

Posibilidades de arte crítico-político: Rogelio López Cuenca a través de Jacques Rancière

Lucía Bodas Fernández¹

Poner en relación la obra teórica de Jacques Rancière con la práctica artística del malagueño Rogelio López Cuenca no es algo que se haya llevado a cabo normalmente y, mucho menos, de manera sistemática. Sin embargo, es una asociación que tampoco puede resultar sorprendente. El mismo artista ha hecho explícita la influencia del pensador francés sin ir más lejos en el título de una de sus últimas exposiciones para la galería madrileña Juana de Aizpuru, *Le partage* (enero-febrero de 2008), que está basado en una de las obras más conocidas de Rancière: *Le partage du sensible*. No obstante, concretando mi análisis en el estudio de una obra algo más antigua, *Decret nº 1 (Expo '92, 1992)*, la relación que es posible establecer entre ambos no se agota, evidentemente, en esta coincidencia en el título y esto es, precisamente, lo que hace verdaderamente interesante llevar a cabo un análisis de la obra de López Cuenca desde la óptica de Rancière. De hecho, lo que el artista parece sugerir con esa apropiación es que su obra actual no pretendería sino exponer, sacar a la luz esa idea del *reparto de lo sensible* que para Rancière supone no sólo el punto en común entre la estética y la política, sino también la piedra de toque de ambas.

Así, nos encontramos con que, por un lado, Rancière afirma que la política, como la estética, se refiere a ese reparto de lo sensible y a la introducción de un *desacuerdo* sobre el mismo, de un litigio acerca de la existencia de un espacio común que supone la interrupción de los sentidos e identidades que son percibidos como *normales* mediante un proceso de desidentificación y resignificación; por otro, López Cuenca anotaba en el texto de presentación de esta misma primera exposición lo siguiente:

«Del mismo modo que las relaciones de poder producen formas estéticas, a la inversa, las expresiones culturales constituyen modos de ver, de hacer visible, de representar, de simbolizar poder o contrapoder. Todo acto estético, en tanto que configuración de

1 Universidad Autónoma de Madrid. Correo electrónico: luciabodas@gmail.com

la experiencia, por su potencialidad de producir modos de ver, de sentir, de existir, es, por tanto, político»².

Si bien la influencia directa acerca de la cuestión del carácter intrínsecamente político de lo estético y del arte del pensador sobre el artista se hace evidente en declaraciones como la anterior, no pretendo aquí establecer, mediante el ejemplo de López Cuenca, un modelo concreto de lo que debería ser en la actualidad el arte político, modelo cuya inexistencia, por otro lado, Rancière ha tratado de demostrar en repetidas ocasiones³. De hecho, creo que la obra de López Cuenca, más bien, podría ejemplificar o que, incluso, expresa abiertamente las paradojas y contradicciones internas producidas por y en el seno de la misma idea de «arte crítico». En esta línea, el problema principal, para Rancière, parece formularse a grandes rasgos de la siguiente manera: por su misma disposición, el arte crítico, o bien apela a un espectador previamente constituido –y concienciado– capaz de finalizar por sí mismo el trabajo metafórico comenzado por la obra crítica, o bien presupone en los espectadores una incapacidad de ver la verdad bajo el flujo aparential, auto-adjudicándose la tarea *educativa* de *demostrar* esa verdad y que, consecuentemente, pretendería generar un sentimiento de culpabilidad en esos mismos espectadores por esa incapacidad de ver lo real o esa negación a reconocerlo. Esta idea, como Rancière ha tratado de demostrar tanto en *El maestro ignorante*⁴ como en *El espectador emancipado*, ya más concretamente refiriéndose a la relación entre artista, obra y espectador, presupone no sólo que la *eficacia* política de una obra radicaría en su capacidad transmisora del mensaje que el artista habría pretendido comunicar desde el principio, sino también la pasividad del espectador, que sólo *mira* inconsciente de lo que ve, frente a la actividad consciente del artista, cuya tarea prerrogativa sería entonces la de concienciar e informar al espectador acerca de aquella verdad que su obra desvela para, a partir de esa concienciación, moverle a la acción⁵.

