad”¹⁵.

Además del vídeo, López Cuenca inserta algunos momentos en los que el montaje de los fragmentos del telediario se interrumpe y, en su lugar, aparece un mensaje sobre fondo negro: *For copyright reasons the image is not available*. Se trata de un tema recurrente en todo el proyecto sobre la *picassización* de Málaga. Aparece no solo en el vídeo sino también en las publicaciones e instalaciones e incluso se estampa sobre una camiseta. Alude a determinadas implicaciones de estos casos de *co-branding* urbano. En efecto, la marca Picasso se halla protegida por un sujeto legal, la Picasso Administration (de hecho, una sucursal de Picasso Succession), que ejerce los derechos de autor sobre las imágenes producidas por el artista. El efecto paradójico, puesto de relieve por López Cuenca, es que desde el punto de vista del copyright, el momento de máxima difusión del imaginario picassiano coincide con una serie de obliteraciones de su repertorio visual. Es el caso del logo de la Universidad de Málaga, que contiene el diseño de una paloma “recortada” de una litografía de Picasso. Los herederos del artista primero reclaman mediante su sociedad los derechos de imagen para conceder después a la Universidad una casuística limitada de uso gratuito de la misma. Los términos del acuerdo se renegociaron posteriormente en 2016, pero poco importa. López

15. Rogelio López Cuenca, “Mal de archivo / 1: Inauguración”, en *El Observador. Revista de culturas urbanas*, 2013. <https://www.revistaelobservador.com/opinion/28-flaneur/8207-mal-de-archivo-1-inauguracion> [Última consulta: 19-02-2019].

Cuenca pone de relieve cómo Picasso no solo es impuesto, sino también cancelado en este proceso de afirmación de *enclosures* urbanos e inmateriales.

Lo que resulta alentador es que en Málaga no faltan las posiciones que ponen en tela de juicio y resisten este proceso de *souvenir* urbano. En 2017, La Casa Invisible, un centro social y cultural de “gestión ciudadana”, organizó junto con el Museo Reina Sofía un acto titulado “Picasso en la institución monstruo”, que versaba sobre los efectos del entrelazamiento del arte y la regeneración urbana, prestando obviamente una atención privilegiada al caso de Málaga. Este programa preveía un encuentro de varios días, que además ha dado lugar a un laboratorio (“En la ciudad genial”), animado por Elo Vega y el propio López Cuenca¹⁶.

16. Sobre los resultados de este laboratorio, véase, <https://malaga2026.net/> [Última consulta: 19-02-2019].

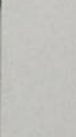
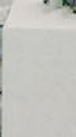
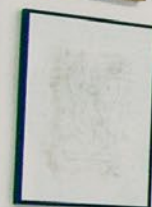
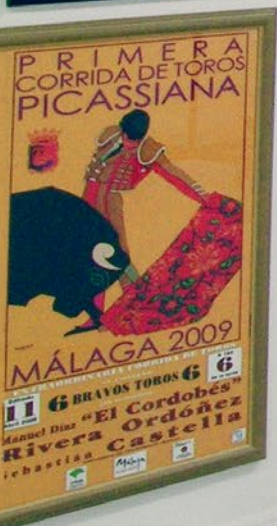
López Cuenca llama la atención en un artículo incluido en la publicación que se editó tras el encuentro sobre otro aspecto relevante de este tipo de procesos de transformación urbana: “El modelo es, evidentemente, el del turismo masivo, que no es sino una variante aplicada a un segmento específico del consumo. El consumo, y no la producción, es el eje y el núcleo del capitalismo contemporáneo”¹⁷.

17. Rogelio López Cuenca, *El elefante blanco y la marabunta*, en *El Observador*, 24 de marzo de 2015. Disponible en www.malaga2026.net [Última consulta: 19-02-2019].

Cierto, pero más allá de la producción declinante y de la excitación del deseo de consumir, lo que caracteriza los procesos de *souvenir* urbano es primordialmente la renta: la de los terrenos y la del patrimonio inmobiliario. Es el arma de destrucción masiva de zonas enteras del tejido metropolitano. Cuando la mayor parte del valor producido por una economía urbana tiene la renta como fuente, nos encontramos frente a una propia y verdadera metástasis, frente a un fenómeno que no se limita a la gentrificación, sino que produce una verdadera y propia despoblación. En Venecia, por ejemplo, se habla de éxodo. La renta urbana responde a una racionalidad que es la de la sustitución completa y definitiva del habitante por el turista. El gran poder de la renta es su transversalidad, dado que con ella se lucran tanto los fondos inmobiliarios internacionales como los pequeños propietarios, las agencias de alquiler turísticas y quien decide alquilar en Airbnb el apartamento heredado de los abuelos. ¿Cómo responder entonces? ¿Qué

habitantes pueden desencadenar un tumulto urbano, si la ciudad está cada vez más deshabitada, si los pequeños propietarios cierran los ojos ante la desertificación social, si el gran bombo de la política institucional, del mundo empresarial y del mundo académico toca al ritmo del *souvenir* urbano, y si demasiados artistas, museos y operadores no ven la hora de ceder a la lisonja de participar en la inflexión posindustrial y cultural cocinada en salsa neoliberal? Estas son tan solo algunas de las preguntas que se plantean en proyectos como *Ciudad Picasso*, *Casi de todo Picasso* y *Picasso opening*.

Rogelio López Cuenca es intérprete de un tipo de práctica artística que se afirma como una eficaz crítica institucional de lo urbano. No es algo baladí en tiempos de reclutamiento neoliberal de las industrias culturales, artes visuales incluidas. Ciertamente, traer a colación las industrias culturales significa siempre convocar también su capacidad de reabsorción y desactivación de la crítica. Problema que puede resolverse únicamente a partir de una activación política de la estética que, sin abandonarlo, no pueda ser reconducida totalmente al campo institucional, sino que, por el contrario, construya una practicabilidad social propia más allá de los confines del denominado “sistema del arte”. El trabajo de López Cuenca es interesante en la medida en que nos restituye una práctica que no renuncia a la crítica y, simultáneamente, no se halla paralizada por la paranoia de la captura. Esta combinación es posible, porque se trata de una obra que une la voluntad de un aferramiento convencido de lo real con el dominio inteligente de las lecciones de las vanguardias y de una determinada actualización de las tesis de la Escuela de Frankfurt. El artista andaluz anuda el enfrentamiento político con el mundo y el mundo de la obra como portador de una politicidad específica propia. De esta combinación puede surgir, a la postre, la potencia de un acontecimiento insurreccional frente a las estéticas dominantes, un acontecimiento que el saber neoliberal no ha plegado todavía a la dictadura del método.







Kike España y Gerald Raunig

El territorio de la ciudad se está transformando en un campo de batalla de la competición entre ciudades. De ahí sus efectos: turistificación y museificación, gentrificación y especulación, destrucción de infraestructuras envejecidas y expulsión de las y los residentes, aumento exponencial de las cifras de pernoctación y empeoramiento de las condiciones de trabajo en la industria hotelera, castillos de Airbnb y grandes cruceros

que pretenden ser ciudades pero que lo que hacen es destruirlas. Ya no estamos tan solo ante la alienación en la sociedad del espectáculo, sino ante miríadas de ciudades de atracción en competencia unas con otras.

Desde siempre, la ciudad ha sido el escenario de experimentación de las formas de gobierno. El nombre de la ciudad se entrelaza con el dominio sobre los muchos condensados en diferentes tiempos y en diferentes lugares, con arreglo a distintas modalidades¹. En el capitalismo maquínico, que consiste en un gobierno de la servidumbre maquínica, del autocontrol voluntario, de la explotación ansiosa hasta de los últimos recursos, en particular de los de la vida privada y del habitar². Tenemos así una cooptación del territorio de la condensación de relaciones, su puesta en valor, su reducción a la obediencia. Hasta el punto de que “la ciudad es donde la vida escapa”³.

Sin embargo, bien por debajo o por encima de las mismas ciudades encontramos también *territorios subsistenciales*; territorios en los que cosas, máquinas, animales, personas, *ek-sisten* de hecho unos al lado de otros y viven juntos. Subsisten en el territorio subsistencial. *Sub-*, de manera tan imprecisa y difusa como indica el prefijo latino. De manera tan peligrosa-monstruosa como en el *Underground Railroad* [Ferrocarril subterráneo] o en “subalterno”. Tan subversivo como en subcomandante Marcos o en los subcomunales. Debajo y alrededor de la ciudad cooptada, puesta en valor, obediente, siempre habrá estado lo subsistente. Algo que subsiste y que al mismo tiempo es resistente, renuente, desobediente.

Pero también la cuestión de la atracción se revela ambivalente para una mirada atenta. Los territorios subsistenciales en todas las escalas, desde la transformación pasajera del uso colectivo de un banco en un parque, pasando por la máquina social entre los balcones de dos casas opuestas, hasta el ritmo de la socialidad de barrios enteros. Y mientras que partes enteras de la ciudad son descalificadas como carentes de atractivo, envejecidas y peligrosas por parte de los turistas, pero también de personas corrientes de las partes “nobles” de la ciudad —ya se

1. En este sentido, probablemente convenga también no dejarse llevar en exceso por la euforia respecto a una reapropiación de la ciudad precisamente (véase, por ejemplo, el movimiento encomiable por el “derecho a la ciudad”, cuyo nombre resulta, sin embargo, doblemente problemático; primero por su foco en lo jurídico y segundo por su afirmación acrítica sobre la ciudad como constructo conceptual).

2. Véase la práctica del abandono de la vivienda privada en el modelo de negocio de Airbnb.

3. Fred Moten, *Black and Blur*, Durham, Duke University Press, 2017, p. 191.

4. Agradecemos a Gil Scott-Heron esta pertinente frase, más ahora que en la década de 1970. Y todavía válida: "La Revolución no será televisada".

trate de estetas ultraconservadores o de personas de plástico con mentes de plástico⁴ neoliberales—, para las y los habitantes y usuarios la cosa se presenta muchas veces de manera completamente diferente⁵.

5. Para los especuladores financieros tales barrios constituyen probablemente la atracción financiera más excitante.

El poeta y crítico Fred Moten plantea la pregunta en un capítulo de *Black and Blur*, titulado "Collective Head" [*Cabeça Coletiva*, por la obra de Lygia Clark] como si abordara la cuestión desde fuera: "¿Cómo viven las personas en ausencia de atracciones?"; "¿Hay algo en el orden de una vida de atracciones que se pueda pensar en relación con una arquitectura de atracciones, una vida y una arquitectura de atracciones en ausencia de todo punto de atracción?"⁶. ¿Una vida de las atracciones, una arquitectura de las atracciones por debajo de la ciudad de las atracciones? Aquí la atracción se muestra como algo completamente distinto de una versión posmoderna de la imagen totalizadora de la sociedad del espectáculo: precisamente como aquello que es visto en un principio como algo carente de atractivo, repelente, falto de la menor pizca de atracción, pero que al mismo tiempo se presenta como vivible, vital y desde luego, por qué no, atractivo para sus habitantes, precisamente por la ausencia de atracción⁷. Como se lee en la consideración de Fred Moten sobre la reflexión de Masao Miyoshi acerca de "la experiencia (anti)estética" de las periferias de Taipei, Tokyo/Yokohama y Seúl: estas son "monumentos a una unidad acumulativa que marca la derivación de lo propio a partir de lo común". Mientras que, para una mirada superficial, estos se presentan como "barriadas de clase trabajadora y clase media monótonas, extensas e inatractivas", al mismo tiempo son "antes que eso, en el doble sentido del antes, la cosa que subyace y rodea el encierro"⁸. Fuera del encierro, de la puesta en valor y de la apropiación urbana, y en ausencia de atracción, se encuentra un desamblaje de atracciones que infiltra y rodea a la ciudad de las atracciones. Se trata, como escribe Fred Moten, "de lo subterráneo y de la periferia subconceptual y subcomunal de la ciudad"⁹. Antes y ante, una *pre-riferia*¹⁰, que siempre ha estado ahí, siempre debajo y alrededor de la ciudad, antes y ante la ciudad.

6. Fred Moten, óp. cit., p. 188.

7. Para una interpretación desviada de la atracción en el contexto de la vanguardia soviética de principios de la década de 1920 (sobre todo Tretiakov y Eisenstein, "Teatro de las atracciones" y "Montaje de las atracciones"), véase Gerald Raunig, *Art and Revolution*, Los Ángeles, Semiotext(e)/MIT, 2007, pp. 149-162, "Máquinas teatrales contra la representación. Eisenstein y Tretiakov en la fábrica de gas".

8. Fred Moten, óp. cit., p. 187.

9. Ibíd.

10. Usamos este neologismo para conservar el juego semántico de precedencia que figura en el original alemán entre *vor* (antes) y *Vorort* (periferia) [NdT].

En el territorio subsistencial nuestra riqueza vivida no se ve tan puesta en valor, tan monopolizada, no se vuelve tan obediente. Nuestra riqueza vivida es nuestra risa común, nuestras discusiones acaloradas en el bar local, nuestro escuchar, nuestro ver, nuestro sentir, como decía Marx, “todas las capacidades, placeres, fuerzas productivas, etcétera, creadas mediante el intercambio universal”¹¹. O, mejor dicho, con permiso de Karl: mediante el intercambio *transversal* precisamente de intelectos y afectos transversales. Para nosotras/os, en nuestra vida, que no es cotidiana, ni ubicua, sino cotinocturna, se agita cada noche lo multi-plegado. Algo que —rondando por debajo y por los alrededores— subsiste, insiste y permanece resistente, persistente.

11. Fred Moten, *óp. cit.*, p. 185.

Málaga, ciudad genial, ciudad obediente

“Picasso reinventa Málaga”, este es el titular de la noticia de un periódico local con la que Rogelio López Cuenca inicia su conferencia junto a Elo Vega en el centro social y cultural autogestionado de La Casa Invisible en marzo de 2017, en el marco de las jornadas “Picasso en la institución monstruo”. La noticia, con fecha de 28 de octubre de 2004, muestra los primeros efectos de una operación, la construcción de la “marca Málaga”, de la ciudad obediente, a partir de la apropiación de la figura de Picasso por parte del Ayuntamiento y los poderes locales y que hará extensiva como motor económico, a través de la atracción turística, a todas las escalas de la ciudad, convirtiéndose en el *leitmotiv* de restaurantes, bares, tiendas de *souvenirs*, inmobiliarias, etcétera. La imagen de la ciudad se reconstruirá con y a través de Picasso: la Feria, la Semana Santa, los toros, la universidad, los lugares emblemáticos, sea donde fuere Picasso siempre estuvo allí. El esfuerzo es tal que la ciudad se venderá directamente como una transfiguración de Picasso, venir a visitarla será como deambular entre sus geniales entrañas. “Picassización”

de Málaga y “malagueñización” de Picasso. Picasso como atracción y la ciudad como parque de atracciones.

