

Catálogo de la exposición *El reparto / El repartiment*, de Rogelio López Cuenca. Centro de Arte La Panera. Lleida, 2012.



Rogelio López Cuenca o un poeta que nos hace poetas.

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

Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (2008)

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

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

[...] *Lo que transforma el mundo son los lenguajes y las maneras de percibirlos. Las únicas revoluciones posibles están en los lenguajes, y los fracasos de las revoluciones están en que dejaron sin tocar esos aspectos de la propia realidad.*¹

Sin duda, el “tocar esos aspectos de la propia realidad” no es una actividad exclusiva de López Cuenca, la deconstrucción de los códigos de representación es casi tan antigua como la representación misma, y en la tradición del arte contemporáneo es una estrategia habitual. Así, por ejemplo, cuando pude ver una instalación como *La Alhambra sobrevivió* (2001), la relación con el *Musée d’Art Moderne Département des Aigles* (1968) de Broodthaers fue inmediata, más aún si recordamos cómo explicaba la operación el propio artista belga:

¹ Rogelio López Cuenca entrevistado por César Requesens. Diario *La opinión de Málaga*, febrero de 2001. Cit. en Gras Balaguer, Menene: “El paraíso no es el paraíso. Un muro en el mar. La tierra, el hambre”. En Star, Polaroid / Ivars, Joaquín (eds.): *Estrabismos nº 1. “El paraíso es de los extraños”. Rogelio López Cuenca / “CEE Project”*. Muntadas. CEDMA. Málaga, 2003, p. 88.

[...] *Es poner el arte en tela de juicio pasando por el objeto de arte que es el águila. Águila y arte están aquí confundidos. Mi sistema de inscripción y la atmósfera general debidos a la repetición del objeto y a la confrontación con las proyecciones publicitarias, invitan, creo yo, a mirar un objeto de arte, es decir, un águila, a mirar un águila, es decir, un objeto de arte, según una visión verdaderamente analítica: es decir, separar en un objeto lo que es arte y lo que es ideológico. [...] Quiero mostrar la ideología tal y como es e impedir justamente que el arte sirva para hacer esta ideología no-aparente, es decir, eficaz.*²

Rogelio López Cuenca o un poeta que nos hace poetas. Rogelio López Cuenca o un poeta que nos hace poetas.

La acumulación de *distintas imágenes de lo mismo*, que en su cantidad y repetición actúa como máquina des-veladora, es en ambos casos patente, si bien lo que, a mi entender, otorga un valor diferenciador al kiosco granadino es, precisamente, la particularidad del “toque” con el que López Cuenca nos pone, en este caso, frente a la ideología del *souvenir*. La tremenda ironía con la que se nos muestra el carácter de la construcción del mito turístico no se debe ya a complejas operaciones de desmontaje semiótico, ni habita el hermetismo plástico que implica la –por otro lado, exquisita– metarreferencialidad artística de Broodthaers. Al contrario, nos encontramos ante la acción de un eminente des-narrador de vocación totalmente *realista*: su campo de trabajo está en el devenir del espacio público porque es aquí donde se manifiesta el conflicto entre la ideología del espectáculo-para-el-consumo y la, insisto, *realidad* del acontecer cotidiano de quien me resisto a dejar de llamar *ciudadano*. Y desde el prisma de éste último, nuestra cultura siempre ha reservado para él una táctica de resistencia tan natural como efectiva, tan sofisticada como popular: el humor. Si de la inteligencia de la declinación de esta categoría podemos deducir el valor de las operaciones estéticas de López Cuenca, habremos de reconocer que la *estrategia satírica* que despliega su discurso nos lo sitúa a la altura de los más preclaros representantes del género. Y aquí entendería como una inútil limitación interpretativa reducir el horizonte de comprensión de sus operaciones lingüísticas al ámbito del arte contemporáneo, pues el modo de trabajo que emplea y, sobre todo, el campo de manifestación que utiliza excede con creces los acotados lugares y modos de existencia propios del sistema del arte. De Daumier a Miguel Brieva, pasando por Gila o las chirigotas de Cádiz, el espacio público y los *media* (la calle, la prensa, la televisión, etc.) han sido los territorios habituales del ejercicio satírico, de ahí que López Cuenca siempre los haya entendido como *los propios* de su trabajo. Porque, desde mi punto de vista, lo que produce es una radical modificación de la figura del espectador, hacia un modo de comprenderlo que lo presupone mucho más inteligente que *especializado*, más simple habitante de la ciudad que *connoisseur* visitante del museo, pues se trata de propiciar lecturas deconstructivas del lenguaje y los códigos mitificantes de la publicidad en *viandantes no avisados*. Aquí se diluye la figura del autor porque se invisibiliza la obra de arte como tal, al aparecer como otra imagen más entre la vorágine de las que pueblan el paisaje urbano o mediático. No hay emisión de *discurso*, sino activación de una *situación real*: no hay ya convención escénica, ni espacio, pues, para la *ficción artística*. Todo el trabajo en la esfera pública de López Cuenca se despliega *con* y *en* la naturalidad del acontecer cotidiano, y es ahí donde