2 R. LÓPEZ CUENCA, Texto de presentación de *Le partage*, presentado en la Galería Juana de Aizpuru. La versión on-line se encuentra disponible en <http://www.arteinformado.com/Criticas/11111/le-partage/>

3 J. RANCIÈRE, «Las paradojas del arte político», en *El espectador emancipado*, traducción de Ariel Dillon, Ellago Ediciones, Castellón, 2010, p. 84.

4 J. RANCIÈRE, *Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle*, Librairie Arthème Fayard, Paris, 1987. Traducción de Núria Estrach, *El Maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*, Laertes, Barcelona, 2002.

5 Cf. J. RANCIÈRE, «El espectador emancipado», en *El espectador emancipado*, cit., p. 20. Cf., asimismo, «Problemas y transformaciones del arte crítico», en *Sobre políticas estéticas*, traducción de Manuel Arranz, Museu d'Art Contemporani de Barcelona/Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, Barcelona, 2005, p. 38.

Rancière ha ejemplificado estas paradojas del arte crítico mediante las prácticas de diversos artistas, algunos de los cuales, como Martha Rosler, pueden ser fácilmente puestos en relación con el mismo López Cuenca. Por ejemplo, en la exposición de *Le partage*, aunque también en otras ocasiones, el artista pasa por el proceder artístico-político propio del montaje y del collage, característico de muchas de las obras de esta artista (y evidentemente de las obras de muchos otros): la yuxtaposición sobre una misma superficie de elementos heterogéneos, incluso más bien conflictivos, entre sí⁶, con la evidente intención de crear una imagen chocante, impactante, incómoda que pondría en relación imágenes cotidianas con la verdad que subyacería a esa cotidianidad y que, por una razón u otra, los espectadores no habrían querido reconocer o habrían preferido ignorar.

Ahora bien, también es cierto que, en López Cuenca, este tipo de prácticas, esa semiótica de la visión que reflexiona acerca de lo que podemos ver, lo que se nos da a ver y lo que se nos permite ver, constituyen más bien una evolución, incluso una desviación de su *modus operandi* más característico o anterior: una poética visual de carácter irónico y político⁷, en la que por cierto se inscribiría la obra que pretendo tratar más adelante y que constituirá el centro de mi análisis. Sin embargo, no deja de ser cierta la influencia en este tipo de prácticas de López Cuenca del arte crítico propio de la década de los años setenta y ochenta, en concreto la influencia de ciertas artistas feministas como Jenny Holzer⁸ o, sobre todo, Barbara Kruger⁹ que, mediante una adaptación

6 J. RANCIÈRE, «Las desventuras del pensamiento crítico», o. c., p. 32.

7 M. CEREZEDA SÁNCHEZ, «Políticas de la visión», en *ABC de las Artes y las Letras*, n° 989, 19 de enero de 2008, p. 37.

8 Por ejemplo, la serie *Truisms* [Lugares Comunes], realizada entre 1977 y 1982, que consiste en una serie de anuncios luminosos como los que se colocan en los grandes edificios de las calles más transitadas, pero cuyo contenido son mensajes que exponen afirmaciones con significados explícita o implícitamente políticos con la intención de construir textos que imiten las voces autoritarias del capitalismo y la cultura de masas: son afirmaciones como «Your oldest fears are the worst ones» [Tus miedos más antiguos son los peores], «Torture is barbaric» [La tortura es bárbara] u «Often you should act sexless» [A menudo debes actuar de manera asexual]; afirmaciones que se presentan de un modo neutro, como si fueran algo familiar y aceptado. Con ello quiere Holzer enfatizar las influencias subliminales del condicionamiento social del inconsciente. En H. RECKITT Y P. PHELAN, *Art and Feminism*, Phaidon Press Limited, Londres, 2005, p. 122.

9 La práctica de Barbara Kruger consiste fundamentalmente en la reutilización y reemplazamiento de las formas del lenguaje publicitario como un medio de actuación política directa. Se concentra en las estrategias de producción de individuos normalizados propias de los medios de comunicación, individuos que aceptarían sumisamente las imposiciones de orden ideológico, social y económico. Kruger, como Holzer, trata de enfatizar que la coacción viene dada por el modo en que recibimos los mensajes verbales y visuales: consumimos los códigos impuestos por fuentes de poder anónimas, por lo que se trata de interceptar ese proceso para invertir su lógica. De ahí obras como (*Sin Título*) «*Your body is a battleground*» [Tu cuerpo es un campo de batalla] de 1989, con la que apoyaba una manifestación a favor de la despenalización y legalización del aborto y los derechos de las mujeres. *Ibidem*, p. 152.

y re-apropiación de la utilización del lenguaje por parte del arte conceptual hacen de él un uso artístico intervencionista y abiertamente politizado.

