



El arte en los líquidos espacios fronterizos

Rogelio López Cuenca en conversación con Lynda Avendaño, Ignacio Estella y Eva Fernández del Campo

La trayectoria de Rogelio López Cuenca (Nerja, 1959) ha estado marcada por una constante investigación lingüística y semántica desde sus inicios en el colectivo Agustín Parejo School, que surgió en torno a la Universidad de Málaga hacia finales de los años setenta cuando las prácticas politizadas comenzaban a desvanecerse para dejar paso a un postmodernismo lúdico y despreocupado. Fue a finales de la década de los ochenta cuando López Cuenca participó en gran parte de las convocatorias artísticas que apuntaban hacia un nuevo territorio del arte comprometido con su presente y con la investigación: *Antes y después del desencanto* (1989), *El sueño imperativo* (1991) o la ya monográfica *Word\$ Word\$ Word\$* (1994) son exposiciones inevitables para cualquiera interesado en la historia del arte contemporáneo español.

Pero si su trayectoria suele vincularse a esa investigación con el lenguaje, el viaje y la travesía, temas en torno a los cuales gira este número monográfico de *Anales de Historia del Arte*, también han ocupado un particular protagonismo en su trabajo, incluso desde etapas muy tempranas. Sin embargo, su acercamiento a este tema no ha sido ni mucho menos apologético estando más bien cargado de una importante reflexión crítica que le permitía dibujar nuevos márgenes y posiciones desde las que abordar este tema. Las travesías que aborda López Cuenca no eluden la migración y sus terribles efectos sobre el cuerpo del migrante, abordan el pasado colonial e imperial que todavía sigue siendo una materia pendiente en España, se enfrentan al dominio del turismo y a su centralidad como motor económico antes de que el COVID evidenciara su propia fragilidad, abordan el exilio y la huida ante la inminente amenaza de la guerra. Esa perspectiva crítica con la que se enfrenta a la travesía es quizás la mejor herramienta para pensar en este tema especialmente en un momento en el que esta se halla limitada tanto por la pandemia global como por la evidencia del punto muerto que supondría la vuelta a una normalidad que requería la destrucción del medio ambiente como prerequisite inevitable.

Hablamos con López Cuenca sobre las implicaciones del viaje en su trabajo, de su dimensión política, de la función que tienen los museos en la actualidad especialmente en una ciudad como Málaga plagada de ellos, del colonialismo, del papel del turismo tanto en su versión de sol y playa como en su modalidad cultural e incluso abordamos el papel de nuestra propia disciplina, la historia del arte, en la creación de mitos cuyos efectos impredecibles llegan a modificar ciudades y barrios que acaban convertidos en escaparates culturales vacíos.

EFC– Vivimos en un mundo en incesante flujo migratorio a pesar de los constantes intentos de construir barreras que lo impidan. ¿Crees que el arte actual es necesariamente mestizo?

Tanto como “necesariamente” me parece que no. Existe una muy firme resistencia por parte de la Historia del Arte hegemónica (que es la que se filtra a los *media* y finalmente impera en el imaginario colectivo), que continúa, con su santoral de héroes y hazañas, siendo fuertemente etnocéntrica y racista. Como ha observado Iván de la Nuez¹, al *Otro* se le puede permitir que aporte un toque de exótico colorido, de *sabor*, pero el *saber*, el poder para inscribir esas diferencias en el relato dominante permanece como patrimonio del Norte, de Occidente.

Por otro lado, si nos acogemos a una interpretación más amplia de términos como migración y mestizaje, entendiéndolos como mezcla, como contaminación, está claro que ninguna manifestación cultural se produce ni pervive al margen de esos fenómenos.

EFC– Acabas de inaugurar en el IVAM de Valencia la exposición *Orientalismos*, comisariada junto a Sergio Rubira, una exposición que recoge toda una serie de obras en las que se manifiestan los estereotipos sobre los que hemos construido nuestra mirada occidental desde el siglo XIX. Se trata de una preocupación que te ha ocupado durante tiempo, ¿no?