Esta reinención de Málaga es hoy una realidad, aunque esto no ocurra solo en Málaga ni surja de la nada en 2003 con la inauguración del Museo Picasso de Málaga. Es un proceso de largo recorrido y enormemente complejo, cuya influencia actual en la función tan importante que tuvo este territorio del Estado —el espacio— para el capital turístico europeo y mundial a mediados del siglo pasado, así como durante el proceso de instauración de la democracia. La “vía turística de acumulación”¹², iniciada por la dictadura e impulsada gracias al nuevo rol geopolítico de España con respecto a Estados Unidos tras la caída del fascismo en el resto de Europa, dibujaría el nuevo terreno de juego económico en todo el Estado. Con la llegada de la democracia y el proyecto neoliberal, junto con la entrada en la Unión Europea en 1986, se refuerza la estrategia de generación de espacios para el turismo, así como de desmantelamiento industrial e implantación de la “cultura del pelotazo” financiero-inmobiliario, favorecida aún más con la ley de liberalización del suelo de 1997 y el nuevo panorama de liberalización financiera mundial. Las ciudades y municipios competían por atraer la mayor cantidad de visitantes, megaproyectos, macroeventos, urbanizaciones y complejos turísticos, recurriendo a todo tipo de estrategias que darían forma a la red de corrupción político-empresarial que hoy conocemos.

12. Ivan Murray, *Capitalismo y turismo en España*, Barcelona, Alba Sud, 2015.

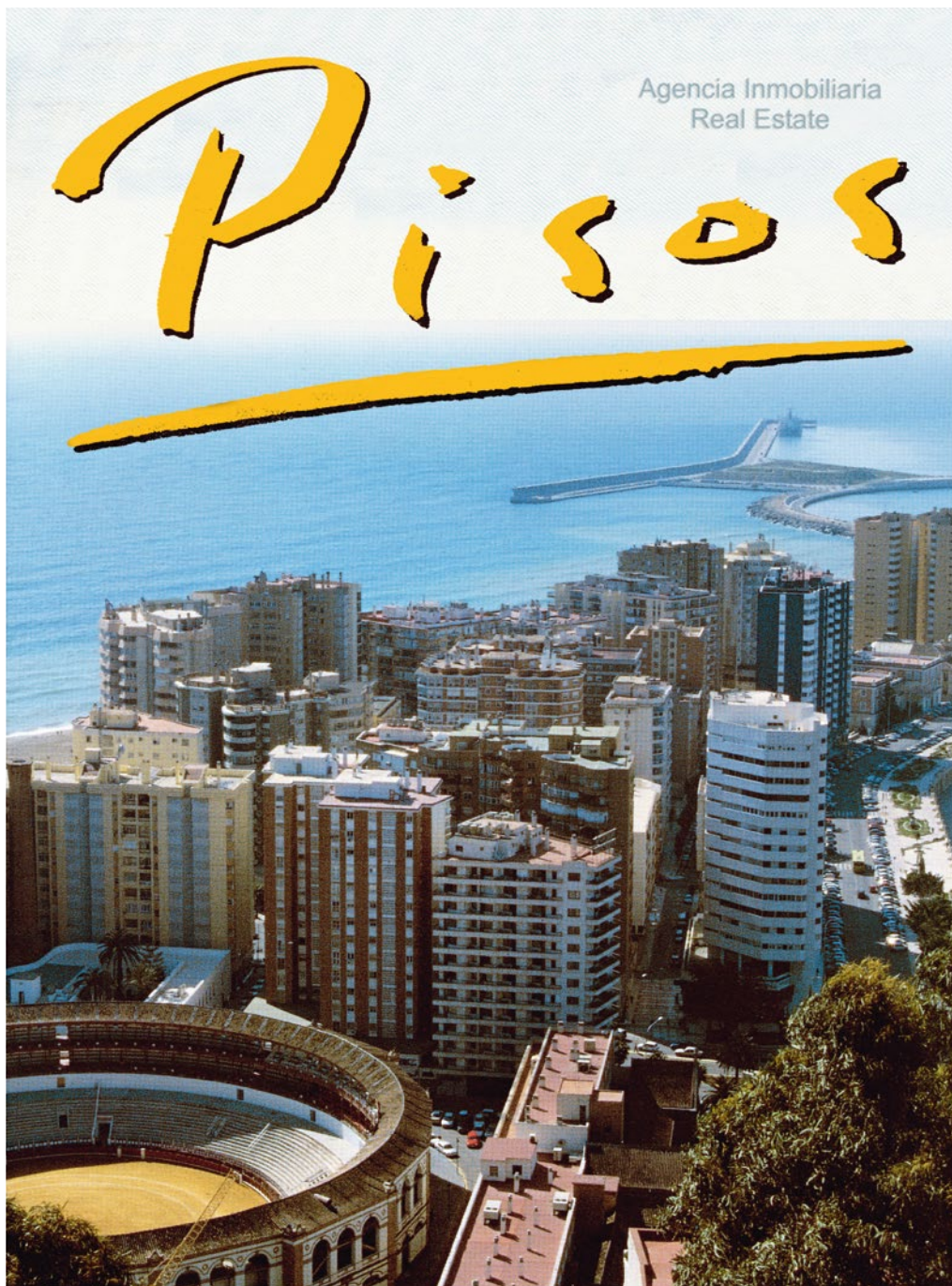
Las consecuencias urbanas fueron enormes en todo el territorio estatal, las ciudades se convirtieron en una mercancía más: ciudades-marca. En 2008 la intensidad constructora y de transformación urbana era más alta que nunca, mientras se alcanzaban las mayores cuotas de visitantes. Entonces llegó la crisis global y la explosión de la burbuja financiero-inmobiliaria, arrasando a su paso con el cuerpo social y dejando paisajes y vidas devastadas por todo el territorio: urbanizaciones zombies, cadáveres inmobiliarios, ciudades sin vida. Ante la desolación, los buitres financieros llegaron con más fuerza, reaparecen los fantasmas del pasado en forma de nueva burbuja, pero esta vez el terror de la maximización de beneficios se concentra en

la renta en lugar de la venta. Estos buitres se aprovechan de la ausencia de vida para consolidar la creación de espacios para el turismo, mediante la estetización forzosa del espacio con fines comerciales, la peatonalización como mecanismo de engrase de los procesos de gentrificación y la rehabilitación —o, más bien, la destrucción de todo lo viejo para que dé paso a lo nuevo— de los edificios antiguos y deteriorados para alojar los modernos apartamentos de alquiler turístico. Es decir, se impone el modelo de la obediencia a la ciudad genial. Con la promesa de una experiencia única con la que atraer a los visitantes, la ciudad turística se convierte en centro comercial [*mall-aga*]¹³, y sus productos, los museos y Picasso, son una pieza más de toda esta infraestructura de acumulación turística. En el subtítulo de la noticia que anunciaba Rogelio López Cuenca en su presentación se lee con mucha claridad: “El Centro se perfila como ‘macromuseo’ al aire libre”. El “macromuseo” es un término correlativo¹⁴.

El Museo Picasso fue el primero pero no el único, le siguieron una larga serie de inauguraciones que lo que verdaderamente iniciaron fue una manera sutil y disimulada, a la vez que antisocial, de gentrificar barrios enteros a través de la imagen de una ciudad cultural y moderna. Estas nuevas instituciones culturales funcionaron simbólicamente como las sedes de las inmobiliarias de turno, como museos-piso piloto en los que lo que se enseñaba no era la espacialidad del inmueble, sino la rentabilidad-deseabilidad potencial del barrio. El caso más claro es la inauguración del Centro de Arte Contemporáneo de Málaga (CAC) en febrero de 2003 como disparador de la Operación Soho, un proceso de gentrificación planificada que atrajo, previo pago, a numerosos artistas urbanos de prestigio para revalorizar el suelo y expulsar a los habitantes que no fueran capaces de soportar las fuertes subidas de precio de los alquileres. Un tipo de gentrificación rápida que contrasta con los procesos de revalorización habitualmente lentos que se requieren en otros barrios u otras ciudades. Hoy, el ensanche Heredia, renombrado como “Soho, Barrio de las Artes”, es la zona de Málaga más cara e inaccesible al tiempo que intenta dar una imagen de espacio cuidadosamente decadente. Esta operación

13. <https://transversal.at/blog/Invisible-is-here-to-stay> [Última consulta: 08-11-2018].

14. No queda muy lejos de la imagen que daba Brian Holmes hace casi 15 años sobre el último de los tres pasos en la expansión del museo por la ciudad: “Imagine un multicomplejo de seis pisos con una recepción y boleterías, cines, salas para conferencias y eventos, centros de información y comunicación, bibliotecas, una librería y un almacén de regalos, una cafetería, un bar-restaurant, y por supuesto, galerías de exposición. Se trata del centro Pompidou de París. Distribuya los elementos del multicomplejo dentro de un gran patio inmenso y cerrado, rodeado de una multitud de edificios y de todo el atractivo de un paseo arquitectónico: se trata del MuseumsQuartier de Viena. Diseminelos aún más en el seno de una ciudad renovada en la cual los festivales tradicionales y la vida intelectual contemporánea pueden ser programados como eventos del calendario turístico: es el conjunto de la municipalidad de Barcelona. [...] Los Estados providencia tal vez estén encogiéndose, pero no es así el caso del Museo. Este se encuentra más bien en fragmentación y penetra de manera más profunda y orgánica que nunca el complejo entramado de la producción semiótica”. <https://transversal.at/transversal/0504/holmes/es> [Última consulta: 08-11-2018].



ha expulsado no solo a los antiguos vecinos del barrio, sino también a todo un tejido social, como el de las trabajadoras sexuales que poblaban sus calles. En palabras del propio alcalde sobre la operación:

Los objetivos son convertir el ensanche del Muelle Heredia en un espacio de atracción cultural, comercial y de ocio para el ciudadano y el turista, ampliar y facilitar la accesibilidad del peatón, crear rutas alternativas de ocio y cambiar la imagen del barrio dotándolo de un carácter propio¹⁵.

15. <https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2011/02/11/soho-malaga-cerca/401196.html> [Última consulta: 08-11-2018].

Otro ejemplo es la inauguración del Museo Carmen Thyssen Málaga en marzo de 2011 en el marco de la Operación entorno Thyssen, donde lo más llamativo no tuvo que ver con el museo, sino con toda una campaña sobre la imagen de la ciudad en los alrededores del museo, en pleno centro histórico. Esta ha sido una de las zonas históricamente menos atractivas del centro donde se proyectaban los clásicos estereotipos de la venta de drogas, la prostitución y la sensación de peligro, pero también una zona llena de vida vecinal, con comercios locales, donde ocurrían acontecimientos imprevistos, espacio para el gruñón, para los que no suelen tener sitio, donde una vivienda era accesible, donde vivir era posible. Esta campaña llenó el entorno del Thyssen de unas banderas rosas con el logo del museo y tres palabras que definen perfectamente las intenciones del gobierno local: “comercio, cultura, turismo”. En poco tiempo, la campaña del Ayuntamiento a través de una serie de ayudas al alquiler de los locales (sin que tuvieran que estar relacionados con el arte o la cultura) cambió completamente la imagen de la zona, como si la cafetería y la tienda de regalos del museo no bastasen para rentabilizar la presencia de la colección de la baronesa Carmen Thyssen y necesitaran expandirla por todo su entorno, convirtiendo el distrito en una marca, en una parte más (de la imagen) del museo. Una vez más, el arte y la cultura utilizados como mecanismos de atracción para reinventar la (imagen de la) ciudad, vaciarla de vida y de todas sus incomodidades y dejar vía libre únicamente a la acumulación.

Las operaciones de atracción se siguen multiplicando: ya están en marcha las operaciones Carretería¹⁶ y Lagunillas¹⁷, para expandir la obediencia a las atracciones a todos los rincones de la ciudad. Esta forma de amenizar la obediencia, que se presenta siempre como necesaria para la ciudad genial, es una lista infinitamente expandible de distracciones (no solo de museos) para generar atracción infinita (valorización infinita, deuda infinita, antisocialidad infinita).

La Casa Invisible como atracción inatractiva, rodeo y asamblea real

¿Qué hay bajo esta imagen de la ciudad? ¿Cómo intervenimos en esta imagen de la ciudad? O, como se pregunta Fred Moten, “¿Cómo vive la gente en la ausencia de esa lista infinitamente expandible de ‘amenidades’ que se presentan como ‘necesarias’? [...] ¿Qué es esta imagen de lo [que está antes de la ciudad] que sucede cuando una forma limitada (la ciudad de atracciones y su noción, concomitante y lánguida, de riqueza y necesidad) es despojada?”¹⁸.

Lo que subsiste por debajo de la ciudad, bajo la imagen de la *ciudad genial*, se despliega a muchas escalas. En medio del desarrollo de nuevas formas de dominio en/de la ciudad, paralelamente o antes y ante sus efectos antisociales, se desarrollan en el rodeo y a partir de estos agenciamientos sociales de todo orden de magnitud. Por ejemplo, La Casa Invisible, un centro social y cultural autogestionado desde hace once años en un palacio ocupado en pleno centro de una Málaga atravesada por la turistización y la museificación, en medio de la Operación entorno Thyssen. Y que, sin embargo, sigue siendo un territorio

16. En calle Carretería es donde mejor se pueden apreciar los efectos de la profesionalización de Airbnb a través de compañías financiero-inmobiliarias que compran edificios enteros para su explotación turística, así como la sustitución de una heterogeneidad de comercios locales por la homogeneidad plástica de las infraestructuras de la acumulación turística (consignas, *segways*, lavanderías, *muffins*, etcétera). La explotación turística no es solo el vaciamiento de las viviendas (sustituidas por habitáculos turísticos) sino también explotación laboral mediante el vaciamiento de los derechos laborales y la extensión de la precarización (por ejemplo, <http://malaga.cnt.es/spip.php?article1174> [Última consulta: 08-11-2018]). Véase https://www.eldiario.es/economia/Airbnb-Espana-anfitriones-gestionan-alojamientos_0_806669478.html [Última consulta: 08-11-2018].