Así, partiendo de esta concepción del arte como trabajo sobre y a partir del lenguaje, la característica más llamativa de la obra de López Cuenca consistiría en la apropiación de las formas publicitarias, propagandísticas o de información oficial para invertir su sentido, transformando el contenido de esos signos, creando dentro de ellos un espacio poético que contesta a la neutralidad de las formas que los alojan, también superponiendo imágenes que son incongruentes no con la información suministrada, sino con la misma intención de esas señales de suministrar información. El objetivo del artista mediante este tipo de intervenciones artísticas, entonces, pasaría sobre todo por la dislocación de esos signos y espacios destinados a mensajes de poder y que desautorizan toda otra manifestación alternativa, evidenciando así la manipulación y apropiación de *lo real* que llevan a cabo y mostrando también que éstas no son inexpgnables.

La idea del arte como actividad principalmente producida en el seno del lenguaje, como poesía, es, de este modo, la piedra de toque de la obra de López Cuenca. Se trataría de, ocupando el espacio colectivo y asumiendo la condición natural de espectadores de todos los potenciales ocupantes de ese espacio, implantar un discurso político en un espacio público en el que la palabra es mera información, prosaísmo basado en una idea de identidad cerrada y excluyente de los espacios que impide todo matiz y reflexión sobre los mismos¹⁰. Lo que pretende López Cuenca no es recontextualizar la señalización oficial en una especie de movimiento estetizante, sino que interviene activamente en el proceso por el cual esa señalización opera sin ser vista¹¹, pero no en un intento de suprimir la pasividad del espectador, sino de re-pensar su mirada como activa.

Por un lado, es cierto que este tipo de iniciativas puede entenderse como un apropiarse del lenguaje institucional para decir expresamente lo que ese poder afirma mediante hechos pero que de ningún modo querría explicitar mediante la palabra: esto es, un desvelamiento de la verdad de la dominación oculta tras el aparentemente inocuo y neutro prosaísmo de la señalización oficial. Ahora bien, este poner de manifiesto las relaciones de poder y de dominio que se esconderían detrás de la prosaica información que abarrota los espacios públicos, sería realmente un efecto secundario de la que creo que

10 A. RUIZ DE SAMANIEGO expuso esta reflexión sobre la obra de López Cuenca en la conferencia «Transformaciones de la teoría crítica en relación con los pasajes de la escultura moderna» en el ciclo «Modalidades del Arte Público», dirigido por F. Castro Flórez y M. Cerezeda Sánchez para los Cursos de Humanidades Contemporáneas, UAM, Madrid, lunes 7 de mayo de 2007.

11 C. BERNSTEIN, «Rogelio López Cuenca y lo común», versión on-line en http://www.inforvip.es/malagarte/artistas/rogelio_lopez_cuenca/rogelio_lopez_cuenca_critica.html

sería la verdadera intención de López Cuenca, cuya obra, en principio, no tendría una pretensión edificante o culpabilizante, sino más bien la de introducir un lenguaje allí donde supuestamente no tendría que haberlo. Al implantar un lenguaje suplementario no busca, entonces, denunciar el carácter opresor del lenguaje previo, sino negarlo en su misma distribución. Si atendemos por ejemplo a *Du calme*¹², una pegatina que se realizó para la edición de *Arco'94*, pero que luego fue también colocada indistintamente en diferentes lugares, la frase «(Du calme) poetry makes nothing happen» –que parafrasea un verso de Auden en la elegía «In memory of W. B. Yeats»–, puede ser interpretada de dos formas. En primer lugar, puede significar «Calma. La poesía hace que no pase nada», como si quisiera dar a entender la impotencia de la poesía en esos lugares prosaicos, lo que, por tanto, implicaría que la obra podría adscribirse a la corriente que Rancière denomina «versión melancólica del izquierdismo»¹³ y que basaría su proceder en la doble crítica del poder y del carácter ilusorio de la lucha contra ese mismo poder, que lo alimentaría en lugar de combatirlo. En segundo lugar, sin embargo, puede entenderse como «Calma. La poesía hace que la nada ocurra», lo que significaría que la poesía actúa como una paralización del sentido «normal» de ese espacio y que es, por tanto, en sí misma, la introducción de un elemento heterogéneo, disensual respecto a la distribución de ese espacio público.