Sí, en los noventa empecé el proyecto (todavía abierto, en proceso) *El paraíso es de los extraños*, que desde entonces ha ido actualizándose y realizándose a través de diferentes formatos, desde publicaciones a exposiciones, pasando por cursos y talleres o presentándolo en congresos y seminarios especializados, en un ámbito en el que normalmente no se presta la atención que exigiría la importancia que tienen las imágenes en la construcción de los lugares comunes y clichés que manejamos respecto al mundo árabe e islámico.

Pero mi interés por el tema, obviamente, no data de entonces. En España es proverbial la obsesión reaccionaria por negar o mixtificar la historia de al Andalus; una obcecación que convive con una idealización muy afectada y teatral, un orientalismo tan fantasioso como pernicioso. *Lo moro* constituye un componente fundamental de la “masa madre” de nuestra identidad colectiva –y más en Andalucía– que se manifiesta en infinitas gradaciones y trenzados de filias y de fobias. Esa fantasmática no se disipa sino acercándose a su complejidad, mediante la lectura y el estudio. En mi caso, seguramente sería a través de Juan Goytisolo como conocería a Edward Said, que no se tradujo aquí hasta los noventa.

EFC– No se si piensas que esa idealización de los otros que supone el orientalismo puede tener también algo lírico. Que Oriente, en cierta medida, ha servido de catalizador de la fantasía occidental y que, aunque como bien dice Edward Said esto ha servido para controlarlo y dominarlo, también ha podido servir para construir un imaginario fundamental para la fantasía y para el arte occidental. No hay duda, creo, de que nuestro arte y nuestro mundo tienen una deuda impagada con Oriente.

¹ De la Nuez, I. (2018). *Teoría de la retaguardia*. Consonni: Bilbao.

Un libro de Juan Vernet lleva este título: *Lo que Europa debe al Islam de España*². Pero nos encontramos tan confortablemente instalados en nuestra ignorancia que no es tarea fácil su desmontaje. Al respecto, y como muy bien sugieres, en la maurofilia más común opera con frecuencia un doble juego en el que la idealización es la coartada perfecta para el mantenimiento de unas relaciones de dominación que no se ven en absoluto cuestionadas por esa fascinación, sino que, al contrario, ese enmascaramiento contribuye a reforzar. El mismo mecanismo puede observarse en la subalternización de otros grupos, como sucede con la comunidad gitana: la exaltación de los aspectos más fácilmente explotables de sus producciones culturales, o de determinados individuos, cuyo arte se admira y se encomia, no mitiga el grado de exclusión que padece el colectivo. Reparemos en el ejemplo más patente: la sistemáticamente y retórica alabanza que el sistema patriarcal hace de determinadas virtudes o actitudes de las mujeres (desde la belleza al abnegado sacrificio maternal) a costa de su marginación y silenciamiento como sujeto histórico y político.

EFC– En la exposición se muestra también la obra de algunos artistas contemporáneos que intentan desmontar los clichés.

Sí, principalmente se trata de artistas actualmente en activo y cuya obra se sitúa en un complejo campo donde se cruzan discursos teóricos, como los estudios culturales y el giro decolonial, con fenómenos como el circuito global de las bienales de arte contemporáneo o la nueva y poderosa centralidad de los emiratos del Golfo en ese escenario. En el trabajo de estos artistas están presentes todos estos elementos y condicionantes, de una manera explícitamente conflictiva a veces, mientras que en otras parecen asumirse; bajo una variedad de sesgos, eso sí, que pueden ir desde lo irónico o la inteligente activación de la paradoja, hasta el aprovechamiento descarado de ese estatuto de sabor exótico que antes mencionábamos.

EFC– En ocasiones pienso que algunos de estos artistas del mundo árabe, especialmente los que se han dado más a conocer en Europa, en cierta medida repiten antiguos clichés volviendo a mostrarnos, aunque sea desde otra perspectiva, los mismos tópicos: el harén, el velo...el terrorismo. ¿Crees que puede haber algo de neoxotismo en la aceptación que estos artistas tienen hoy en Occidente?