17. Aquí podemos ver un proceso más clásico de gentrificación: una zona se mantiene descuidada para que se deteriore y más tarde atraiga a las “clases creativas” para revalorizar el territorio y acabe por expulsar a la vecindad con la subsiguiente revalorización del suelo. En este caso no se han atraído directamente a las “clases creativas” sino que la propia vecindad se ha ido expresando en sus muros con mensajes que, a medida que avanza la presión especulativa, se van politizando cada vez más. Véase <https://transversal.at/transversal/0318/ruiz/> es y <https://transversal.at/transversal/0318/raunig/es> [Última consulta: 08-11-2018].

18. Fred Moten, óp. cit., p. 188.

subsistencial, gravemente amenazado de desalojo recientemente por parte del Ayuntamiento¹⁹.

19. Véase <https://transversal.at/blog/invisible-is-here-to-stay>, <http://lainvisible.net/es/node/640>, <https://www.diariosur.es/opinion/invisibilizar-censura-peligros-20180715000209-nt.html> y <http://lainvisible.net/es/node/785>. [Última consulta: 08-11-2018].

A continuación, sobre la base del texto de Fred Moten, acumulamos algunos elementos conceptuales que componen la atracción inatractiva de La Casa Invisible:

1. “Efectúa una especie de inhabitación”²⁰. Aunque en La Invisible habitar resulta prácticamente imposible, no obstante, se da en cierto modo una forma de habitar, de cohabitar, de inhabitar. No un vivir en casas separadas, en viviendas aisladas, en habitaciones sin vistas, sino un habitar en un salón deslocalizado, en el que tiene lugar lo común, donde este encuentra su sitio, se condensa. La Invisible cobra el carácter de un salón, que no es ni privado ni es la propiedad encerrada de una comunidad. Un salón desperdigado en medio del rodeo, una “(sub)comuna, contra y fuera y antes de la ciudad”²¹. Vivir fuera de la vivienda implica la reinención de un *habitar* común, de un habitar *subcomún* que va más allá y por debajo de las formas de vida en común que en las décadas de 1960 y 1970 adoptaron el nombre de comuna. Mientras que en la mayoría de los experimentos de ese periodo las singularidades se vieron abolidas en aras de la totalidad (y no pocas veces también del totalitarismo) de la comunidad, las singularidades en el cohabitar peculiar de La Invisible no han de renunciar a nada. El espacio del in-habitar es un afuera invisible de la ciudad en medio de la ciudad, lo que, con Masao Miyoshi, podemos denominar como una “arquitectura del afuera”²², “una arquitectura fuera de la arquitectura”²³.

20. Fred Moten, *op. cit.*, p. 190.

21. *Ibid.*, p. 191.

22. *Ibid.*, p. 190.

23. *Ibid.*, p. 191.

2. Al mismo tiempo, la “arquitectura del afuera” de La Invisible es también una arquitectura de los forasteros. “Afuera como en el antes, de la atracción contra las atracciones y las amenidades, de la atracción en lo supuestamente inatractivo, cuya música es descompuesta por el gruñón, el forastero, el meteco, el fugitivo, el exiliado, el eremita, el quejica”²⁴. Este es el segundo plano de la resistencia contra la ciudad de las atracciones, contra la “entornización” —el modo de subjetivación que no se contenta, que se rebela, se subleva y al que además le encanta ser inatractivo: gruñón, rezongón, parresiasta. “Quéjate siempre”, como reza el lema del Miyoshi de Moten, y sobre todo cuando te ataca la autoridad. Y desde la amenaza de

24. *Ibid.*, p. 191.

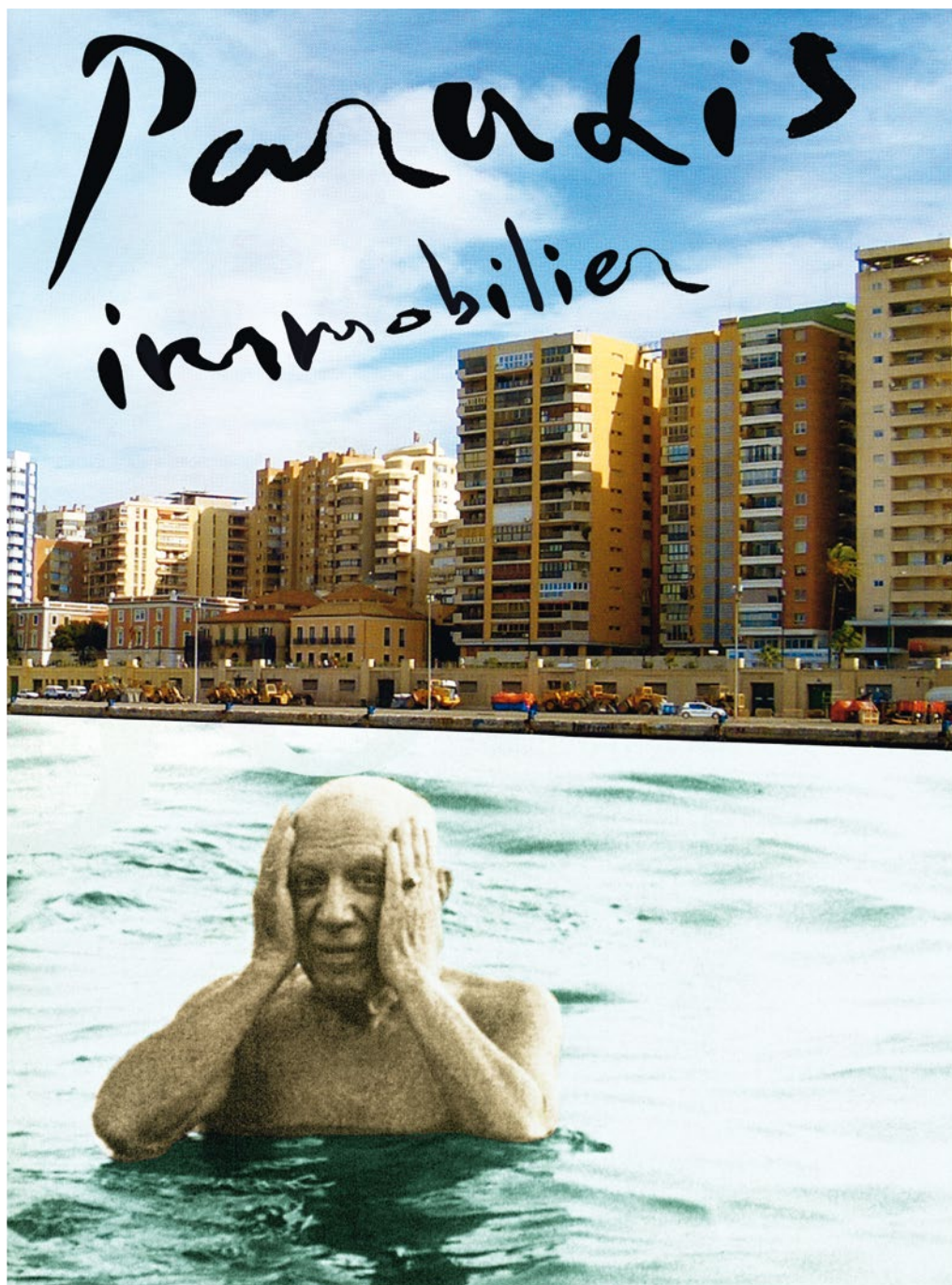
desalojo de La Casa Invisible se han abierto paso no pocos gruñones y han alzado su voz sobre la importancia del centro social o han interpelado personalmente al alcalde, Francisco de la Torre, al respecto. En ocasiones no ha tenido más remedio que oír una música descompuesta, un rugido de quejas, un rechinar estridente, una disfonía en la que se hacían notar con estridencia los tonos gruñones²⁵.

3. Pero lo gruñón no deja ser una figura aún demasiado individual; la riqueza de la vida en el territorio subsistencial no es en absoluto apropiación individual, atributo, propiedad. La producción deseante individual siempre viene antes que la producción de individuos. Aquella es excesiva, deshilachadora, desbordante; no se orienta en particular a una identidad o a grupos o comunidades específicas: “La atracción de lo inatractivo se mueve en otra ecología”²⁶. Lo que ejerce atractivo no reside en el ojo del espectador, la atracción de lo inatractivo no es solo una cuestión de percepción. Se trata de una forma relacional del atraer, de la envoltura maquínica, una ecología completamente distinta. Atravesando los mecanismos de la marca y de la mercadotecnia, de la imagen y del *branding*, no se adapta a los carriles y las zonificaciones prescritas, antes bien, su socialidad desobediente se abre un camino propio en cada ocasión. Un desamblaje es ambas cosas: la desobediencia frente a la ciudad obediente de atracciones, y el nuevo ensamblaje y sus líneas divinales de atracción inatractiva.

4. El rodeo no rodea *algo*, ya se trate de su núcleo identitario-comercializado (“entorno Thyssen”) o su fortaleza adversaria (el Ayuntamiento que asedia a La Invisible, que le corta el agua, que amenaza cada vez con mayor virulencia con el desalojo), sino que lo atraviesa por todas partes, de manera transversal, envolvente. Por encima de todo el rodeo es invisible, pero a veces se dejan ver sus huellas y sus picos. El rodeo de La Invisible se muestra finalmente de forma notable en la participación en las dos grandes manifestaciones del 10 de marzo y del 19 de julio de 2018, que fueron impresionantes desde el punto de vista cuantitativo (lo que da cuenta de un rodeo espacial y social más amplio), sino también y sobre todo mediante la cualidad y la intensidad performativa, incluidas las riadas de la tormenta que sorprendió a la primera manifestación. Pero tampoco las numerosas pequeñas actividades, acciones y atracciones de los últimos años han estado restringidas en modo alguno a un núcleo de activistas.

25. Como ejemplos, véanse la intervención performativa de La Invisible en el acto de clausura del Festival de Cine de Málaga en abril de 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=zVhcHrIQBis> con la canción “Gallo negro, gallo rojo” de Chicho Sánchez Ferlosio. Escraache de las *superheroínas invisibles* al alcalde de Málaga en la Feria, en agosto de 2018: https://www.youtube.com/watch?v=DQsQr_U3ndw. Fandango leído por las *superheroínas invisibles* en el Ayuntamiento de Málaga en la manifestación contra el desalojo el 19 de julio de 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=xW4sRmhCE3Q>. [Última consulta: 08-11-2018].

26. Fred Moten, óp. cit., p. 191.



Sin duda el rodeo del territorio subsistencial, con sus infinitas multiplicidades, se pone de manifiesto de la manera más palpable en la asamblea: “la asamblea o ensamblaje real que está presente por afuera y por debajo de la ausencia de ciudad”²⁷. Cuando la ciudad está ausente o solo se hace visible como ciudad de la in/exclusión —mediante la ciudadanía—, como ciudad obediente, como ciudad de atracciones, la presencia de lo des/obediente se actualiza por encima de todo en la asamblea *real*, como ya Marx quiso definirla²⁸, y en concreto los cientos de asambleas que han tenido lugar en La Invisible a lo largo de 2018. Allí, en las pacientes discusiones y encuentros, en medio de una inclusión radical, de gestos afirmativos, de interferencias emocionales, de paciencia y perseverancia, se despliega el rodeo por encima, por debajo y alrededor de la ciudad de atracciones.

27. *Ibíd.*, p. 190.

28. *Ibíd.*, p. 185: “[...] la comuna, por una parte, está presupuesta en sí antes que los propietarios individuales como una comunidad de lenguaje, sangre, etcétera, pero existe como una presencia, por otra parte, solo en su asamblea real para propósitos comunales”.

Sobrevivir/subsistir a la cotidiana (imagen de la) ciudad

En Málaga, la imagen de la ciudad es (la imagen de) Picasso. Esto se ve muy bien en el trabajo (en proceso) de Rogelio López Cuenca y Elo Vega titulado *Sobrevivir a Picasso*. La narrativa oficial es tan fuerte que la cotidianeidad de la (imagen de la) ciudad ha absorbido no solo las atracciones de la ciudad genial y sus infinitas amenidades, sino que también ha calado en lo cotidiano una dimensión de la precariedad que entiende la existencia propia como (super)vivencia. Por un lado, (super)vivencia como la prerrogativa neoliberal del “sálvese quien pueda” y a cualquier precio y, por otro, como la propia existencia alimentada de *vivencias*, es decir, de experiencias que podemos consumir en el mercado que nos ofrece la (imagen de la) ciudad.

Bajo esta imagen, muy en el fondo, en contacto y a través de las sombras y claroscuros de cada antro que cierra²⁹, de cada barrio desatendido, de cada noche llegando tarde, de cada mañana levantándose de noche, hay otra cotidianeidad que no se sostiene gracias a la dura luz del día y sus alucinantes atracciones, sino que subsiste en la suavidad de la noche, en el cuidado queer-feminista de lo subcomún, en la socialidad del rodeo, en la “la vida nocturna

29. <https://www.diariosur.es/malaga-capital/declive-noche-alternativa-20180805002909-ntvo.html> [Última consulta: 08-11-2018].

que no tiene nada de bueno”³⁰, en la vida cotinocturna. Esta cotinocturnidad tiene que ver con la noche, con cada noche, con la vida cada-noche, pero no es solo una cuestión de la hora del día o de la cantidad de luz, más bien tiene que ver con otra forma de entender el tiempo, la presencia y la claridad. Son las que de manera invisible sostienen las calles y su vida antes de que empiece el día, pero también las que conspiran a escondidas cuando cae la noche para subvertirla. La cotinocturnidad rodea la falsa imagen de la ciudad para desasentarla, está siempre-ahí, antes y ante la ciudad, alrededor de las atracciones que la intentan destruir.