De esta manera, la práctica artística de López Cuenca se centra en los procesos de desidentificación, reconfiguración y resignificación de las identidades en este espacio híper-saturado por el constante flujo y superabundancia de imágenes y de información, también híper-seleccionadas, filtradas, etc., que materializa, como sostiene Marc Augè¹⁴, una cosmología universal que apela a todos los individuos que habitan en ese espacio, produciendo un universo simbólico tal que llama al reconocimiento de todos aquellos a los que invoca, generando y condicionando en ese sentido su identidad, así como la identidad de los espacios que esos individuos habitan: totalidades parcialmente ficticias, pero efectivas, cuya existencia es universalmente aceptada de un modo acrítico.

Si bien la idea de un *arte crítico-político* que pone de relieve este tipo de procesos no deja de estar sujeta a numerosas ambigüedades, ambigüedades que Rancière no ha dejado de hacer notar y que no voy a desarrollar más aquí, lo cierto es que la práctica de López Cuenca, más que negar estas ambigüeda-

12 R. LÓPEZ CUENCA, *Obras*, Edición de la Diputación de Granada, Granada, 2000, pp. 66-67.

13 J. Rancière, «Las desventuras del pensamiento crítico», o. c., p. 40.

14 M. AUGÈ, *Non-Lieux*, Le Seuil, Paris, 1992. Trad. Margarita Mizraji, *Los No-lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, Barcelona, 2008. p. 109.

des, las asume y las explicita como tales, pasando por la reelaboración crítica del mismo lugar «arte», que ya no puede ser asumido como la expresión de una libertad pura ni tampoco se concibe como creación original y única, y que, además, implica la reconfiguración del mismo espacio en el que aparece.

El punto de partida teórico, también explicitado por el artista, es en ambos prácticamente exacto: en ningún caso es el contenido lo que hace al arte político. Así lo expresaba López Cuenca en una conversación mantenida con el también artista Francesc Torres para la *Revista Lápiz*: «Incluso más que a través de los propios contenidos, para definir una obra como de «oposición», me parece que es fundamental la forma en la que se presentan»¹⁵.

De hecho, en Rancière la distinción entre un arte políticamente cargado por su contenido y un arte político por su forma realmente carecería de sentido, en tanto que partiría de una presuposición cuya negación es el punto de partida de su teoría: que el arte y la política son dominios separados que necesitan ser unidos de alguna manera¹⁶. Ahora bien, creo que la idea expresada por López Cuenca va más allá de esta mera oposición entre forma y contenido, refiriéndose más bien a la manera por la que la obra aparece, inscribiéndose y apropiándose del espacio; de hecho, redefiniendo ese mismo espacio. No se trata de transmitir mensajes acerca del orden o sistema del mundo ni de representar de una determinada manera las estructuras sociales. Al contrario, el arte tiene que ver con la política justamente en la forma en la que toma distancia de este reparto de lo sensible: en el modo por el cual divide el tiempo y se hace con el espacio¹⁷. Entonces, el arte *es* político en la práctica de una *nueva* división de un espacio material y simbólico dado, del mismo modo que la política no es esencial y originariamente la lucha por el poder y el ejercicio del mismo, sino sobre todo (el conflicto por) la (re-)configuración de un espacio concreto y la demarcación de sujetos capaces de designar y discutir acerca de lo que es común a la experiencia de ese mismo espacio. Lo que quiero enfatizar ahora es que en la obra de López Cuenca no hay otro mensaje que el medio y la forma por los que la obra aparece y se inscribe en el espacio común, reconfigurándolo.

Esto es lo que pretendo ejemplificar ya de un modo más concreto por medio de la obra a la que aludía al principio, *Decret* nº1, una propuesta que fue seleccionada por un comité compuesto por diversas personalidades del mundo artístico internacional para su exhibición en el marco del proyecto *Arte contemporáneo en los espacios públicos de la Expo'92* pero que, final-

15 R. LÓPEZ CUENCA en F. TORRES Y R. LÓPEZ CUENCA, «Arte español. La palabra ocupa el lugar de la obra. El mundo de 100 artistas españoles en sus diálogos privados», *Revista Lápiz*, nº 99-100-101, 1994, p. 203.