² Broodthaers, Marcel: Extracto de entrevista con Georges Adé. Cit. en Martínez-Garrido, Susana (coord.): *Marcel Broodthaers*. Comisariado de Catherine David. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid, 1992, p. 214.

creo que está su mayor valor estético: en la *efectividad política* de su disolución en el mundo. Estamos, pues, ante una estrategia no tanto de representación en sí cuanto de *aparición*. Su modo de aparecer es como pregunta sobre el propio lenguaje con el que se construye su imagen, su visión: la visibilidad como lectura que se lee a sí misma, como análisis morfosintáctico antes que como remisión a otro lugar. Articulan un modo de estar en el mundo que mantiene intacta su capacidad crítica respecto al mismo, y ello es así porque no se diferencian de él para ser reconocidas -identificadas como arte, primero, y entonces puestas en condición de ser interpretadas. No, las intervenciones en el espacio público de López Cuenca no articulan su crítica *después de presentarse para ello*. Pueden manifestar su crítica precisamente porque no se espera eso de ellas, porque no se nos han presentado con tal fin... Pero, entonces, ¿de qué modo se materializa esa acción política que tanto las mantiene autónomas como vinculadas a la praxis vital a la que se refieren? En este aspecto, creo que su presencia es en sí política porque aparecen como problemas del lenguaje: fallos del sistema que nos revelan su estructura.

En la muy célebre película *Matrix*³, hay un momento en el cual uno de los protagonistas descubre que están dentro de una realidad simulada, y lo hace porque el sistema informático que recrea esa realidad comete un fallo, y hace pasar dos veces al mismo gato por el mismo lugar. Este mínimo fallo, tal disgresión casi imperceptible, desvela en un instante todo un mundo que no es sino simulacro. Pues bien, del mismo modo que el gato de *Matrix* actúan las intervenciones públicas de López Cuenca: mostrándose como *diferencias* en un momento en el que “no deberían” hacerlo. Así, su diferencia se entiende cuando *ya están siendo* percibidas, su representación ocurre *durante* su lectura. El acontecimiento es la propia acción de descubrir el hiato, la falla en el sistema de representación que nos presenta *la* realidad. Por eso se hacen invisibles: son indistintas para poder estar *dentro* de aquello a lo que se remiten de modo negativo. Están actuando de un modo *efectivamente* crítico respecto a esa praxis vital *en* la que existen, y de la cual forman parte. De ahí que podamos afirmar que desarrollan una estrategia artística absolutamente consciente de su existir social, apareciendo como *una cosa más* para evitar distinguirse como objeto valioso y, por tanto, *de consumo*. Ello, en fin, permite no ser neutralizado como crítica a causa del reconocimiento en la imagen de la “prerrogativa” de la ficción artística. Pues, insisto doblemente, ni aparecen como *obras* ni su destino es la contemplación estética, esto es, su operatividad no implica *espectadores de arte* sino *habitantes de la ciudad*. Por eso antepone el criterio de operatividad política al de reconocimiento artístico y por eso una razón estructural de su modo de trabajo es la organización de talleres públicos de análisis del imaginario social del lugar en el que actúa. La *relación estética* que establece López Cuenca, al evitar situarse como *docto* emisor de *su* discurso, nos entiende como *iguales*. El preclaro texto al que pertenece la cita que da comienzo a estas líneas es muy ilustrativo al respecto y, si bien en él Rancière se refiere sobre todo al espectáculo teatral, no tarda en expandir su propuesta de comprensión del espectador, en vez de –en el sentido clásico y moderno– como miembro de una comunidad de receptores, más bien como *individuo*, precisamente, inteligente.