En el trabajo de Rogelio y Elo, *sobrevivir* no es solo una cuestión de supervivencia, es mucho más. Sobrevivir, aquí, está ligado a lo que subsiste y al mismo tiempo es resistente, insistente y persistente frente a la (imagen de la) ciudad. Sobrevivir a Picasso es ir más allá y por debajo de (la imagen de) Picasso, antes de y ante la ciudad, es moverse con lo que subsiste a la atracción de la (super)vivencia de Picasso. La vida cotinocturna es lo que sobrevive a la cotidianidad, a la claridad deslumbrante de la ciudad genial. La Operación Soho fue un intento rotundo y claro de exterminar cualquier cosa que no encajara con la nueva imagen del barrio genial. Las trabajadoras del sexo fueron el enemigo público número uno, el Ayuntamiento elaboró una ordenanza municipal contra ellas y prohibió la prostitución en la calle, expulsándolas a los polígonos de la periferia, criminalizando su actividad y aumentando aún más su marginalidad. Rogelio y Elo recopilan una intervención precisamente sobre esta narrativa de la (imagen de la) ciudad construida sobre (la imagen de) Picasso, en concreto en relación con *Las señoritas de Avignon*, conocido por representar la marginalidad de la prostitución y sus sombras. Mediante un cartel con algunas de las *señoritas de Avignon* y el eslogan “Spantalo, porque te lo mereces”, en referencia al prostíbulo Scandalo y a su conocido eslogan “porque te lo mereces”, muy frecuentado por “respetables caballeros” que no quieren ser vistos, se pone en primer plano la hipocresía de estas acciones contra las trabajadoras del sexo en el espacio público donde su mera presencia les parece grotesca a estos mismos “respetables caballeros”. “El viejo resorte que nunca falla: la explotación de la imagen de aquel a quien se excluye [...] la puta que queremos es aquella congelada en el cuadro del Museo,

30. Fred Moten, Stefano Harney, *The Undercommons: Fugitive Planning & Black Study*, Nueva York, Minor Compositions, 2013, p. 19.

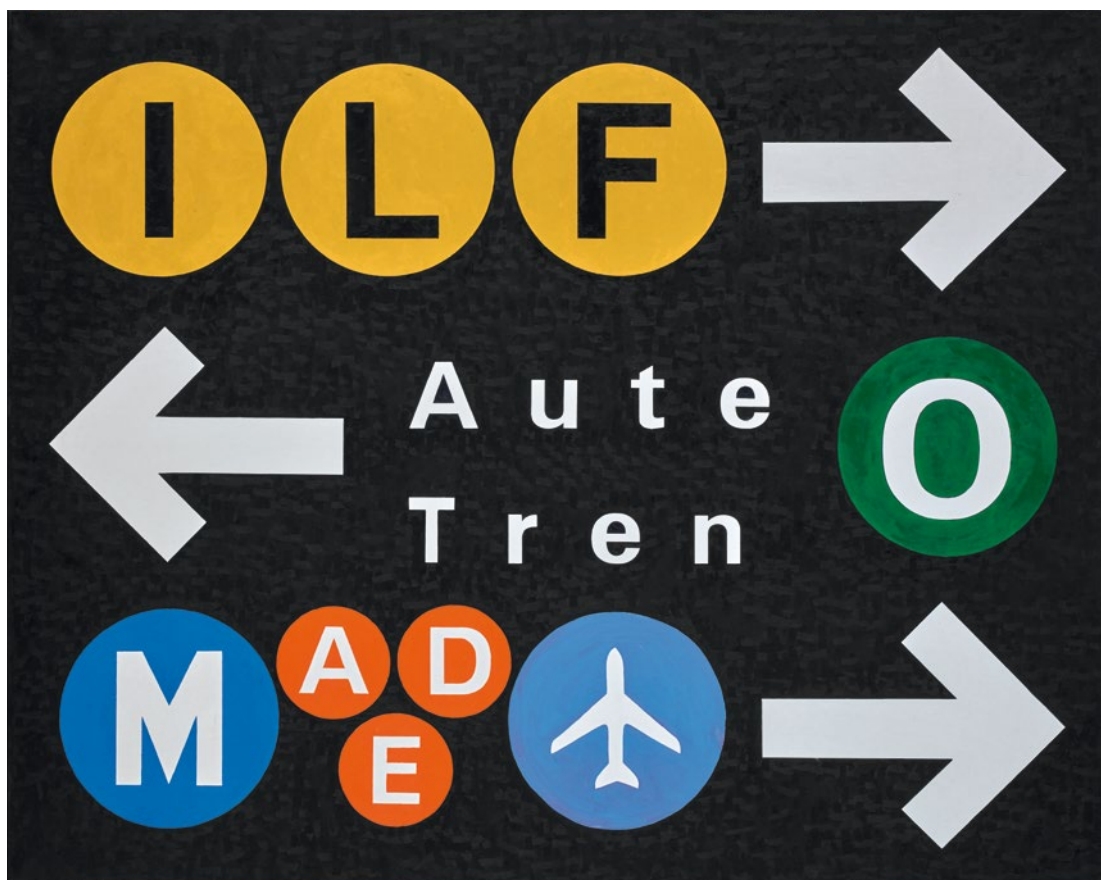
en silencio, pasivamente hablada por el artista y su genialidad”³¹. El siguiente paso de la intervención es aún más interesante: se trata del cartel que representa una protesta de las trabajadoras del sexo en las que usan como caretas las caras de las *señoritas de Avignon*, y donde recalcan que Picasso no hubiera dudado en *dar la cara* por esta causa. Se subvierte el discurso asentado (de la imagen) que las condena para desasentar la vida que hay debajo, la vida cotinoturna, poniendo el cuerpo ahora de día, dando la cara que no puede ser vista fuera del museo o del prostíbulo. El escándalo cotinoturno toma la calle en forma de espanto, y asusta únicamente porque es desobediente a la cotidianeidad normativizada.

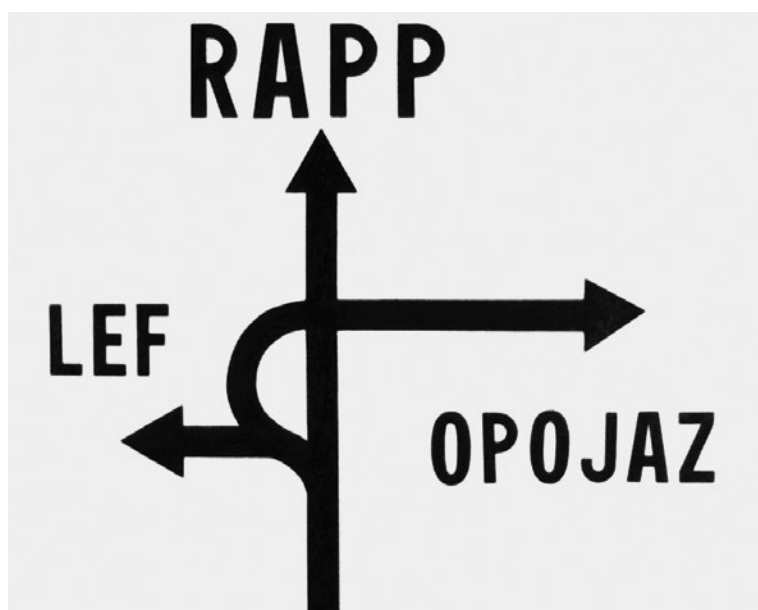
Aquí vemos cómo, bajo la falsa imagen de la ciudad genial, subsiste la vida cotinoturna, la socialidad vulnerable de las trabajadoras de la noche que ya no solo están en riesgo por exponer sus cuerpos en la calle cada noche, sino que son perseguidas por la policía que vigila cualquier fuga de la cotidianeidad normalizada. Son expresión del subcomún atacado por la dureza de la (imagen de la) ciudad cotidiana, por intentar sobrevivir/subsistir a la cotidianeidad de la ciudad genial. A estas se suman una multiplicidad infinita de máquinas sociales que subsisten en la vida cotinoturna, que, como recuerdan los zapatistas, viene de lejos pero no tiene futuro, vidas anónimas y desposeídas en el rodeo cotinoturno. La cotinoturnidad habita un territorio subsistente, insurgente, que lo quiere todo para todos y no aspira a tener nada al mismo tiempo, como en las palabras del subcomandante insurgente Marcos en la larga noche de los 500 años: “Nosotros nacimos de la noche. En ella vivimos. Moriremos en ella. [...] Para nosotros el dolor y la angustia, para nosotros la alegre rebeldía, para nosotros el futuro negado, para nosotros la dignidad insurrecta. Para nosotros nada”³². La autoexpropiación como antídoto no solo contra la expropiación, sino también contra la autoapropiación, contra toda producción de lo propio, desde la propiedad hasta la identidad. Se trata, citando de nuevo a Fred Moten, de “la crítica de la posesión que solo los desposeídos pueden hacer”³³, que podemos reconocer incluso en los cuadros de Picasso, desde luego no en razón de su genio, sino porque en ellos hay un destello de la cotinoturnidad subsistente y de su imagen, que está presente cada noche en las calles, alrededor y por debajo y antes y ante la ciudad de atracciones.

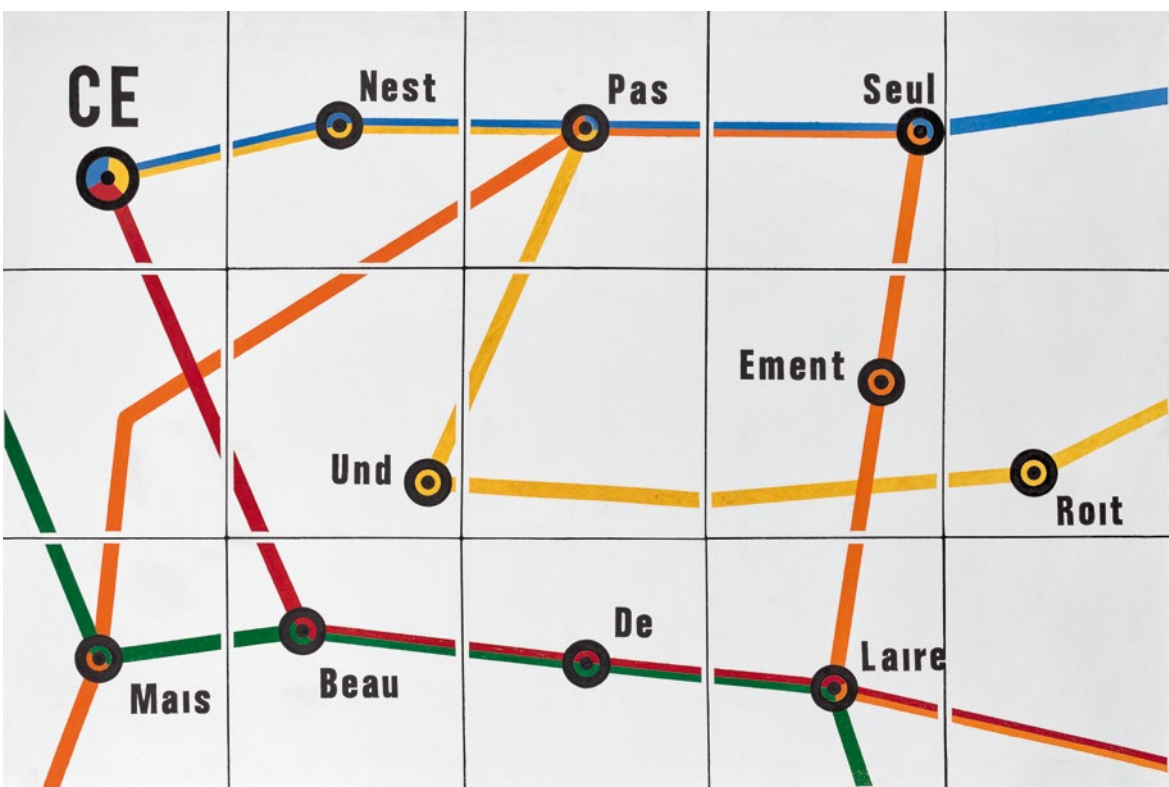
31. Fragmento del texto del proyecto *Surviving Picasso / Sobrevivir a Picasso* de Rogelio López Cuenca, junto a Elo Vega.

32. EZLN, Cuarta Declaración de la Selva Lacandona, enero de 1996: <http://enlacezapatista.ezln.org.mx/1996/01/01/cuarta-declaracion-de-la-selva-lacandona/> [Última consulta: 08-11-2018].

33. Fred Moten, óp. cit., p. 192.











P o e t r y



P o é s i e



P o e s í a



G e d i c h t





d u

IN THE

NOI

TIC

ITY

OF

THE

F



T

NTU
WHI

u l

G E N

C E

ON

OF

ORIGINAL

The

BURDEN

D

RE

SE

CH

is to

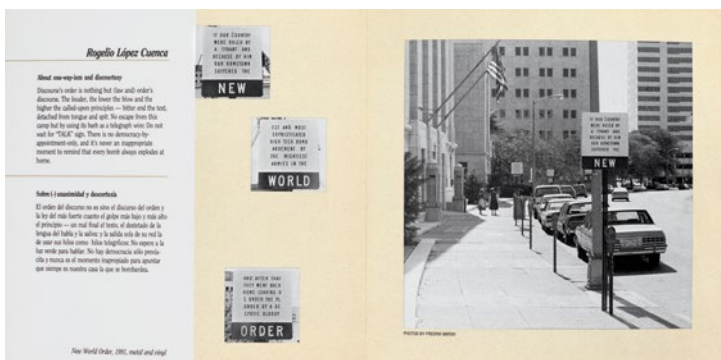
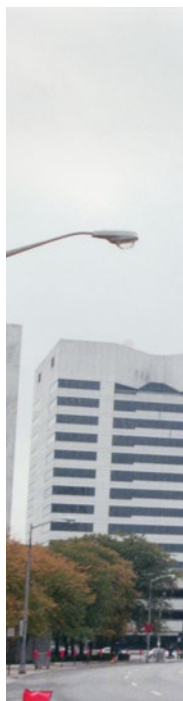
view

