16 J. RANCIÈRE, *Malaise dans l'esthétique*, Galilée, Paris, 2004, p. 40.

17 J. RANCIÈRE, «Políticas estéticas» en *Sobre políticas estéticas*, cit., p. 17

mente, pasando por diversos y paulatinos recortes y censuras por parte de la organización de la Expo ya desde la misma fase proyectual, fue finalmente vetada y retirada del espacio público de exposición. Este proyecto consistía en una veintena de carteles que *imitaban* los carteles oficiales de la exposición universal y que estaba así mismo pensada para ser colocada entre esos carteles oficiales que indicaban los posibles recorridos y los diferentes emplazamientos de los pabellones, instalaciones y servicios de la Expo; toda una batería de carteles prácticamente idénticos a los oficiales, pero con una diferencia fundamental: se sustituía su contenido informativo por un lenguaje que no transmitía realmente información alguna.

Quizás la parte más llamativa, o más bien *políticamente incómoda*, desde luego incorrecta, de la obra sea precisamente aquella que fue vetada desde el principio por la organización de la Expo¹⁸: una serie de carteles que se preguntaban por el emplazamiento de pabellones de países no reconocidos oficialmente como tales, como por ejemplo, el de Palestina, o los del Sáhara o Tiananmen; carteles cuya exposición tenía la intención de «invitar a que el público preguntara» en palabras del artista¹⁹, y que hubiera obligado al público no sólo al hecho de tener que enfrentarse con la realidad de la exclusión en una exposición autoproclamada como «universal» y «común», sino que también habría implicado un tener que interrogarse por el mismo estatus de la obra como tal. Ahora bien, casi resulta más interesante, desde la óptica de la comparación con la obra de Rancière, no centrarse en los carteles que interrogaban por pabellones inexistentes, sino más bien en aquellos otros que, mostrando incluso palabras aparentemente inventadas como «echargedede» o «esouslabanal»²⁰, fueron colocados con la intención de romper con la misma distribución, en clave cartográfica y turística, del mismo espacio común de la Expo. En este caso, sin embargo, lo que resultaba más incómodo para la organización de la exposición no es tan evidente como la razón del rechazo de los carteles de pabellones inexistentes u otros cuyo contenido era también más explícitamente político y cuya retirada se justificó porque eran observaciones «inapropiadas para el espíritu de la empresa»²¹. Se adujo como razón principal que la obra debía ser retirada porque podía generar confusión en el público de la exposición, algo de lo que la organización pareció no darse

18 http://www.elpais.com/articulo/cultura/LOPEZ_CUENCA/_ROGELIO_/PINTURA/SEVILLA/SEVILLA/_MUNICIPIO/EXPO_DE_SEVILLA_1992/Expo/retira/instalacion/arte/pagara/millones/elpepicul/19920501elpepicul_2/Tes.

19 *Ibidem*.

20 Digo «aparentemente inventadas» porque, al leerse seguidas, todas estas palabras mostraban frases tomadas de muy diversas fuentes, desde consignas de Mayo del 68 hasta de Dante. En este caso concreto se trata de «La forme est une charge de dynamite placée sous la banalité quotidienne», tomada de los formalistas rusos. Cf. R. LÓPEZ CUENCA, *Obras*, cit., pp. 52-57.

21 *Ibidem*, p. 53.

cuenta hasta el momento en que vieron el proyecto instalado. Si bien primero le ofrecieron trasladar la obra a un lugar menos transitado, lo que según el artista hubiera implicado una «desactivación de la obra»²², finalmente se optó por esa retirada total²³.