³ Wachowski, Larry / Wachowski, Andy: *The Matrix*. Warner Bros. EE.UU., 1999.

Permítaseme la longitud del extracto, pues me parece particularmente interesante para el caso que nos ocupa:

[...] *en un teatro, ante una performance, igual que en un museo, una escuela o una calle, nunca hay más que individuos que trazan su propio camino en la selva de cosas, de actos y de signos que los encaran y los rodean. El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera lo que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual singular que los hace semejantes a cualquier otro en la medida en que dicha aventura no se parece a ninguna otra. Ese poder común de la igualdad de las inteligencias vincula a los individuos, les hace intercambiar sus aventuras intelectuales, en la medida en que los mantiene separados los unos de los otros, igualmente capaces de utilizar el poder de todos para trazar sus propios caminos. Lo que nuestras performances verifican -ya se trate de enseñar o de actuar, de hablar, de escribir, de hacer arte o de verlo- no es nuestra participación en un poder encarnado en la comunidad. Es la capacidad de los anónimos, la capacidad que vuelve a cada uno/a igual a todo/a otro/a. Esta capacidad se ejerce a través de distancias irreductibles, se ejerce por un juego imprevisible de asociaciones y disociaciones. En ese poder de asociar y de disociar reside precisamente la emancipación del espectador, es decir, la emancipación de cada uno de nosotros como espectador. Ser espectador no es la condición pasiva que tendríamos que transformar en actividad. Es nuestra situación normal. Aprendemos y enseñamos, actuamos y conocemos también como espectadores que ligan en todo momento lo que ven con lo que han visto y dicho, hecho y soñado. No hay forma privilegiada, ni tampoco punto de partida privilegiado. Por todas partes hay puntos de partida, cruces y nudos que nos permiten aprender algo nuevo si recusamos, en primer lugar, la distancia radical, en segundo lugar, la distribución de los roles y, en tercero, las fronteras entre los territorios. No tenemos que transformar a los espectadores en actores ni a los ignorantes en doctos. Lo que tenemos que hacer es reconocer el saber que pone en práctica el ignorante y la actividad propia del espectador. Todo espectador es de por sí actor de su historia, todo actor, todo hombre de acción, espectador de la misma historia.*⁴

El respeto radical que implica entender así al espectador es precisamente lo que hace tan efectivo –y, como productor de imágenes, tan inteligente- el sistemático empleo del muy *afilado* sentido del humor que gasta López Cuenca: lo más terrible se nos muestra siempre mediante la articulación de paradojas, que, como es sabido, son ingrediente básico de toda receta satírica. En palabras de Victor Stoichita, “las *paradoxa* se oponen a la *doxa*, chocan, ofenden el sentido común. La paradoja es, pues, un asunto de recepción”.⁵ La paradoja exige una mayor intensidad de lectura, de interpretación de *lo dado* como normal. De hecho, implica una suerte de, si se me permite la expresión, *desnormalización* del objeto en cuestión, operación que, reitero, ocurre en el plano comunicacional *popular* que establece la sátira. He citado, dentro de esta tradición, la figura de Daumier, que retomo ahora en razón de la radical vocación política de su trabajo en prensa, marcado siempre, como en el caso de López Cuenca, por el más descarnado sentido del humor. Un humor, en ambos casos, *medium* para la crítica. Hace unos años, Gloria Moure comisariaba una exposición de Daumier en Madrid, y se refería así a la condición política de la obra del artista francés:

⁴ Rancière, Jacques: *Le spectateur émancipé*. La Fabrique éditions. París, 2008. Traducción al castellano de Ariel Dillon y revisión de Javier Bassas Vila para www.ellagoediciones.com, pp. 7-8.