Warning Flag 1992



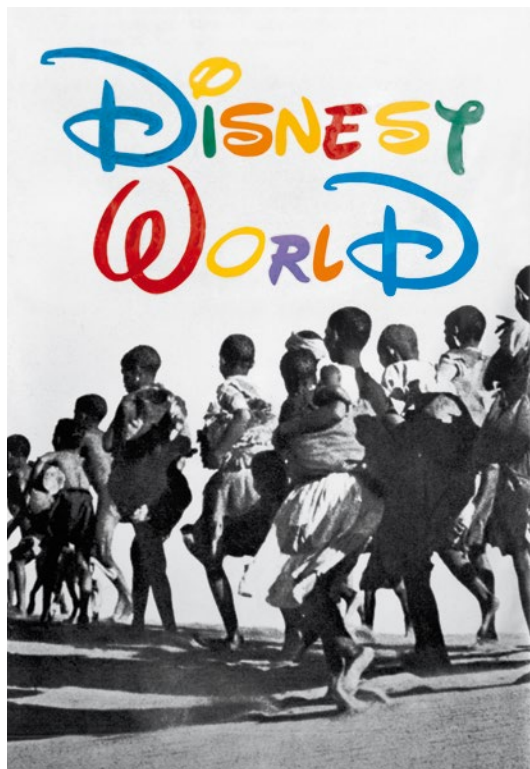


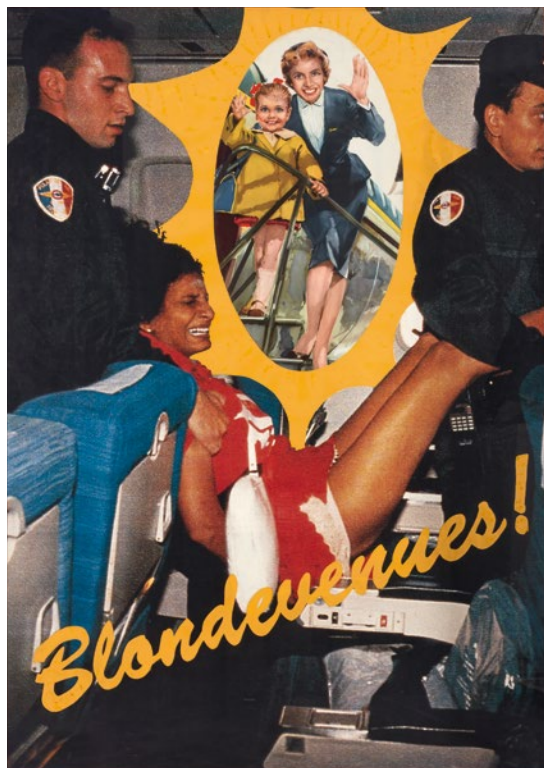


TERRE

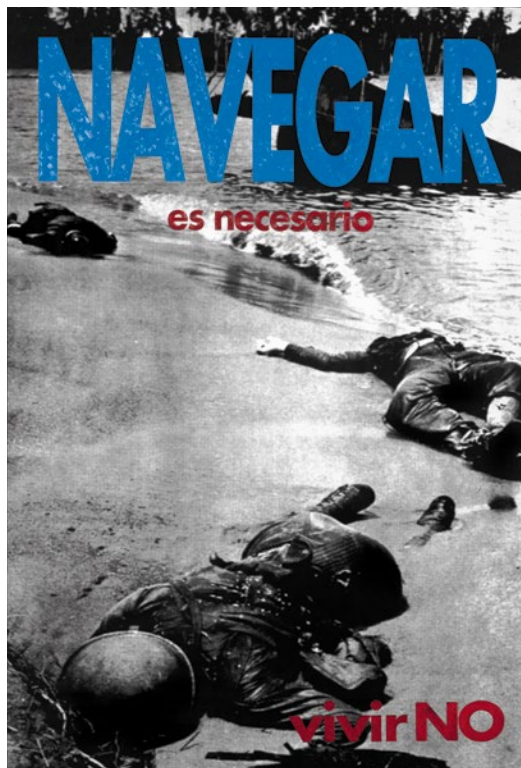
ZON



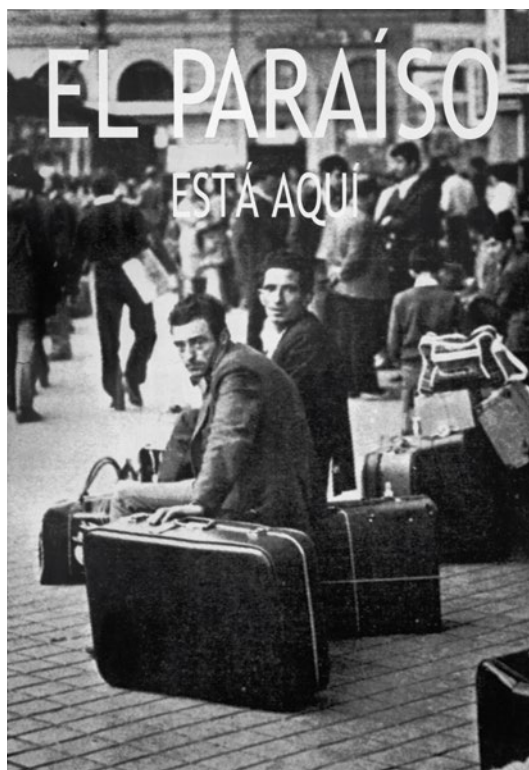
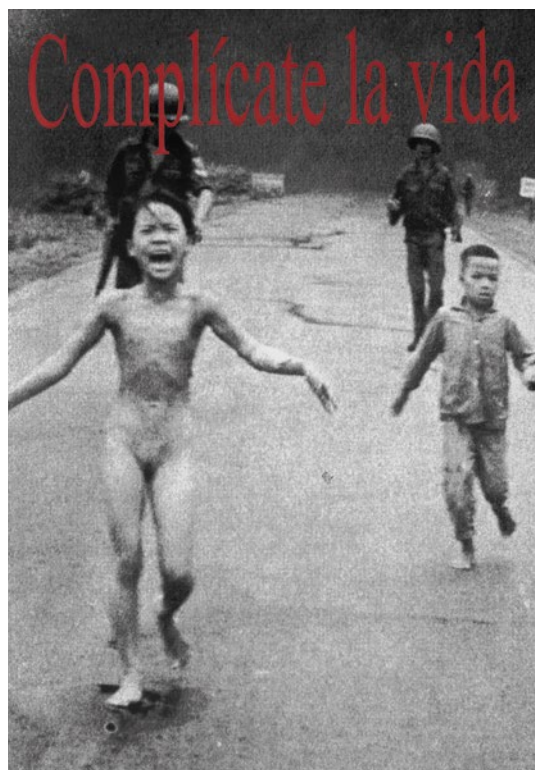


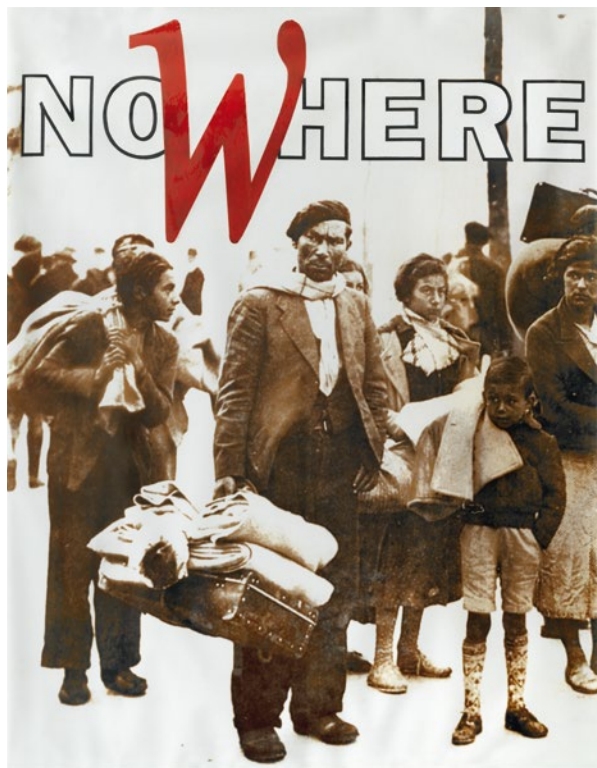


Blondevenues 1995

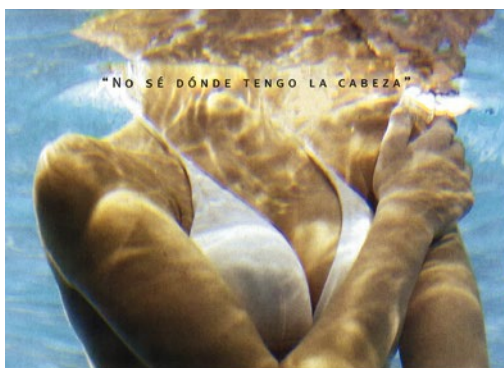


Navegar 1995









n detenidos 65 ilegales y en



36 cadáveres

dieciocho

24

cadáveres

'sin papeles'

medio centenar

70

10 inmigrantes

a seis metros de la playa

ahogados

60

58

otros 116

36,5°C

una mujer y su hijo

36,5°C









Sin título 1998













en los sueños de otr



en el contestador



del Papa y de los reyes-

cuatro días



cosa de cuatro días



cambiando de tema



en la tele, en el cine





La isla es exótica, el archipiélago es post-exótico¹

Sayak Valencia

Lo que vemos

El conjunto de piezas creadas *ex profeso* para esta exposición por Rogelio López Cuenca, *Las islas*, transita entre técnicas, soportes y discursos: videoensayo-instalación-arte textil. Este uso multidisciplinar de soportes y técnicas no es baladí ya que en la complejidad de su composición radica también la complejidad de su enunciación.

1. IdeasDestroyingMuros, *Post-exótico: relaciones, archipiélagos y comunidades otras*, Valencia, Editorial Pensaré Cartoneras, 2018, p. 9.

En *Las islas*, López Cuenca nos hace deambular por múltiples capas de lo visible y de lo sensible. El primer efecto que se tiene ante las piezas es una emoción y excitación visual provocadas por la exuberancia del color y su alegría tropical emparentadas con la forma en que el orden dominante de percepción estructura las formas de ver del subconsciente y lo vincula con el placer². Esta primera mirada se desvanece conforme nos acercamos a las piezas y vemos que el paisaje paradisíaco, representado en los imaginarios occidentales por lugares remotos e inexplorados donde las islas se conciben como “ideales de erotismo puro”³ no es tal, ya que en la reproducción de esta abundancia natural se esconde un subtexto, que viene de muy atrás y de muy lejos, en el cual podemos encontrar nuestro pacto sumiso con la *colonialidad del ver* entendida como “una máquina heterárquica de poder que se expresa a lo largo de todo el capitalismo [...] y consiste en una serie de superposiciones, derivaciones y re combinaciones que interconectan, en su discontinuidad, el siglo XV con el XXI”⁴.

En este sentido, la fascinación exótica por el entorno natural nos muestra no solo una forma de relación voraz y explotadora que Occidente ha mantenido con la naturaleza a lo largo de su pasado colonial, sino también del desplazamiento de la lógica de saqueo y explotación transferida hacia las personas habitantes de los países excoloniales, es decir, nos reitera “las representaciones estereotipadas de la naturaleza construidas desde Europa a partir del siglo XV a través de distintos mecanismos que constituyeron un ejercicio de violencia epistémica que suprimió la condición humana de los sujetos-objetos-naturalezas extra-europeos”⁵. No solo eso, la pieza nos muestra específicamente la relación entre la “mirada panóptica colonial”⁶ y su vínculo con el género, la violencia, el consumo y la autoafirmación de Occidente por antítesis a estos cuerpos naturales que actualizan las fantasías sexuales y raciales del siglo XXI.

Como si de una disección lentísima hacia atrás se tratara (una especie de *Perro andaluz* que disecciona el ojo colonial) tanto el videoensayo como las camisas hawaianas (o *hawaiian shirts*) nos van dejando sin pretextos para vislumbrar la responsabilidad histórica de los imperios coloniales y su relación con la producción

2. Laura Mulvey, *Placer visual y cine narrativo*, Valencia, Ediciones episteme, 1988.

3. IdeasDestroyingMuros, óp. cit., p. 13.

4. Joaquín Barriendos, “La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico”, en *Nómadas* (Col.), Universidad Central de Bogotá, nº 35, octubre de 2011, pp.13-29. <http://www.redalyc.org/pdf/1051/105122653002.pdf> [Última consulta: 06-11-2018]

5. Belén Romero Caballero, “La colonialidad de la naturaleza. Visualizaciones y contra-visualizaciones decoloniales para sostener la vida”, en *Extravíos. Revista Electrónica de literatura comparada*, Universitat de Valencia, nº 8, 2015, p. 1. <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/article/view/4528> [Última consulta: 06-11-2018]

6. Iris Zavala, *Discursos sobre la “invención” de América*, Ámsterdam, Rodopi, 1992.

de *la colonialidad del ver* que trasciende la mirada y crea ficciones políticas que devienen materiales.

Así, *la colonialidad del ver* se conecta con *la colonialidad del género* definida por María Lugones como “la asociación colonial entre anatomía y género como parte de la oposición binaria y jerárquica, central a la dominación de las anahembras introducida por la colonia, en la cual las mujeres son definidas en relación a los hombres, la norma”⁷, y esta relación nos es mostrada a través de la simbología sexual que aparece en los estampados de la camisas hawaianas en las cuales conviven el clásico estampado floral con imágenes extraídas de grabados medievales, anuncios publicitarios y otras imagerías político-sexuales contemporáneas que sitúan a las mujeres racializadas como ese otro lascivo/pasivo al servicio del “varón perfecto” es decir, español, temerario, católico y heterosexual”⁸ que se erigió durante el periodo colonial como héroe y propietario sobre los otros (especialmente sobre las mujeres y sus cuerpos) y que hoy se actualiza en la figura del turista y sobre todo del turista sexual.

A través del arte textil, López Cuenca enlaza los discursos sobre los pornotrópicos coloniales⁹ con la figura del colonizador devenido en turista (sexual) y señala la actualización de las intermitencias coloniales que se cristalizan en la reafirmación de ciertas representaciones, las cuales, por medio del diseño, imponen un régimen visual que sigue instrumentalizando cuerpos y pone en duda su condición de humanidad y de ciudadanía y, por tanto, su legitimidad para acceder a derechos básicos y de representación no estereotipada.

En este sentido, el grabado de Johannes Stradamus titulado *El descubrimiento de América* que aparece sobre un fondo azul con palmeras en una de las camisas sirve de gesto inaugural para reflexionar sobre la “invención de América”¹⁰ como una especie de invención de “las mujeres” en el sentido que le brinda Oyeronke Oyewúmi, quien las entiende como un concepto materializado de subalternización utilizado como chivo expiatorio para el buen funcionamiento del Estado colonial o, en sus propias palabras:

7. María Lugones, “Colonialidad y género”, en *Tabula Rasa*, julio-diciembre de 2008, p. 87. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=39600906> [Última consulta: 06-11-2018]

8. Fernanda Molina, “Crónicas de la hombría. La construcción de la masculinidad en la conquista de América”, en *Lemir: Revista de Literatura Española Medieval y del Renacimiento*, n° 15, 2011, pp. 192. http://pamaseo.uv.es/Lemir/Revista/Revista15/08_Molina_fernanda.pdf [Última consulta: 06-11-2018].

9. Según Anne McClintock, “América y África sirvieron como pornotrópicos para la imaginación europea —una linterna mágica fantástica sobre la que Europa proyectaba sus temores y deseos sexuales prohibidos y en la que las mujeres sirvieron como *boundary-markers* del imperio”. Citada en Belén Romero Caballero, óp. cit., p. 12.