Decret nº 1 tomaba su nombre del «Decreto nº 1 para la democratización de las artes», manifiesto realizado en 1918 por los futuristas de Moscú, que reclamaba la suspensión de las galerías y los museos con la intención de que el arte estuviese al alcance de todo el pueblo. La utilización de este título, además, enfatizaba la intención de la obra de «emparentarse con una determinada tradición artística y civil de intervención activa, desmarcándose de la común tendencia a interpretar la idea de «arte en la calle» como el mero trasplante al exterior de aquello mismo que se expone en los «templos del arte»²⁴. La forma en la que se presentaba la obra, no como un objeto con valor estético *per se*, sino como una parasitación de las formas de la señalización del recinto en el que se iba a exponer, también formaría parte de esta tradición y, como ya he señalado previamente, sería uno de los rasgos más característicos de la obra de López Cuenca. Este uso general por parte del artista de medios «impersonales», apropiaciones, procedimientos fotomecánicos, copias, etc., que no requieren ni siquiera un entrenamiento artístico específico, indica no sólo que no hay un territorio privilegiado para el arte (museos, galerías, etc.) y que la misma calle es tanto o más válida que los espacios oficialmente asignados para la exposición de arte, sino también la abolición ideal de la distinción que se presupone no sólo entre poeta y creador visual, sino también entre artista y ciudadano-espectador, así como entre arte y cotidianeidad.

Ahora bien, esta reivindicación por parte de López Cuenca de un arte que sale a la calle no tendría nada que ver ni con el «épater les bourgeois» que, según el artista²⁵, caracterizaría al *street art*, ni con la descripción que hace Ranciére de las reivindicaciones propias del arte relacional: la constitución de pequeños espacios de sociabilidad mediante la hiperbolización de la restauración de los lazos rotos entre incluidos y excluidos; una misión que estaría anclada en los presupuestos consensuales que simplemente oponen inclusión

22 http://www.elpais.com/articulo/cultura/LOPEZ_CUENCA/_ROGELIO_/PINTURA/SEVILLA/SEVILLA_/MUNICIPIO/EXPO_DE_SEVILLA_1992/Expo/retira/instalacion/arte/pagara/millones/elpepicul/19920501elpepicul_2/Tes.

23 López Cuenca se planteó exponer en el mismo lugar la obra una década más tarde. Sin embargo, finalmente desestimó el proyecto, dado que «al ser percibido inequívocamente como arte, quedaba desactivada su capacidad de desestabilizar, de generar contradiscurso». R. LÓPEZ CUENCA, en <http://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2011/03/13/rogelio-lopez-cuenca-referente-critico-contestatorio/408200.html>.

24 R. LÓPEZ CUENCA, *Obras*, cit., p. 52.

25 R. LÓPEZ CUENCA, en <http://www.laopiniondemalaga.es/cultura-espectaculos/2011/03/13/rogelio-lopez-cuenca-referente-critico-contestatorio/408200.html>.

y exclusión, conexión y desconexión²⁶. Frente a esta creación de comunidad, la cuestión fundamental para Rancière residiría realmente en la elaboración de una reconfiguración de lo sensible donde se cuestionen las categorías descriptivas consensuales; donde la cuestión no sea ya la lucha contra la exclusión, sino la lucha contra la dominación. Es decir, la cuestión sería plantear un arte basado no en la reparación de fracturas sociales o en la preocupación por los individuos desheredados, sino en la reconstitución de un espacio de división y capacidad de intervención política que manifieste el poder igualitario de la inteligencia²⁷. Pues bien, creo que ésta es la operación que lleva a cabo López Cuenca en *Decret n° 1*. No se trata de defender los derechos de los saharauis o palestinos a estar en la Expo, sino que niega la Expo misma en su distribución, mostrándola tal como es: un reparto cartográfico necesariamente excluyente en tanto que se presenta como común y universal, introduciendo un desacuerdo en su misma estructura. Un desacuerdo con su distribución de lo sensible en clave cartográfica totalizadora, desidentificándose con esa distribución y reconfigurándola de modo que podría haber permitido diversas posibilidades de resignificación de la misma por parte de los visitantes de la Exposición. No se trata de decir o reivindicar «esto no aparece y debería aparecer en vuestra distribución», tampoco de denunciar mediante un «no os percatáis del carácter excluyente de la distribución en la que participáis», sino de cortocircuitar esa visión del mundo en clave de mapa para intentar paralizar la distribución que así lo había trazado.

Entonces, si el de López Cuenca es un arte que tiene preferencia por los espacios no oficialmente asignados a la exposición del arte, no es para diluirse e identificarse con la comunidad o con una parte de ella, sino que sale a la calle como disenso de la distribución oficial del espacio y en función de la ruptura de la jerarquía artista-creador-maestro y público-receptor-alumno.