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

[...] Daumier fue consciente de que la crudeza y los riesgos que implicaba para los individuos vivir con plenitud su entorno no eran fáciles de asumir, y por lo tanto existía y existe una tendencia natural a minusvalorar la experiencia vital e incluso dejarla de lado totalmente. Y no me estoy refiriendo solamente al efecto agresivo de imposición discursiva que todos los poderes tratan de ejercer para su propia supervivencia, sino a una alienación voluntaria y autónoma, decidida por las personas como solución neurótica. De la reunión de ambas cosas resultan una preferencia por la realidad simulada y una pasividad progresiva respecto al establecimiento de una escala de valores morales y estéticos genuina, de modo que se cede al simulacro resultante del juego de poderes. Este fenómeno pernicioso es hoy vivido de un modo acelerado por los individuos a través de los medios y de la publicidad, que pretenden incluso sustraerles la capacidad de sorprenderse. [...] En este contexto tiene sentido acercarnos a una figura como la de Honoré Daumier. Su compromiso fue radical, como sus obras demuestran, pero no debemos circunscribirlo a una época, sino al que todo artista debe asumir. La esencia de la existencia es estética, ética y política, y por tanto poética, aunque pretendamos ignorar esa evidencia incontestable.⁶

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



profundo y desencantado patetismo al contemplar la República (*res-publica*), en clave terrible en este caso concreto de Daumier con esta estampa de 1832, titulada “Los lavaderos” y realizada para la revista *Le Charivari*, en la que vemos a los representantes de los tres poderes lavando la bandera de Francia. El pie de la ilustración viene a decir: “El azul se va, pero este demonio de rojo permanece como si fuera sangre”... O en clave ridícula, en el caso de la “propuesta” de López Cuenca que he querido traer aquí, publicada el 22 de mayo de 2003 en el suplemento cultural del diario *El Mundo*, que recogía una serie de proyectos de mobiliario público, encargados para la ocasión por el profesor José Jiménez, y que pretendían dar una visión general de algunas concepciones de lo público planteadas desde la creación artística contemporánea en España. López Cuenca situaba el suyo en Málaga, más exactamente en la plaza de la Merced, entonces lugar emblemático del semanal macrobotellón nocturno en la ciudad. Se titulaba *Pí(ca)ssoir*, y lo presentaba así:

⁶ Moure, Gloria: “Daumier y la función pública del arte”. En Moure, Gloria (dir.): *Honoré Daumier*. Catálogo de la exposición homónima, comisariada por la misma autora. Fundación Banco Santander. Barcelona, 2008, p. 19.

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

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

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



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

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

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

2. Calidad. “Pi(ca)ssoir” responde a los requisitos de excelencia de los más reseñados modelos programáticos de la escultura pública en boga: puestos a competir por las firmas de moda, apuesta por un clásico, la firma de las firmas: un Duchamp.

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

3. Site Specificity [anglicismo que significa algo así como “especificidad del lugar”]. Si bien, debido a sus características, este proyecto responde a la perfección a otra de las tendencias más de moda en este campo (a saber, la Clon Collection, buena aquí y en Pekín, que sirve para mar y montaña, capital o pueblo, roto o descosido), “Pi(ca)ssoir” sí que atiende a la especificidad del sitio: su ubicación ha sido precedida de un concienzudo estudio del entorno que informa de que la Casa Natal de Picasso se encuentra situado en la finca conocida como

Casas de Campos (¡du Champs!) y justo enfrente del “Edificio Picassol”, la síntesis genial de genios del ingenio de “alta cultura” y “cultura popular”, “Picasso”... “Marisol”... Picassol.