10. Edmundo O’Gorman, *La invención de América: investigación acerca de la estructura histórica del Nuevo Mundo y del sentido de su devenir*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2006 (1958).



La emergencia de la mujer como una categoría reconocible, definida anatómicamente y subordinada al hombre en todo tipo de situación resultó, en parte, de la imposición de un Estado colonial patriarcal. Para las mujeres, la colonización fue un proceso dual de inferiorización racial y subordinación de género. Uno de los primeros logros del Estado colonial fue la creación de las “mujeres” como categoría¹¹.

11. Oyeronke Oyewúmi, *The invention of women. Making an African sense of western gender discourses*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1997. Citado en María Lugones, p. 88.

Las consecuencias de esta inferiorización histórica de las mujeres en las colonias y también en Europa (con destrucción de los lazos comunitarios y el feminicidio que supuso la caza de brujas en distintos países europeos)¹², son visibles hasta nuestros días, ya que los presupuestos de género que jerarquizan el poder en torno al cuerpo siguen pre-formando las relaciones de género de manera patriarcal a nivel ontológico, político, económico y cultural. Y dan como resultado violencias de baja y alta intensidad contra las mujeres y contra aquellos *devenires minoritarios*¹³ que por clase, raza, preferencia, sexual, corpo-diversidad o estatus migratorio son leídos como feminizados, es decir, como fuera de la norma patriarcal del Estado colonial.

12. Silvia Federici, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2010.

13. Félix Guattari y Suely Rolnik, *Micropolíticas. Cartografías del deseo*, Madrid, Traficantes de Sueños, 2006.

Lo que no vemos

Las *hawaiian shirts* detonan también una reflexión no solo sobre nuestros modos de ver y de consumir, sino sobre nuestra complicidad con la cristalización de ciertos imaginarios de jerarquía y supremacía racial que conciben a los pobladores del espacio extraeuropeo como objetos sin derecho a migrar ni a desplazarse, es decir, como perennes y estáticos: parte del *atrezzo* de esas islas a las que los turistas acceden sin dificultad.

De este modo, el gesto de las piezas es certero, crítico y, a la vez, cosmético, pues no se desembaraza de su contexto de producción: es decir, una autorreflexión desde Europa que busca brindar pausas para localizar la intermitencia colonial y su actualización en el neoliberalismo en su fase de turistificación del mundo.

Así, las capas que conforman el sentido de las piezas son sugerentes en varios niveles. Uno de ellos es su instrumentalización del diseño textil para apuntalar un agudísimo sentido del humor al presentar las camisas como ese “uniforme del ejército turístico” que reactiva la conversación sobre el colonialismo pero también sobre la gentrificación y el desplazamiento del que están siendo objeto las ciudades del sur de Europa.

La camisa hawaiana como dispositivo de turistificación y consumo *low cost* nos hace reflexionar sobre la gentrificación actual que tiene tomadas ciudades de toda Europa, especialmente las de las costas españolas, y sobre su impacto a nivel de ruptura de comunidades y desplazamiento de poblaciones autóctonas, lo cual vincula al neoliberalismo contemporáneo con el capitalismo colonial cuyo motor económico primordial ha sido la acumulación por despojo, la apropiación de territorios, el desplazamiento forzado de poblaciones y el empobrecimiento generalizado.

Las camisas son la representación material-táctil de lo que se nos sugiere en el videoensayo que, en su performatividad, utiliza el recurso de la ralentización de imágenes como metáfora narrativa: a través de la naturaleza y el cuerpo de las mujeres nos da noticia de que el desconocimiento o el ocultamiento de los cinco siglos de colonialismo sobre Latinoamérica no solo son catastróficos a nivel de responsabilidad política, epistemológica y material, sino que brindan las pautas para que el relato oficial institucional-colonial-empresarial europeo re-escriba la historia y oculte sus formas de operar. Esto permite que los procesos de precarización y acumulación por despojo se queden solo en una narración ficcionada de la historia colonial que no toca a los habitantes europeos contemporáneos.

Sin embargo, la advertencia de la pieza y mucha de su potencia radica en mostrar cómo estas genealogías de opresión dan cuenta de un proceso de expolio continuado que tiene en la mira espacios que, pese a su pasado colonial o su ubicación geopolítica, están deviniendo Sur por sus condiciones materiales dentro del neoliberalismo más depredador. En estos espacios el turista aparece como la versión contemporánea del caballero medieval que



justificaba la ocupación de los territorios extraeuropeos bajo una ficción civilizatoria y que se actualiza en nuestros días con el discurso neoliberal-empresarial.

Las islas dan cuenta de las concatenaciones y actualizaciones de esa mirada conquistadora colonial creadora de alteridades que en la historia imperial cumplía no solo con la tarea de conquistar territorios y acumular riquezas sino que reafirmaba una arquitectura del poder representada por la implantación de una masculinidad hegemónica¹⁴ que tiene derecho y acceso sobre todos los cuerpos y los territorios.

Ahora bien, las piezas son densas en contenido y visualmente fascinantes en las que se articula de manera precisa el medio con el mensaje. En cierto modo, entendemos que las piezas se asemejan al mensaje dentro de una botella que nos llega de un territorio remoto que es la historia, invitándonos a reflexionar y a tomar responsabilidad de nuestra forma de colonizar a lxs otrxs a través de este nuevo, colorido, accesible y divertido lugar que ocupa el turista, en nuestros días representado por la clase media internacional que, en palabras de Dean MacCannell, encarna y distribuye “valores modernos en el mundo entero”¹⁵, entendiendo estos valores en su relación con la actualización de esta visión de modernidad/colonialidad.

En este sentido, pongo en relación estas piezas con la metáfora del archipiélago propuesto por el colectivo IdeasDestroyingMuros, colectivo de artistas feministas que frente a la isla como ideal de erotismo puro en los imaginarios dominantes, buscan “repolitizar el souvenir”¹⁶ y devolverle a la isla su densidad como “territorios que siguen sufriendo formas de dominación nacional, económica y turística”¹⁷. Por tanto, lugares a decolonizar, es decir, territorios reales e imaginarios que ya no se decantan por su insularidad sino que potencian “archipiélagos post-exóticos que represente de forma geográfica nuestras relaciones de vida anticapitalista”¹⁸.

Ante la refeudalización del mundo, el cercamiento a través de los muros fronterizos y el abono de imaginarios que explotan las imágenes de cuerpos femeninos y racializados como pulsiones

14. La masculinidad hegemónica es un concepto creado por Raewyn Connell para referirse a “[...] la configuración de práctica genérica que encarna la respuesta corrientemente aceptada al problema de la legitimidad del patriarcado, la que garantiza (o se toma para garantizar) la posición dominante de los hombres y la subordinación de las mujeres”. Raewyn Connell, “La organización social de la masculinidad” (1995), en Teresa Valdés y José Olavarría (eds.), *Masculinidad/es: poder y crisis*, Santiago de Chile, Ediciones de las Mujeres, p. 39.

15. Dean MacCannell, *El turista. Una nueva teoría de la clase ociosa*, Barcelona, Melusina, 2003, p. 8.

16. IdeasDestroyingMuros, óp. cit., p. 14.

17. *Ibid.*, p. 13.

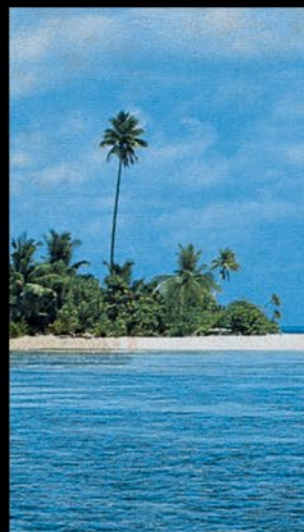
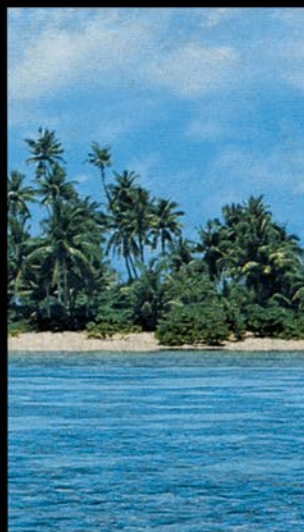
18. *Ibid.*, p. 13.

de deseo y posesión de lo exótico, localizados en ciertos territorios excoloniales, consideramos pertinente retomar lo que apunta la investigadora Mery Favaretto, al proponer una perspectiva post-exótica para configurar un mundo anticolonial y transfeminista, entendiendo lo post-éxico como “una serie de metodologías anticoloniales y feministas capaces de crear alternativas reales, materiales y creativas de pensamiento y práctica crítica, que puedan ir más allá de las lógicas occidentales que constituyen el imaginario exótico y el pensamiento crítico antagonista”¹⁹.

19. Mery Favaretto, *Estado, economía y sexualidad en la obra de Pier Paolo Pasolini. La creación artística: desde la singularidad pasolineana hacia la dimensión comunitaria*, Tesis Doctoral, Universitat Politècnica de Valencia, 2017, p. 250. <https://riunet.upv.es/handle/10251/90490> [Última consulta: 06-11-2018]

Rogelio López Cuenca crea con estas piezas obras post-exóticas en el sentido que nos enuncia Favaretto, es decir, archipiélagos de sentido que rompen con el mandato de la representación y reificación de la mirada colonial.

Así, en *Las islas*, se materializan no solo lecturas sino prácticas críticas que invitan al espectador a iniciar un diálogo inter-epistémico y comunitario que se cimienta en la no violencia, en el anticapitalismo y en las relaciones de no explotación ni de dominación racial, de género o sexual, donde no glorifiquemos más las identidades nacionales y en cambio reconfiguremos los imaginarios disponibles sobre los territorios fronterizos desde miradas post-exóticas.









*Essendo io ne la barca
presi una camballa bellissima
la quale il signor Armirante mi donò*

*La quale avendo io ne la mia camera
essendo nuda secondo loro costume
mi venne voglia di solaciar cum lei*

*Ma cossì visto
per dirvi la fine de tutto
presi una corda e molto ben la strigliai
per modo che faceva cridi inauditi
che mai no potresti credere*

*Ultimate fussimo de acordio
in tal forma che vi so dire che
nel fatto pareva amaestrata
a la scola de bagasse*

*E volendo mettere a executione
la voglia mia
ella, non volendo
me trattò talmente cum le ongie
che non voria allora avere incominciato*

Michele da Cuneo

*De Novitatibus Insularum Oceani Hesperii
Repertarum a Don Christoforo Columbo Genuensi*











Lista de obras

Agustín Parejo School
Caucus
1986

Máster original:
Video VHS
(color, sonido, 11'50").
Copia de exposición
digital
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía
AD06823

Cartel
Impresión offset
sobre papel
2 uds. de
69,5 x 49,5 cm c/u
Colección MACBA.
Fundación MACBA
2532

Agustín Parejo School
Málaga Euskadi da
1986

Máster original:
Video VHS
(color, sonido, 13'21").
Copia de exposición
digital
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía
AD06824
(p. 37)

Cuaderno, 22,5 x 30 cm;
carta, 31 x 21,5 cm;
cartel, 23,9 x 66,5 cm y
recorte de prensa,
21,3 x 28,3 cm
Impresión offset
sobre papel,
collage sobre papel
Colección MACBA.
Fundación MACBA
2551

Revista
Fotocopia, 21 x 30 cm
Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo.
Depósito de Rogelio
López Cuenca
FD0484

Agustín Parejo School
Sin Larios
1992

Máster original:
Video Hi 8
(color, sonido, 5'15").
Copia de exposición
digital
Colección del artista

Cartel, 69,5 x 32,5 cm;
plano, 61,6 x 85 cm;
4 postales, 15 x 10,5 cm;
2 dípticos, 21 x 10,5 cm;
2 mecheros,
6 x 2,5 x 1 cm;
3 chapas, 5,5 cm de
diámetro; 2 bolígrafos,
13,5 x 1,5 x 1 cm;
3 cajas de cerillas,
4,9 x 3,9 x 0,7 cm;
camiseta, 71 x 88,5 cm;
proyecto, 29,7 x 21 cm;
texto, 29,5 x 21 cm;
9 pegatinas, 10 x 7 cm y
cartela, 29,8 x 21 cm
Colección MACBA.
Fundación MACBA
2531
(p. 38)

11 fotografías b/n,
30 x 40 cm c/u
Colección del artista

A vida o muerte

1985
Maqueta para cómic
Lápiz, tinta negra y roja y
collage sobre papel
11 hojas, 21 x 16 cm
Colección del artista
(pp. 52, 53)

Das Taschentuch

1985
Fotocopia sobre papel y
tinta sobre papel vegetal
10 hojas y cubierta,
21 x 15 cm
Colección del artista
(p. 48)

Sin título

1985
Maqueta para
publicación
Rotulador rojo y negro
sobre papel
4 hojas, 31 x 21 cm
Colección del artista
(p. 49)

La chanson de Ronald

1985
Tinta, letras transferibles
y fotocopia sobre papel
10 hojas y cubierta,
21 x 15 cm
Colección del artista
(pp. 46-47)

Un cadáver en la boca

1985
Libro de artista
Lápiz y rotulador sobre
papel hecho a mano
8 hojas, 34 x 24 cm
Colección del artista
(p. 55)

Amant ideal 19 ans

1986
Maqueta para libro de
artista
Lápiz, lápiz de color,
tinta, letras transferibles,
texto mecanografiado,
collage y fotocopia
sobre papel
20 hojas, 21 x 16 cm
Colección del artista
(pp. 56, 57)

Brixton Hill

Colección Newman /
Poesía. Málaga: Junta
de Andalucía, Consejería
de Cultura, Delegación
Provincial, 1986
Libro
2 ej., 20 x 14 cm
Colección del artista
(p. 59)

LCR

Málaga: Centro Cultural
de la Generación del 27,
Diputación Provincial,
1986
Cuadernillo
2 ej., 22 x 16 cm
Colección del artista
(p. 58)

Poesie pour le poivre

1986
Texto mecanografiado y
fotocopia sobre papel
12 hojas, 21 x 15 cm
Colección del artista
(p. 51)

Poesie pour le poivre

1986
Máster original: VHS
(color, sonido, 23'13").
Copia de exposición
digital
Colección del artista
(p. 50)

Txantxar

1986
Maqueta para publicación
Fotocopia sobre papel
8 pp., 21 x 15 cm
Colección del artista
(p. 54)

In a Station of the Metro

1988
Óleo sobre lienzo
130 x 162 cm
Colección de Concha
Aizpuru y Pablo
Fernández
(p. 69)

Life

1988
Óleo sobre lienzo
130 x 195 cm
Colección Fundación
Caja Mediterráneo.
En depósito en
MACA, Museo de
Arte Contemporáneo
de Alicante
(pp. 74-75)

Plan de París III

1988
Tinta impresa sobre
papel, cristal y pintura
44 x 65 cm
Colección MACBA.
Consorcio MACBA.
Donación Lady Jinty
Latymer
0305
(p. 178)

Poetry

1988
Óleo sobre lienzo
97 x 146 cm
Colección "la Caixa".
Arte Contemporáneo
ACF0481
(p. 152)

Poezie Proletarska

1988
Esmalte sobre vidrio
y madera
97 x 70 cm
Colección "la Caixa".
Arte Contemporáneo
ACF0480
(p. 71)

RAPP

1988
Óleo sobre lienzo
130 x 162 x 3 cm
Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo
CE0788
(p. 148)

Toujours ivre

1988
Acrílico y óleo sobre lienzo
130 x 195 cm
Colección Miguel M.
Baena Hormigo
(pp. 76-77)

Casa Unovis

1989
Emulsión fotográfica
sobre papel
Nº serie: 3/5
63,5 x 50,5 cm
Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo
CE0798
(p. 13, arr. izqda.)