Es efectivamente un arte que sale a la calle pero con ninguna intención de reparar vínculos perdidos o de ser expresión de comunidad alguna. Si sale a la calle es precisamente para cortocircuitar su recepción inmediata como mero arte, para liberarse de la concepción del arte como «reserva india»²⁸ y, de este modo, poder así mismo resignificar el espacio en el que interviene. Este sería precisamente el caso de otra obra que López Cuenca propuso también para su exhibición en la Expo, aunque ya había aparecido en otros lugares, *Do not cross Art Scene*²⁹ y que, a pesar de ser una aparentemente inocua cinta de balizamiento que imitaba las cintas que usa la policía estadounidense para

26 J. RANCIÈRE, «Estado de la política, estado del arte», en *Sobre políticas estéticas*, cit., p. 61.

27 *Ibidem*, pp. 61-62.

28 *Ibidem*, p. 56.

29 *Ibidem*, pp. 38-39.

acotar la escena de un crimen, también fue vetada desde el principio por los organizadores. En este caso se trataba de limpiar una zona, acotar el espacio y declararlo no urbanizable, no colonizable por la Expo: ser, como *Decret*, la negación de ésta.

Si tanto *Do not Cross* como *Decret n° 1* fueron desautorizados por la Expo no es en función de un contenido chocante e incómodo, sino precisamente debido a la falta de contenido que permitiese su comprensión como mero arte. Si la obra de López Cuenca resulta en muchos casos molesta o impertinente, incluso perturbadora, no es sino porque la utilización que hace del lenguaje se resiste a todo intento de interpretación inmediata. Al camuflar sus carteles y señales entre los oficiales, la preocupación real de la organización (en este caso de la Expo, aunque le ha ocurrido en muchas otras ocasiones³⁰) no es, evidentemente, que aquéllas fueran confundidas con señales reales o cintas de balizamiento reales. El problema es, como afirma Charles Bernstein, que «quien niega el espacio de la información oficial mina la autoridad de toda transmisión autorizada»³¹: mediante la sola presencia de esos carteles se introduce un elemento totalmente heterogéneo, un tema suplementario, una discrepancia inaceptable que, bajo la forma artística se introduce en la distribución cotidiana.

Una práctica de introducción del arte en el ámbito de lo no-artístico, de cierta posibilidad de intercambio entre vida y arte, de una indecibilidad del mismo que, de hecho, sería uno de los requisitos pensados por Rancière para poder hablar de un verdadero *arte crítico* y cuya definición va más allá de la mera oposición entre lo que comúnmente se entiende por el *art pour l'art* y un *arte comprometido*: la existencia de lo que el filósofo denomina «micro-política» del arte depende de la posibilidad de atravesar los límites y de cambiar los estatus entre arte y no-arte, de la combinación e intercambio entre la radical originalidad del objeto estético y la apropiación activa del mundo común. En este intercambio e indeterminación se juega la cuestión de la política del arte, cuya inteligibilidad se toma prestada precisamente de esas zonas de indistinción, fronteras, entre el arte y las otras esferas, pero que, además,

30 No podemos citar aquí todas las veces que la obra de López Cuenca ha sido obstaculizada, vetada y retirada por las autoridades. Sin embargo, a la hora de abordar la necesidad de repensar la noción del espacio público y el reparto oficial del mismo, así como sus posibilidades de uso y habitabilidad, resulta esclarecedora la anécdota relativa a la obra realizada en 1990 en una carretera de Cofín (Málaga), *Traverser les idées comme on traverse les villes et les frontières* (cuyo título se toma del poeta visual dadaísta François Picabia). En este caso se trataba de camuflar la obra como una de las muchas señales de tráfico existentes en esa carretera. La acción tuvo como final el cuartelillo de la Guardia Civil, ante la cual, López Cuenca tuvo que acreditarse como artista mediante una licencia fiscal, dado que se llegó a sacar a colación la existencia de una guerra y de «terroristas escondidos detrás de cada mata de albahaca». *Ibidem*, p. 37.

31 C. BERNSTEIN, o. c.

debe mantener el aislamiento de la obra para tener el sentido de heterogeneidad sensible que da lugar a la posibilidad del rechazo político³².