Como decía, la paradoja es en los dos casos empleada como recurso a la vez humorístico y profundamente crítico respecto a un *status quo* impuesto por unos modos de gestión de lo público que anteponen los intereses privados de una clase dirigente al bienestar de la comunidad a la que se supone se deben. Mas, si bien tanto el empleo de la sátira como la existencia en los media nos muestran evidentes relaciones entre la estética política de uno y otro autor, este paralelismo habrá de servirme, sobre todo, para hacer notar las lógicas diferencias históricas que hay entre ambos, las cuales vendrán a definir unas modificaciones en la aproximación al *espectador* por parte del trabajo de López Cuenca que quiero subrayar como muy reveladoras tanto de la prioridad políticamente operativa de su trabajo como de su perfecta asunción del mundo hiperestetizado que hoy habitamos. Propongo ahora, pues, precisamente un análisis del tipo de *relación estética* que despliegan las intervenciones públicas de López Cuenca, atendiendo con especial interés a la particular importancia que en él adquiere la *lectura* de las mismas y sentido que este proceso implica.

Ante todo, quisiera hacer notar que, en tanto que establecimiento de una *experiencia estética* –y en contra de una tan común como simplista crítica a los modos de relacionarse el autor de Nerja con el sistema del arte– el trabajo en la esfera pública de López Cuenca no rechaza la autonomía del arte como una especie de estigma pequeño-burgués del que desprenderse. Lo que mantengo que aquí se orquesta es un *uso*, una aplicación de esa condición diferencial de la obra de arte para poder afectar a lo social. Y ello no puede resultar contradictorio en el momento en que comprendemos que los paradigmas cerrados de atribución de pertinencias, las disciplinas excluyentes, las epistemologías que limitan su campo a su propia definición, las mismas definiciones que condicionan sus desarrollos, no pueden explicar muchos de los modos del arte que hoy se dan en nuestra cultura. Y como la labor de López Cuenca es un claro ejemplo de esta imposibilidad, propongo pensar otra manera de abordar la obra de arte que implique su condición de existencia social. Llegados a este punto, me serviré de la que entiendo la disciplina más adecuada para establecer el tipo de análisis que aquí corresponde: la Estética, mas precisamente cuando *discute* con ella misma, como veremos. Atendamos, para empezar, al mero aspecto formal de la imagen, a su *aparecer* en el mundo. Éste es el momento en el que “se huye” de la autonomía como obra “reconocible”, el momento de la *techné* del camuflaje, de la inmersión en el código público de la publicidad, la señalética o la información, que despliega su presencia paradójica en el paisaje mediático para *funcionar* como imagen *en* el mundo. Aquí es cuando se establece (o no) contacto con un *público*⁷ *no expectante* que desarrolla un proceso de apropiación subjetiva de la imagen, una recepción que me interesa puntualizar aquí. La podremos comprender mejor a partir de la narración que el profesor Rubert de Ventós propone para explicar su particular idea de experiencia estética. *Desreconocimiento* es el término que el profesor emplea para aludir al *acontecer* de esa situación concreta en la cual se produce un verdadero *descubrimiento* por parte del receptor, el cual, como la propia palabra nos muestra, va más allá de un mero reconocimiento de cualidades que nos permiten *hacernos con* el

⁷ “Público” en el sentido que lo piensa la publicidad, como receptor desconocido y aleatorio que presta una atención difusa en un entorno saturado de estímulos. El espectador en el sentido que hemos deducido de Rancière ocurre a continuación, por eso hablo de *opera in corso* en el caso que nos ocupa.

objeto en cuestión. Pues éste, que sería el momento que Kant atribuye al juicio estético, R. de Ventós lo señala, al contrario, como *muy interesado*:

[...] *Hay una forma [...] de neutralizar aquel desasosiego que nos producen las cosas nuevas. Consiste en hacerles una ley, en buscar una regla o norma a partir de ellas mismas. [...] Experimentar lo particular sin conceptos, recuperar la unidad de sensación y entendimiento; ahí está lo que según él [Kant] provoca un “placer desinteresado, puramente contemplativo”. [...] Nada más interesado que estos conceptos con los que intentamos neutralizar la inquietud que nos provocan las cosas nuevas. Nada más laborioso que los esfuerzos por encontrarles una ley inmanente que las haga asimilables a nuestras neuronas. Más que buscar un placer en ellas, parece que queremos huir –teoría mediante– del dolor, o del temor, que nos producen.*⁸

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

[...] *dura mientras se nos han averiado las ideas hechas y no hemos tenido tiempo aún de repararlas; cuando la experiencia nos ha pillado a contrapié, nos hace perder el equilibrio, y caemos una vez más de bruces sobre las cosas o las obras que teníamos por más conocidas; cuando hemos llegado a ver con admiración lo más natural del mundo y podemos alcanzar ya la última sofisticación estética: ver a su vez con naturalidad lo que es artificial. [...] “Estético” no es sentir que our dreams become true, sino todo lo contrario: comprobar que lo verdadero trasciende nuestras previsiones o expectativas.*⁹

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

[...] *Lo siniestro tiene su condición de posibilidad en que se produce en el límite de lo estético, de la distancia estética; en el límite de la experiencia de la ficción. Lo específico del sentimiento de lo siniestro es que nos impide situarnos en el espacio de la representación.*¹⁰

El trabajo de López Cuenca se sitúa en ese límite. Y lo hace, como hemos visto, poniendo *en el espacio del espectador* un indicio, un extrañamiento de lo habitual. Por

⁸ Rubert de Ventós, Xavier: *El cortesano y su fantasma*. Destino. Barcelona, 1995, pp. 239-240.

⁹ *Ibid.*, pp. 241-243.

¹⁰ Puelles Romero, Luís: *Modos de la sensibilidad. Hiperrealidad, espectacularidad y extrañamiento*. Diputación Provincial de Pontevedra. Pontevedra, 2002, p. 112.

eso –de aquí el realismo al que hacíamos referencia al principio- queda rota la frontera entre realidad y representación, porque, como sigue explicando Puelles,

[...] *esta pérdida de la distancia implica paradójicamente la pérdida de la inmediatez, de la familiaridad irreflexiva con el mundo entorno; sin distancia, desaparece el trato inmediato – natural, habitual, automático- con la realidad. Esto tiene su mayor significación en la crisis de la función designativa del lenguaje (crisis de la naturalidad con que el lenguaje venía nombrando y ordenando las cosas del mundo).*¹¹

La supresión de previsiones que aquí se plantea es profundamente transgresora de un orden de cosas que, a través del lenguaje, organiza no ya sólo lo que se presenta como realidad dada, sino los modos y los instrumentos para recibirla. Por tanto, la valoración del momento estético que hace Rubert de Ventós, la descripción de lo siniestro de Puelles, me interesan en función de su utilidad para explicar cómo ocurre la recepción de unas intervenciones que están cuestionando precisamente esa necesidad de reconocibilidad que se venía reclamando tradicionalmente para cualquier producción artística. Pero que, sobre todo, y efectivamente debido a lo anterior, implican una intensificación del proceso de recepción que apunta muy intencionadamente en el sentido de *espectador* que he tomado de Rancière. El estadio más inmediato, pues, del proceso de asimilación del trabajo en el espacio público de López Cuenca viene dado por un extrañamiento, una pérdida de referencias de tal modo que, en efecto, respecto a nuestro objeto, *aquello que pensábamos no era*: volvemos al gato de *Matrix*, y un indicio siniestro nos permite descubrir la condición ficticia e, insisto, ideológica, de lo que habíamos naturalizado como *el mundo*.

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

Polaroid Star

¹¹ *Ibid.*