Claro. La mirada exotista de la superioridad occidental no se desmonta de la noche al día. Lo único que puede perturbar el orden que sostiene ese tópico cuadro seductor es que esos objetos estéticos pretendan revelarse como sujetos, que “hablen”, que hagan explícito que en realidad esas imágenes no tratan del *Otro* sino de nosotros. Al mismo tiempo, no se puede ignorar que a la obra de estos artistas se les exige la subordinación a unos determinados lenguajes, marcos culturales, protocolos y estándares para hacerse “legible”. No es fácil, pero esa tensión es también propicia a generar resultados a veces extraordinarios. Pienso –por no abandonar las referencias a la cultura árabe– en un clásico de la hibridación y el mestizaje autoreflexivo como vía para aventurar la posibilidad de, valga la redundancia, “otra alteridad”: la obra del escritor marroquí Abdelkebir Khatibi.

² Vernet, J. (2001). *Lo que Europa debe al Islam de España*. Acantilado: Barcelona.

EFC– La imagen del exotismo colorista de pintores como Matisse choca de manera abrupta con la terrible realidad de la xenofobia y del trato que reciben hoy los migrantes del Magreb. ¿Qué puede el arte hacer al respecto?

Pues lo mismo que choca (o debería) en el caso de otros colectivos subalternizados y silenciados que ya hemos comentado: la exaltación de *lo gitano* (de determinados aspectos de esa cultura) con la exclusión efectiva de los gitanos “reales”, o ese mismo mecanismo aplicado a las mujeres.

La celebración de esa idealizada alteridad, de esa abstracción (inexistente más allá de esa fantasía), sirve como coartada justificadora del desprecio al *Otro* concreto de carne y hueso; es lo que permite despreciar el trabajo que realizan las mujeres (o ni considerarlo trabajo, es decir, que merezca ser remunerado), o la explotación prácticamente esclavista de los jornaleros africanos, o la mera existencia de los centros de internamiento de inmigrantes, que constituirían un escándalo inaceptable si no fuese por esos mecanismos de permanente deshumanización del *Otro*, en los que la idealización es el bucle que los cierra a la perfección.

A tu pregunta: el arte hoy puede hoy parecer prácticamente inútil frente a la omnipresente maquinaria de los *media* y su producción de sentido *full time*, pero no por eso se trata de un espacio estéril. Lo mismo que respecto a la Academia, tenemos que asumir los límites de nuestro campo de acción, pero también sus posibilidades. Si Matisse (y sus incontables epígonos) son efectivos a la hora de crear esos estereotipos, desde el arte también se puede operar en sentido contrario, en su desmontaje. Hay que ser conscientes de que trabajamos con otra temporalidad. Desde la práctica artística crítica, igual que desde la universidad, se producen ideas que, si nos esforzamos en ese sentido, son capaces de extenderse hasta formar parte crucial de los debates sociales. De ámbitos en principio minoritarios proceden conceptos que llegan a hacerse determinantes en procesos de grandes transformaciones en un momento dado.

IE– Tu trabajo está muy vinculado a la turistificación en especial de la ciudad en la que vive, Málaga, una ciudad que ha hecho de la cultura, en especial del arte, un reclamo turístico y económico de primera dimensión. ¿Cuáles son tus estrategias para no acabar absorbido pero ese huracán? ¿Qué espacios de resistencia pueden hallarse en Málaga que rechacen esta dinámica?

No es fácil sobrevivir si uno se enfrenta a la apisonadora mediática de ese aparato. Aunque tampoco lo es si no se hace, ya que la supuesta “ciudad de los museos” no es sino un eslogan y una imagen destinada a la industria turística, a atraer visitantes de forma masiva, y también las inversiones en infraestructuras que esa masificación exige, desde la hotelería y la hostelería a los transportes. A la vista salta que ni arte ni artistas pintan demasiado en esto; ni el resto del personal que maltrabaja en el ámbito de la cultura, que ven cómo los recursos públicos que se supone deben ir destinados a ese sector acaban sistemáticamente beneficiando al turismo y al ladrillo.