Constructs

1989
Óleo sobre lienzo
162 x 130 cm
Colección Jaime
Ribalaygua Díez
(p. 73)

Détonation internationale

1989
Emulsión fotográfica
sobre papel
Nº serie: 3/5
66,5 x 50,7 cm
Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo
CE0797
(p. 13, abajo izqda.)

Donna Suprematista

1989
Emulsión fotográfica
sobre papel
Nº serie: 3/5
70,5 x 50,5 cm
Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo
CE0793
(p. 15)

Femme Future

1989
Emulsión fotográfica
sobre papel
70 x 51 cm
Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo
CE0792
(p. 11)

Homme

1989
Emulsión fotográfica
sobre papel
Nº serie: 3/5
71,2 x 50,7 cm
Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo
CE0799
(p. 12)

La maison de Narkompros

1989
Emulsión fotográfica
sobre papel
Nº serie: 3/5
63,5 x 50,5 cm
Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo
CE0800
(p. 13, arr. dcha.)

Lef Decoration

1989
Emulsión fotográfica
sobre papel
Nº serie: 3/5
65 x 50,8 cm
Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo
CE0796
(p. 13, abajo dcha.)

Liberale le parole

1989
Óleo sobre tela
130 x 60 cm
Colección
Juana de Aizpuru

L'uomo Proun

1989
Emulsión fotográfica
sobre papel
Nº serie: 3/5
72 x 50,5 cm
Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo
CE0795
(p. 10, abajo izda.)

Ma-chine

1989
Óleo sobre lienzo
162 x 130 cm
Colecciones ICO
021723
(p. 70)

Marie Claire Konstrukt

1989
Emulsión fotográfica
sobre papel
Nº serie: 2/5
71,8 x 50,5 cm
Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo
CE0803
(p. 10, arr. dcha.)

O poeta é um fingidor

1989
Óleo sobre lienzo
130 x 195 cm
Colección
Barcelona-Madrid
(pp. 66-67)

Poem

1989
Óleo sobre lienzo
162 x 130 cm
Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo
CE0791
(p. 72)

Prolet Vogue

1989
Emulsión fotográfica
sobre papel
Nº serie: 1/5
71 x 50,5 cm
Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo
CE0801
(p. 10, abajo dcha.)

Rien

1989
Esmalte sobre metal
97 x 70 cm
Colección Tomás March
Carramolino
(p. 84)

SOS

1989
Esmalte sobre metal
98 x 71 x 2,5 cm
Colección Marta Cervera
(p. 151)

Traverser

1989
Esmalte sobre metal
130 x 95 cm
Colección Yñiguez
Aragón
(pp. 42, 150)

Uomo

1989
Emulsión fotográfica
sobre papel
Nº serie: 3/5
71 x 50,6 cm
Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo
CE0794
(p. 8, arr. izqda.)

Zaum Lui

1989
Emulsión fotográfica
sobre papel
Nº serie: 1/5
71,5 x 50,7 cm
Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo
CE0802
(p. 14)

Ce n'est pas

1990
Acrílico sobre lienzo
130 x 162 cm
Colección María Victoria
Abelló Gallo
(p. 149)

ILF

1990
Óleo sobre lienzo
132 x 164 x 2,5 cm
Colección Marta Cervera
(p. 147)

Mots en liberté

1990
Óleo sobre lienzo
130 x 195 cm
Fundación Chirivella
Soriano, Comunidad
Valenciana
(p. 30)

Do Not Cross Art Scene

1991
Intervención
Cinta de balizamiento
de PVC con texto
serigrafiado
Copia de exposición.
Medidas variables
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía
AD05149
(pp. 28-29, 78-79)

New World Order

1991
Impresión sobre metal,
3 paneles de 120 x 90 cm
Copia de exposición.
Fotografías color,
4 uds. 15 x 20 cm,
1 ud. 10 x 15 cm
Folleto, 18 x 35 cm
Colección del artista
(pp. 160-161)

Phone

1991
Impresión offset sobre
papel autoadhesivo;
fotografías color de la
intervención
14 x 14 cm; 15 x 20 cm
y 20 x 15 cm
Colección del artista
(pp. 158, 159)

Que surja

1991
Impresión digital sobre
papel, 300 x 500 cm.
Copia de exposición.
Fotografía color,
12 x 17 cm
Colección del artista
(p. 162)

Uomo

1991
Emulsión fotográfica y
óleo sobre papel
128 x 93 cm
Colección Banco
de España
F_10
(p. 17)

Uomo

1991
Emulsión fotográfica y
óleo sobre papel
128,5 x 87,2 cm
Colección Banco
de España
F_11
(p. 16)

Bandera de Europa

1992
Óleo sobre lienzo
130 x 162 cm
Colección "la Caixa".
Arte Contemporáneo
ACF0116
(p. 176)

Décret n°1

1992
Fotografías color de la
instalación
6 uds., 15 x 10 cm;
15 uds., 15 x 21 cm y
9 uds., 20 x 15 cm
Colección del artista
(pp. 156, 157)

Dans ce condition

1992
Óleo sobre lienzo
164 x 131 cm
Asociación Colección
Arte Contemporáneo -
Museo Patio Herreriano,
Valladolid
(p. 82)

Elle

1992
Emulsión fotográfica
y óleo sobre papel
130 x 95 cm
Colección de Arte
Fundación Coca-Cola
(p. 21)

La escalera de Odessa

1992
Collage: fotografía a la gelatina de plata, papel y óleo sobre papel baritado 29 x 40,5 cm
Colección Banco de España
D_264
(pp. 8-9)

Read Estate

1992
Instalación
156 impresiones digitales sobre papel, 29,7 x 42 cm c/u. Copias de exposición
Colección del artista
(p. 154-155)

Uomo

1992
Emulsión fotográfica y óleo sobre papel 130 x 95 cm
Colección de Arte Fundación Coca-Cola
(p. 20)

Uomo

1992
Emulsión fotográfica y óleo sobre papel 130 x 107 cm
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CE0033

Warning Flag

1992
Impresión digital sobre papel, 175 x 120 cm.
Copia de exposición
Fotografías color, 8 uds., 21 x 15 cm c/u
Colección del artista
(p. 163)

Bag Home

1993
Óleo sobre fotografía 9 uds., 26 x 44 cm c/u
Colección Rafael Tous

Home Swept Hole

1993 [2ª ed. Barcelona: Ediciones Originales, 2013]
Libro
2 ej., 21 x 11 cm
Colección del artista
(p. 60)

Los pronombres

1993
Vídeo instalación
Máster original: S-VHS, 3 canales de vídeo (color, sonido, 122'51")
Colección del artista
(p. 83)

Poem

1993
Impresión offset sobre papel autoadhesivo; fotografías color de la intervención 25 x 20 cm; 15 x 20 cm y 20 x 15 cm
Colección del artista
(p. 44)

Dichterisch

1994
Plástico, corcho, loza 24 piezas, dimensiones variables
Colección del artista
(p. 80)

Blondevenues

1995
Collage: papel impreso y óleo sobre serigrafía 175 x 120 cm
Colección del artista.
Galería Juana de Aizpuru
(p. 169 izqda.)

Complicate la vida

1995
Óleo y serigrafía sobre papel 175 x 120 cm
Colección Rafael Tous
(p. 170 izqda.)

Disnest World

1995
Óleo sobre fotografía 175 x 120 cm
Colección particular FB
(p. 168 izqda.)

El paraíso

1995
Óleo y serigrafía sobre papel 175 x 120 cm
Colección Rafael Tous
(p. 170 dcha.)

Navegar

1995
Óleo y serigrafía sobre papel 175 x 120 cm
Colección Rafael Tous
(p. 169 dcha.)

Welcome to Paradise

1995
Óleo y serigrafía sobre papel 171,5 x 119 cm
ARTIUM de Álava.
Vitoria - Gasteiz
04/9
(p. 168 dcha.)

"Travail Travel

Dir Diner (Canzonella)",
texto de Rogelio López Cuenca en: Pedro G. Romero, *El trabajo*. Sevilla, Ed. BNV, 1997
Libro
2 ej., 16 x 11 cm
Colección del artista
(p. 61)

Bienvenidos

1998
Vinilo sobre placa de zinc esmaltada 90 x 60 x 2,5 cm
Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
CE0087
(p. 177)

Éditions de la Poubelle

Desc Arte

1998
Arte correo. Vinilo adhesivo sobre papel 3 ej., 10 x 15 cm y sobre con un ejemplar en su interior, 12 x 18 cm
Colección del artista
(p. 64)

No/W/Here

1998
Emulsión fotográfica y óleo sobre papel 118 x 91 cm
Colección MACBA.
Consorcio MACBA.
Depósito Victòria Combalía
5580
(p. 171)
Postales. Impresión offset sobre papel 30 uds., 16 x 11,5 cm c/u
Colección MACBA.
Consorcio MACBA
2149

Éditions de la Poubelle

Petit poème en prose

1998
Arte correo. Folleto. Impresión sobre papel 3 ej., 14 x 10 cm
Colección del artista
(p. 63)

Éditions de la Poubelle

posT Pound Poem mAchine

1998
Arte correo. Impresión sobre papel 3 ej., 12 cm Ø y sobre con un ejemplar en su interior, 12 x 18 cm
Colección del artista
(p. 65)

Postcards

1998
Impresión fotomecánica
sobre cartón
7 uds., 15 x 10 cm c/u
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía
AD05150

Pour trouver

1998
Óleo sobre lienzo
130 x 195 cm
Centro Andaluz de
Arte Contemporáneo
CE0086
(p. 81)

Sin título

1998
Óleo sobre lienzo
130 x 162 cm
Colección particular
(p. 179)

Terre promise

1998
Esmalte sobre metal
46 x 195 cm
Colección particular
(pp. 166-167)

Éditions de la Poubelle

Tocomocho

1998
Arte correo. Impresión
sobre papel
3 fajos de "billetes",
8,5 x 15 cm y sobre con
un ejemplar en su interior,
12 x 18 cm
Colección del artista
(p. 62)
(pp. 164-165)

Any time

2003
Esmalte y vinilo sobre
metal
130 x 90 cm
Colección del artista.
Galería Juana de Aizpuru
(p. 153)

Picasso opening

2003-2016
Vídeo digital (color,
sonido, 48'20")
Colección del artista
(pp. 120-121)

Canto VI

2005
Vídeo digital
(color, sonido, 05'38").
Edición: Mariano Ibáñez
Colección del artista
(pp. 172-173)

Metáfora

2005
Serigrafía a 2 tintas
sobre papel Somerset
Velvet White.
Edición: Christian M.
Walter, Granada
76 x 56 cm
Colección del artista
(p. 85)

Málaga 1937

2007
Instalación multimedia
Máster original: MiniDV,
3 canales de vídeo (b/n
y color, sonido. Vídeo 1:
20'; vídeo 2: 38'56"; vídeo
3: 17'58"). Edición vídeo:
Mariano Ibáñez.
14 impresiones digitales
b/n sobre cartón;
13 impresiones digitales
b/n sobre papel y 9 textos
en vinilo de corte. Copia
de exposición
Colección del artista
(pp. 88, 94-95, 100-101,
104-109)

Calor humano

2008
Vídeo digital (b/n, sonido,
03'37"). Edición: Elo Vega
Colección del artista
(p. 174-175)

Rogelio López Cuenca y
Elo Vega

Historia de dos ciudades

2010
Vídeo, color, sonido,
43'14"
Colección del artista
(pp. 186-187)

Casi de todo Picasso

2011
Instalación multimedia
Carteles, fotografías,
dibujos, grabados,
tarjetas postales y
souvenirs
Máster original: MiniDV,
4 canales de vídeo:
1. *Ciudad Picasso*
(color, sonido, 7'54");
2. *Chiriquito Picasso*
(color, sin sonido, 5'2");
3. *Promenade Picasso*
(color, sonido, 1'40");
4. *Vela Picasso* (color,
muda, 64'19")
Fundación Helga de
Alvear, Cáceres, España
40653
(pp. 128-129)

Paradiesstadt

2011
Óleo sobre fotografía
160 x 120 cm
Colección del artista.
Galería Juana de Aizpuru
(p. 130)

Paradis immobilier

2011
Óleo sobre fotografía
160 x 120 cm
Colección del artista.
Galería Juana de Aizpuru
(p. 142)

Pisos

2011
Óleo sobre fotografía
160 x 120 cm
Colección del artista.
Galería Juana de Aizpuru
(p. 137)

Copyright

2012
Óleo sobre lienzo
161,3 x 130,2 cm
Colección Banco
de España
P_773
(p. 26)

Work of Art

2012
Óleo sobre lienzo
130 x 195 cm
Colección del artista.
Galería Juana de Aizpuru
(pp. 4-5)

Desaparecido

2014
Fotografía
160 x 120 cm
Colección del artista.
Galería Juana de Aizpuru
(p. 110)

**Bibrablalbookburning
(memorial intermitente)**

Proyecto Kiosko. Plaza
Bibarrambla. Granada:
Centro José Guerrero,
2014-2015
Folleto
3 ej., 16 pp., 21 x 14 cm
Colección del artista