Éste creo que sería el centro de la problemática que plantea López Cuenca: la introducción en el espacio público de un objeto suplementario, heterogéneo, portador de una contradicción evidente entre dos mundos. Ese es, como ya he apuntado, el mensaje mismo de *Decret n° 1* y de otras de sus obras: su irrupción como incómodo desacuerdo con esa distribución, con la comprensión, utilización y proyección previas de ese espacio.

Ahora bien, no estoy diciendo que una obra como la de López Cuenca pueda servir en ningún caso como sustituto de la política, ni siquiera pretendiendo proponerlo, en una especie de clave transhistórica, como posible modelo privilegiado de *arte políticamente efectivo*. No se trata de pedirle al arte lo que parece que la política, en virtud de sus déficits, ha sido y es incapaz de hacer, esto es, la cuestión no puede ser evidentemente pretender dotar al arte de una función política sustitutiva. La pregunta abierta por Rancière que he intentado enfrentar aquí a través del ejemplo de este artista es la de si existe alguna posibilidad de que el *arte crítico*, en lugar de quedar como mera sustitución paródica, pueda funcionar como un elemento capaz de jugar un papel en la reconfiguración de espacios políticos. No podemos presuponer el efecto que hubiera tenido *Decret n° 1* en caso de que hubiera sido autorizada para su exhibición pero, sin intentar tampoco anticipar este efecto, creo que el caso de *Decret n° 1* es sintomático del potencial político que en ciertas ocasiones puede adquirir el arte aunque, efectivamente, sea ésta una demostración en negativo, ya que la obra fue desmantelada por completo antes de su exposición al público una vez que fue mostrada a la prensa junto con el resto de la muestra, y que sólo podemos analizar a partir del apresurado rechazo de la organización de la exposición que, si bien aceptó y financió la producción de la obra, finalmente se vio incapaz de prever y, por tanto, de controlar y reapropiarse de sus efectos.

Si la constitución del espacio público se lleva a cabo políticamente, mediante la introducción de un tema suplementario, de una contradicción, afirma Rancière que, ciertamente, supone la transformación, si bien contingente, de esos espacios materiales de la circulación de personas y bienes en espacios disensuales. Ahora bien, el problema que queda sin resolver aparece con toda claridad cuando, a falta de ese trabajo político, son los artistas mismos los que, por esa carencia, han de crear ellos mismos esos espacios³³. Si el arte ocupa el lugar de las demostraciones disensuales de la política, pero no puede sustituirla como tal y tampoco quedar como mera parodia, ¿cómo se articula

32 J. RANCIÈRE, «Problemas y transformaciones del arte crítico», cit., p. 39.

33 J. RANCIÈRE, «Estado de la política, estado del arte», cit., p. 61.

esa reconfiguración? Si es una demostración política, ¿cuál es la forma en la que reconfigura el espacio común y a quién se dirige? Esto y la cuestión de que este tipo de intervenciones en el espacio público suelen requerir el beneplácito de las autoridades que se pretende poner en cuestión, son las dos grandes dificultades que Rancière ve a la hora de articular este arte crítico-político que abre por sí mismo escenas disensuales y que, por ello, se asemeja mucho a la creación política³⁴.

La cuestión no es, como ya he dicho, pretender dotar al arte de una función política sustitutiva. Tampoco tratar de adjudicarle una política definida, como si el arte tuviera que hacer la revolución, dado que la revolución política parece improbable o, incluso, indeseable. Esto, por un lado, supondría una comprensión pseudo-mesiánica del arte que volvería a auto-adjudicarse una prerrogativa educativa y edificante, presuponiendo, por otro, una desigualdad con el público al que se dirigiría. Creo que, como en el caso de *Decret n° 1*, el punto de partida es la asunción del carácter absolutamente contingente, incluso pasajero, del carácter político de cada demostración artística, así como su radical heterogeneidad. Sin pretender presuponer los potenciales efectos en el público, *Decret n° 1* aparecía simplemente como un elemento suplementario, discrepante, que rompía la unidad del espacio consensual de la Expo, dando así la posibilidad de repensar y replantearse un espacio colectivo alternativo: no buscando producir un efecto concreto sino, precisamente, «haciendo que la nada ocurra».

Recibido: 14 abril de 2011

Aceptado: 12 junio de 2011

34 *Ibidem*, pp. 63-64.