Por su parte, las experiencias de autogestión cultural que han surgido en la periferia de este monstruo son muy precarias y, con frecuencia, obedecen a la vana esperanza de sacar algún partido de las migajas que se supone que en algún momento caerán del gran festín, confiando en la promesa neoliberal de que el mercado, tarde o temprano, hará justicia. La Casa Invisible representa, desde 2007, la más destaca-

da experiencia crítica y alternativa, cultural y socialmente, y eso a pesar del acoso institucional a que se ve sometida, sitiada casi al modo medieval, bajo la amenaza permanente de desalojo, habiéndosele restringido las actividades públicas, cortado el suministro de agua...

IE– Otro aspecto importante de su trabajo se ha centrado en la dimensión social de figuras esenciales de la historia del arte, Picasso en particular. ¿En qué sentido crees que la historia del arte ha colaborado en la creación de esta superinflación simbólica de Picasso?

El de Picasso es un caso muy especial. Pensemos en las dificultades que presenta, por ejemplo, la explotación de otro personaje que, a primera vista presenta similitudes, como es Federico García Lorca en Granada. Su instrumentalización deja siempre incómodos cabos sueltos. Valeriano López ha hecho un trabajo muy potente sobre el fenómeno: estremecedora la corona funeraria con la leyenda “Tus asesinos no te olvidan”. Picasso es otra cosa. Sobre las circunstancias que confluyeron para hacer posible la existencia de un “producto” tan polifacético y versátil (la persona, el personaje, el artista, la obra, el signo Picasso, la marca Picasso) me parece que el libro de John Berger (*Success and failure of Picasso*) constituye uno de los más completos y acertados acercamientos a la complejidad del caso, porque en Berger, que no oculta su simpatía, hasta su cariño por el ser humano y se identifica con ciertas actitudes, eso no hace menos contundente su crítica. Hay un dato muy revelador del grado de sacralización que ha alcanzado su figura: el libro, que se publicó en español en 1973 con el nombre de *Ascensión y caída de Picasso*³, lo ha sido de nuevo en 2013, pero esta vez el título se ha traducido como *Fama y soledad de Picasso*⁴. Por más que incluso rimen, parece inadmisibile la asociación de los términos “Picasso” y “fracaso”.

IE– Todos los procesos de gentrificación tienen peculiaridades específicas y contextuales, notas distintivas que lo diferencian de otras ciudades. En Málaga, al menos desde fuera, da la sensación de que se está produciendo una apropiación de conceptos y prácticas “calientes” como lo relacional o la cultura urbana tipo *street-art*. ¿Cuáles serían, según tu opinión, las características esenciales del proceso gentrificador en Málaga, en especial en el manejo que hace del arte contemporáneo?

Las autoridades municipales, en ese caso, van a por todo aquello que les proporcione titulares, fotos o segundos de video en los medios. Les da lo mismo Picasso que Tita Thyssen o que Banderas, el *street art* que la semana santa. Su inversión en “cultura” lo es en publicidad. Claro que se trata de una inversión desproporcionadamente cara cuando el objetivo es figurar en el catálogo de los cruceros turísticos y posibles destinos de *city break*. Para atraer clientes a hoteles y restaurantes, Málaga carece de algo parecido—por citar ciudades vecinas— a iconos de la talla de la Mezquita de Córdoba, la Giralda o la Alhambra. Y tampoco ha conseguido nada como el Guggenheim Bilbao. La apuesta se dirige a intentar, pagando el precio que haga falta, vincular el

³ Berger, J. (1973). *Ascensión y caída de Picasso*. (Manuel de la Escalera, trad.) Madrid: Akal (obra original publicada en 1965).