Leila

2015
Impresión digital sobre
papel fotográfico
95 x 95 cm
Galería Marta Cervera,
Madrid
(p. 86)

Kathleen

2015
Impresión digital sobre
papel fotográfico
95 x 95 cm
Colección Marta Cervera
(p. 87 abajo)

Ulrike

2015
Impresión digital sobre
papel fotográfico
95 x 95 cm
Galería Marta Cervera,
Madrid
(p. 87 arr.)

Rogelio López Cuenca
en colaboración con
Judith Álvarez García,
María Aucejo, Silvia
García, Luis Lisbona, Neus
Lozano-Sanfélix, Raúl
Ortega Moral, M^a Jesús
Parada, Raquel Planas,
Meritxell Quevedo, Chiara
Sgaramella, Natividad
Soriano, Vanesa Valero y
María Vidagany-Murgui

Mapa de Valencia

2015
Instalación multimedia
Impresión digital sobre
papel y vinilo (varias
medidas; fondo,
160 x 800 cm); vídeo.
Copia de exposición
Commons, serigrafía
4 tintas sobre papel
Incisioni, 100 x 70 cm.
Edición: Christian M.
Walter, Granada, 2009
*Valencia: verdaderamente
increíble*, vídeo digital
(color, sonido, 13'43").
Edición: Elo Vega
Colección del artista
(pp. 180-185)

Rogelio López Cuenca
en colaboración con
Elo Vega
Las islas
2018
Instalación multimedia
12 maniqués, 12
camisas, vídeo digital
(color, sin sonido, 28'16")
y 3 canales de vídeo
sincrónicos
(color, sonido, 50').
Audio: Río Sánchez y
Mariano Ibáñez
Dimensiones variables
Producción Museo
Nacional Centro de
Arte Reina Sofía
(pp. 188, 192, 195, 198-208,
sobrecubierta)

Peña Wagneriana
(Juan Antonio
López Cuenca,
Rogelio López Cuenca,
Alain Piñero y
Antonio Urbano)

Hirnos de Andalucía

1987
Máster original:
Vídeo Betacam SP
(color, sonido, 4'19").
Copia de exposición
digital
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía
AD06828

Disco de vinilo, 33 x 33 cm;
material promocional,
29,7 x 21 cm
Colección particular

UHP (Juan Antonio
López Cuenca,
Rogelio López Cuenca,
Alain Piñero y
Antonio Urbano)
1º de mayo

1984
Máster original:
Película Súper 8 mm
(color, sonido, 1'52").
Copia de exposición
digital
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía
AD06825

UHP (Juan Antonio
López Cuenca,
Rogelio López Cuenca,
Alain Piñero y
Antonio Urbano)

La Internacional

1984
Máster original:
Película Súper 8 mm
(color, sonido, 2'24").
Copia de exposición
digital
Museo Nacional Centro
de Arte Reina Sofía
AD06826

**Real zone / Don't even
think of poetry here**

1990
Impresión offset sobre
papel autoadhesivo
Colección del artista
(p. 3)

**Du Calme / Poetry Makes
Nothing Happen**

1994
Impresión offset sobre
papel autoadhesivo
Colección del artista
(p. 222)

MINISTERIO DE
CULTURA Y DEPORTE

REAL PATRONATO
DEL MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Ministro

José Guirao Cabrera

Presidencia de Honor

SS. MM. los Reyes de España

Presidente

Ricardo Martí Fluxá

Vicepresidente

Oscar Fanjul Martín

Vocales natos

Javier García Fernández
(Subsecretario de Cultura y Deporte)

María José Gualda Romero
(Secretaría de Estado de Presupuestos
y Gastos)

Román Fernández-Baca Casares
(Director General de Bellas Artes)

Manuel Borja-Villel
(Director del Museo)

Cristina Juarranz de la Fuente
(Subdirectora Gerente del Museo)

Vicente Jesús Domínguez García
(Viceconsejero de Cultura del Principado
de Asturias)

Francisco Javier Fernández
Mañanes

(Consejero de Educación, Cultura y
Deportes del Gobierno de Cantabria)

Patricia del Pozo Fernández
(Consejera de Cultura y Patrimonio
Histórico de la Junta de Andalucía)

José Joaquín de
Ysasi-Ysasmendi Adaro
(Presidente de la Real Asociación de
Amigos del Museo Nacional Centro de
Arte Reina Sofía)

Vocales designados

Miguel Ángel Cortés Martín

Montserrat Aguer Teixidor

Marcelo Mattos Araújo

Santiago de Torres Sanahuja

Pedro Argüelles Salaverría

Patricia Phelps de Cisneros

Carlos Lamela de Vargas

Alberto Cortina Koplowitz

Estrella de Diego Otero

Ana María Pilar Vallés Blasco

José María Álvarez-Pallete
(Telefónica, SA)

Ana Patricia Botín Sanz de
Sautuola O'Shea
(Banco Santander)

Ignacio Garralda Ruiz de
Velasco
(Fundación Mutua Madrileña)

Antonio Huertas Mejías
(Mapfre, SA)

Pablo Isla Álvarez de Tejera
(Inditex)

Patronos de honor

Guillermo de la Dehesa

Pilar Citoler Carilla

Claude Ruiz Picasso

Secretaria del Real Patronato

Carmen Castañón Jiménez

COMITÉ ASESOR

María de Corral López-Dóriga

Fernando Castro Flórez

Marta Gili

MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE REINA SOFÍA

Director
Manuel Borja-Villel

Subdirector Artístico
João Fernandes

Subdirectora Gerente
Cristina Juarranz de la Fuente

Asesora de Dirección
Carmen Castañón

GABINETE DE DIRECCIÓN

Jefa de Gabinete
Nicola Wohlfarth

Jefa de Prensa
Concha Iglesias

Jefa de Protocolo
Sonsoles Vallina

EXPOSICIONES

Jefa del Área de Exposiciones
Teresa Velázquez

Coordinadora General de Exposiciones
Belén Díaz de Rábago

COLECCIONES

Jefa del Área de Colecciones
Rosario Peiró

Jefe de Restauración
Jorge García

Jefa de Registro de Obras
Carmen Cabrera

ACTIVIDADES EDITORIALES

Jefa de Actividades Editoriales
Alicia Pinteño

ACTIVIDADES PÚBLICAS

**Directora de Actividades Públicas
y del Centro de Estudios**
Ana Longoni

**Jefe de Actividades Culturales
y Audiovisuales**
Chema González

Jefa del Área de Educación
María Acaso

SUBDIRECCIÓN DE GERENCIA

Subdirector Adjunto a Gerencia
Ángel Esteve

Consejera Técnica
Mercedes Roldán

**Jefa de la Unidad de
Apoyo a Gerencia**
Guadalupe Herranz Escudero

Jefe del Área Económica
Luis Ramón Enseñat Calderón

**Jefa del Área de Desarrollo
Estratégico y de Negocio**
Rosa Rodrigo

Jefa del Área de Recursos Humanos
María Esperanza Zarauz Palma

**Jefe del Área de Arquitectura,
Instalaciones y Servicios Generales**
Javier Pinto

Jefe del Área de Seguridad
Luis Barrios

Jefa del Área de Informática
Sara Horganero

EXPOSICIÓN

CATÁLOGO

Este catálogo se publica con motivo de la exposición *Rogelio López Cuenca. Yendo leyendo, dando lugar*, celebrada en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía del 2 de abril al 26 de agosto de 2019.

Comisario

Manuel Borja-Villel

Jefa del Área de Exposiciones

Teresa Velázquez

Coordinación de la exposición

Belén Díaz de Rábago
Nur Banzi

Responsable de Gestión de Exposiciones

Natalia Guaza

Registro

Iliana Naranjo

Restauración

Angelina Porres,
restauradora responsable
Margarita Brañas,
Cynthia Bravo,
Berenger Quillet,
Regina Rivas
y Rosa Rubio

Diseño de montaje

Nuria Julbe

Catálogo editado por el departamento de Actividades Editoriales del MNCARS

Jefa de Actividades Editoriales

Alicia Pinteño

Coordinación editorial y corrección de textos

Mercedes Pineda

Traducciones

Del alemán al español:

Raúl Sánchez Cedillo,

pp. 131-145

Del italiano al español:

Carlos Prieto del Campo,

pp. 111-127

Diseño gráfico

Manigua

Gestión de la producción

Julio López

Fotomecánica

La Troupe

Impresión

Bold Editing & Printing

Encuadernación

Ramos

© de esta edición, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019

Los ensayos de los autores,

© BY-NC-ND 4.0 International

Se han hecho todas las gestiones posibles para identificar a los propietarios de los derechos de autor. Cualquier error u omisión accidental, que tendrá que ser notificado por escrito al editor, será corregido en ediciones posteriores.

ISBN: 978-84-8026-591-1

NIPO: 828-18-006-6

D.L.: M-7021-2019

Catálogo de publicaciones oficiales
<http://publicacionesoficiales.boe.es>

Distribución y venta

<https://sede.educacion.gob.es/publiventa/>

Este libro se ha impreso en:

Cubierta: Woodstock Giallo 285 gr

Camisa: Setalux

Interior: Arcoprint 1 EW 120 gr

224 pp. Il. color

165 x 240 mm

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Archivo Fotográfico
Asociación Colección Arte
Contemporáneo – Museo Patio
Herreriano, Valladolid, p. 82

Archivo Fotográfico CGAC, Santiago
de Compostela. Foto: Paco Rocha,
p. 73

Artium de Álava. Vitoria-Gasteiz.
Foto: Gert Voor In't Holt,
p. 168 (dcha)

Centro Andaluz de Arte
Contemporáneo. Junta de
Andalucía, pp. 72, 81, 148

Claudio del Campo, pp. 10-15, 150

Colección Banco de España,
pp. 8-9, 16, 17, 26

Colección Fundación Caja
Mediterráneo, depósito en MACA,
Museo de Arte Contemporáneo
de Alicante. Foto: Juan Peiró,
pp. 74-75

Colección Fundación Chirivella
Soriano (Valencia), p. 30

Colecciones ICO, Madrid
© David Serrano Pascual, p. 71

Foto Gasull, pp. 169 (dcha.),
170, 171

Fundación Coca-Cola.
Foto: Santiago Santos, pp. 20, 21

Fundación Helga de Alvear,
Madrid/Cáceres, pp. 128-129

Fundación "la Caixa". Arte
Contemporáneo, pp. 70, 152, 176

Galería Juana de Aizpuru, pp. 4-5,
130, 137, 142

Mariano Ibáñez Heredia, pp. 85,
188, 192, 195, 205, 207, 208

Rogelio López Cuenca,
pp. 3, 37, 42, 44, 50, 80, 83, 84,
86-88, 94-95, 100-101, 104-107,
110, 120-121, 154-155, 157-162,
164-165, 172-175, 177, 180-187,
198-203, camisa de sobrecubierta

Freddie Marriage, pp. 166-167

Museo Nacional Centro de Arte
Reina Sofía. Joaquín Cortés/
Román Lores, pp. 28-29, 46-49,
51-69, 78-79, 147, 149, 151, 153,
160 (abajo), 163, 169 (izq.), 179,
204, 206

Museu d'Art Contemporani de
Barcelona. Foto: Gasull Fotografía,
pp. 38, 178

Teresa Velázquez, p. 156

AGRADECIMIENTOS

El Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía quiere dar las gracias, en primer lugar y muy especialmente, a Rogelio López Cuenca, por su apoyo y complicidad a lo largo de todo el proceso de preparación de esta exposición. Deseamos expresar también nuestra más sincera gratitud a las siguientes personas e instituciones sin cuya generosa colaboración este proyecto no hubiera sido posible:

María Victoria Abelló Gallo
 Agustín Parejo School
 Alcalá Subastas (Eduardo Bobillo)
 ARTIUM de Álava. Vitoria - Gasteiz
 (Beatriz Herráez, Daniel Castillejo y Daniel Eguskiza)
 Miguel Manuel Baena Hormigo
 Banco de España
 (Yolanda Romero y Víctor de las Heras)
 Francisco Bolúmar Montrull
 Paolo y Maite Bulgari
 Dan Cameron
 Centro Andaluz de Arte Contemporáneo
 (Juan Antonio Álvarez Reyes,
 Bosco Gallardo y María Casas)
 Centro José Guerrero de Granada
 DA2 Domus Artium 2002
 (María Jesús Díez)
 Christian Domínguez
 Pablo Fernández
 Juanjo Fuentes
 Fundación Caja Mediterráneo
 (Luis Manuel Boyer Cantó y Macarena Palma)
 Fundación Chirivella Soriano
 (Manuel Chirivella Bonet y
 José Luis Giner Borrull)
 Fundación Coca-Cola
 (Juan José Litrán y Lorena Martínez Corral)
 Fundación Helga de Alvear
 (Helga de Alvear, Alberto Gallardo
 y Antonio A. Caballero)
 Fundación ICO (Cristina Cabrera)
 Fundación La Caixa
 (Nimfa Bisbe y Gemma López)
 Fundación Picasso Museo Casa Natal
 de Málaga (Salvador Bonet, Carlos Ferrer,
 Mario Virgilio Montañez y Gloria Rueda)

Galería Juana de Aizpuru
 (Juana de Aizpuru y Concha Aizpuru)
 Galería Marta Cervera
 (Marta Cervera y Mar Laguna)
 Francisco Godoy
 Manuel Guasch
 Mariano Ibáñez
 Institut Valencià d'Art Modern
 (María Jesús Folch y Teresa Millet)
 Juan Antonio López Cuenca
 Tomás March Carramolino
 Museo de Arte Contemporáneo
 de Alicante (Rosa María Castells
 y Gloria Amores)
 Museu d'Art Contemporani de Barcelona
 (Ferran Barenblit, Antònia M. Perelló
 y Patricia Sorroche)
 Museo Patio Herreriano
 (Beatriz Pastrana)
 Justo Navarro
 Pablo Paniagua
 Esteban Pujals Gesalí
 Jaime Ribalaygua Díez
 Chiara Sgaramella
 Natividad Soriano
 Sotheby's (Marta Oliden)
 Rafael Tous
 Elo Vega
 Christian M. Walter
 Fernando Yñiguez

y a todos aquellos que han preferido permanecer en el anonimato

Asimismo queremos agradecer a los autores de los ensayos su inestimable contribución a este catálogo:
 Marco Baravalle
 Kike España
 Sergio Raimondi
 Gerald Raunig
 María Salgado
 Sayak Valencia





MUSEO NACIONAL
CENTRO DE ARTE
REINA SOFÍA



GOBIERNO
DE ESPAÑA

MINISTERIO
DE CULTURA
Y DEPORTE