⁴ Berger, J. (1973). *Fama y soledad de Picasso*. (Manuel de la Escalera y Pilar Vázquez, trads.) Alfagura: Barcelona (obra original publicada en 1965).

nombre de la ciudad a cualquier acontecimiento mediático –ser proclamada capital o ciudad europea de alguna cosa, sea el deporte o la infancia, o acoger la ceremonia de entrega de los Premios Goya o de los Premios Max– subrayando, por más forzado que en ocasiones resulte, su carácter “cultural”. Por ejemplo, en 2018, negoció con Unipublic, empresa gestora de eventos deportivo-publicitarios, que la Vuelta Ciclista a España hiciera transcurrir cuatro de sus etapas por la provincia, consistiendo la inaugural –que fue rebautizada como “la etapa de los museos”– en un recorrido diseñado para mostrar los espacios donde la ciudad ha concentrado su oferta turística; destacando que la salida se realizara en la puerta del Pompidou o que el maillot amarillo, para la ocasión se trastocara en una camiseta de rayas azules horizontales, como “homenaje a Picasso”.

IE– Viviendo y trabajando como artista en una ciudad repleta de museos me pregunto cuál piensas que debe ser la función que el museo debe desarrollar en la actualidad.

Bueno, primero un par de precisiones. La primera, que la cantidad de museos de que se vanaglorian los políticos locales en las ferias de turismo responden a una cifra muy inflada (¡alrededor de cuarenta!) gracias a la alegría con que apiñan bajo tal denominación, no solo las franquicias del Pompidou o de la colección del Museo Estatal Ruso de San Petersburgo, sino también conjuntos tan curiosos como el reunido en el Museo del automóvil y la moda (sic), o porque desde la administración se ha animado a las cofradías de semana santa a la autoproclamación unilateralmente como museo y exhibir bajo ese nombre sus “tesoros”.

Y otra puntualización: abandoné la ciudad hace más de una década, ya que vivía en el centro, en la zona que, tras la inauguración del Museo Picasso, en 2003 se empezó a presentar como “Entorno Picasso”. En muy poco tiempo se hizo inhabitable: un Disneyworld picassiano dedicado al monocultivo turístico. Por otra parte, ya he señalado que la supuesta centralidad otorgada al arte y la cultura se reduce a una política de escaparate, orientada a la conquista de titulares de prensa y espacios publicitarios. No creo exagerar si afirmo que no se ha hecho nada por incentivar la actividad o reforzar el tejido artístico o cultural local, ni tampoco hay, entre esa presunta cuarentena de museos, ninguno que responda mínimamente a las funciones ligadas a la generación de un pensamiento crítico acerca que quiénes somos, por qué estamos donde estamos, de dónde venimos, etc., que se supone debe ser el principal objetivo de un museo público.

IE– Otro aspecto esencial de tu obra se ha concentrado en la historia o memoria de los lugares, de las ciudades. ¿En qué sentido el arte puede colaborar en la recuperación de la memoria de los lugares? ¿Cuál ha sido tu experiencia al respecto, por ejemplo, en proyectos como *Birramblabookburning* o *Málaga 1937*?

Sin dejar de valorar en su medida la debilidad y el carácter marginal de nuestra posición respecto a la poderosa maquinaria de los media, me parece que al mismo tiempo ofrece unas posibilidades nada desdeñables para cuestionar el discurso dominante. El marco hegemónico a través del cual se interpreta mayoritariamente la historia no se mueve sino en la dirección de producir consenso en torno a las propuestas políticas –y económicas, y culturales– de las élites para el presente y para el porvenir.

La mayor debilidad de los discursos críticos reside en su marginalidad, en verse restringidos a un territorio específico, con tendencia a verse reducidos a un circuito cerrado. Los clichés con que se previene a la mayoría contra las “elucubraciones intelectuales” o el tópico de las “cosas de artistas” –cuya expresión se invita a aceptar condescendentemente pero advirtiendo que, a la hora de la verdad, no hay que tener en cuenta– son el mayor lastre, los límites en cuyo desbordamiento hay que concentrarse. Claro que, en el mejor de los casos, todo está diseñado para que sea dentro de nuestro corralito donde se pueda trabajar con una mínima tranquilidad o seguridad. Históricamente, los grupos en el poder han premiado –o en todo caso, suavizado su control y la amenaza de castigo– a quienes saben apreciar esos espacios de privilegio, real o ficticio, a cambio de su “neutralidad”.

LA– En numerosas ocasiones operas desde el dismantelamiento de los símbolos imperiales como se puede apreciar en proyectos como «Los Bárbaros» o «Mapa México». Dicho dismantelamiento ¿permitiría o no identificar o dilucidar espacios visuales subalternos dentro de las propias visualidades hegemónicas? Si es así, ¿en qué aspectos de tu obra se visualiza?

Es verdaderamente escandaloso que la deshumanización que significan el imperialismo y el colonialismo no sean percibidos en la brutalidad que significan; que su naturalización como soporte del racismo institucionalizado hayan logrado impregnar la sensibilidad ambiente hasta convertirse en “sentido común”. Todo esfuerzo empleado contra esa monstruosidad es poco. Pero a veces, ese “dismantelamiento”, si se ejerce con torpeza, si no se ejecuta con la sofisticación adecuada, lo que puede acabar es provocando actitudes defensivas y reforzando posiciones reaccionarias. Creo que desde nuestro campo de trabajo el objetivo tiene que consistir en complejizar el relato hegemónico, mostrando sus debilidades, sus vacíos, para que esos fascistas que ni siquiera saben que lo son encuentren argumentos para cuestionar lo que creen la visión justa del mundo. Precisamente por lo burdas que son, esas simplificadas mitologías identitarias presentan más resistencia a ser desenredadas.

LA– ¿En qué medida consideras que el gesto apropiacionista tan habitual en tu producción, le permite dialogar con las micropolíticas de las memorias locales e interpelar a los resabios de políticas hegemónicas de otras épocas, tal cual se aprecia en el proyecto «Mapa México»?

Bueno, el mismo término “apropiacionismo” hay que ponerlo entre interrogaciones, ya que implica la existencia de otra práctica artística que sería, digamos, “original”, lo cual es una convención y una convicción muy extendida. Hacer hablar a los documentos y a los monumentos de aquello que callan, que silencian, que con su mera presencia están ocultando, me parece un ejercicio muy alejado del elitismo al uso y la pose del modelo dominante de “creador”. La acción “lectora”, la lectura crítica sí puede percibirse como ejemplo de una acción realizable, asumible, de insumisión práctica al automatismo con que se instalan y generalizan las mitologías pasadas y presentes.

LA– ¿Cómo consideras que afecta el trabajo colectivo de muchas de tus obras en el proceso de la recepción de tus creaciones?

Redunda en la riqueza de la multiplicidad de perspectivas y en la polifonía a la que aspiramos siempre en estos proyectos. Pero, de todas formas, creo que no deberíamos perder de vista que el arte y la cultura son fenómenos por fuerza colectivos, fruto del diálogo y la discusión con discursos tanto contemporáneos como precedentes; que lo que pensamos, decimos o proponemos, obviamente no procede de la nada cósmica ni cobra significado y se hace legible, si no es merced a un determinado contexto. Cuanto más tengamos en cuenta este aspecto colectivo, social, compartido de la actividad artística y de la cultura en su más amplia acepción, menos en las nubes estaremos, más con los pies en la tierra y más cerca de lograr cierta eficacia en el control de aquello que tenemos entre manos.

LA– Teniendo presentes los límites del arte frente a la realidad, la contaminación visual de los discursos hegemónicos y subalternos que describes y propones en proyectos como «Valparaíso White Noise», ¿en qué medida piensas que trasunta en un determinante factual difícil de obliterar por el ciudadano común, pese a los discursos críticos del arte y de los intelectuales?

Creo que ya lo hemos comentado antes. Lo tenemos mal. A la mayoría social se le excluye vendiéndole una idea elitista del arte y la cultura, un segmento del mercado y el consumo vinculado al ocio y al lujo. En los congresos universitarios, por ejemplo, las autoridades políticas solo se presentan –si es que van– en la sesión inaugural o a la clausura. Justo para el momento de la foto. Y para el arte, lo mismo. O peor: en ese mismo congreso, la inauguración de una exposición o una performance se hace siempre después de las sesiones y las conferencias, en horario de ocio, ya con las copas. Pero, a pesar de todo, insisto en que todo puede hasta ir a peor: hay mucho que defender y que conquistar desde estos ámbitos. Lo importante es tener, no solo la conciencia sino la voluntad de trenzarnos con otras experiencias críticas sociales y políticas que están teniendo lugar al mismo tiempo que nuestro trabajo.

LA– ¿Considera sus proyectos «Los Bárbaros» o «LIMA I[NN]MEMORIAM» como arte político? Y si es así, ¿por qué lo serían?

Igual que comentábamos acerca de la idea de “apropiaciónismo”, la marca “arte político”, concebida como una especialidad, da a entender que de algún modo sea posible la existencia de un arte “no político”. Ya hemos reparado en que, en tanto fenómeno lingüístico, el arte es un fenómeno social, forzosamente colectivo. No hay arte, pues, que no sea político, arte ajeno a la polis. Aunque es cierto que hay artistas “idiotas”, que gustan de imaginarse a sí mismos por encima de todo esto; es más, que ni siquiera hablan o escriben en el lenguaje común de la chusma. En ese sentido, en fin, debemos señalar la dimensión política, de las expresiones aparentemente más superficiales de la cultura –la moda, el cine “de entretenimiento”, la “decoración”...– que es donde más a sus anchas se exponen y difunden los principios y argumentos de la ideología dominante en una sociedad y en un momento dado.

EFC– ¿Qué papel juegan el humor y la ironía en tu obra?

Convendría retomar lo que hablábamos antes acerca del apropiacionismo. El humor es un recurso tradicional entre las respuestas subterráneas y más o menos camufla-

das de los grupos subalternizados, silenciados y obligados a utilizar como medio de expresión un lenguaje impuesto desde arriba, opresión que se ve contestada, cuando no hay otra posibilidad que la de aparentar sometimiento, mediante la parodia y la ironía. Esa relectura subversiva de la lengua, de las normas y las formas del poder, es una explícita expresión de desacato, de insumisión. Y no olvidemos la reflexión de Benjamin acerca de la “convulsión del diafragma” y su defensa de la risa como “el mejor arranque posible para pensar”.

EFC– ¿Puede el arte transformar el mundo?

Lo más habitual es que contribuya a lo contrario, a participar, mediante el enmascaramiento de sus contradicciones, en el mantenimiento del orden imperante. Pero sí que puede cambiar el mundo, y de hecho lo hace; aunque no si entendemos ese enunciado de modo maximalista o mágico, como un mecanismo automático de causa-efecto. De ese modo, evidentemente, no funciona. Y pensarlo, haberlo creído en algún momento no provoca en muchos sino frustración y, en no pocas ocasiones, tras ese desengaño, un acomodaticio cinismo ya sin retorno.

Más vale, por eso, hacernos cargo de las carencias y limitaciones de nuestro campo de trabajo –y también de sus extraordinarias posibilidades– y de que en este ámbito, la temporalidad es otra, menos inmediata, más dispersa y discontinua. La práctica artística autoconsciente y crítica no hace propaganda, ni puede aspirar a tener un protagonismo que no le corresponde. Nuestro trabajo no logra su más pleno sentido sino al incorporarse, trenzarse, disolverse incluso, en el interior de procesos sociales de más amplio espectro, de más largo recorrido. Si el rasgo más distintivo del régimen neoliberal consiste en la movilización total de la vida, en la extensión de la lógica extractiva del capital a todas las esferas de la existencia, la resistencia, el combate tiene que plantearse igualmente en toda esa multiplicidad de planos. Y uno de los más valiosos territorios en litigio lo constituyen los líquidos espacios fronterizos en los que se separan y confluyen la realidad y las imágenes que pugnan por erigirse en su “verdadera” representación.