

A EXPLOTACIÓN DO LOCAL

Rogelio López Cuenca

Sinalizar a cidade

A intervención de Rogelio López Cuenca no ciclo *Arte + espazo público* subliñou a importancia de contar con 30 anos de experiencia artística neste ámbito para afondar nesta problemática. As diferentes etapas dos seu traballo poderíanse extrapolar a unha evolución xeral das prácticas artísticas xurdidas da crise do monumento.

Rogelio López Cuenca sitúase nos debates sobre a transformación das cidades contemporáneas, especialmente marcadas pola caída do muro de Berlín e o abandono do modelo económico do capitalismo industrial. Os seus comentarios sérvennos para enlazar novamente o discurso sobre a cidade e a urbe coa análise dos papeis específicos que cumpre a arte neste contexto.

Os seus primeiros traballos coa sinalética, realizados desde finais dos anos oitenta, reflicten, segundo el mesmo recoñecía, certa inxenuidade sobre a capacidade real de incidir nos fluxos naturais do espazo público urbano. O seu proxecto *Cartier Tatlin*, unha das súas primeiras exposicións nunha galería comercial, consistía na fabricación de mostras dunha arqueoloxía ficticia, de restos da sinalización dunha cidade imaxinaria onde puidesen ter triunfado algúns dos presupostos das vangardas históricas, sobre todo do Cubo-futurismo ruso: manipulacións de determinados elementos familiares nos espazos públicos das cidades seguindo a estratexia do *detournement*, a viraxe de elementos estéticos pre-existentes.

Un sinal dun aparcadoiro de pago (a representación dunha man cunha moeda) co texto inscrito “un poema non significa, custa” representa o exemplo dun paradigma que naquel momento comezaba a poñerse en dúbida; era a desviación dunha frase que podía tomarse como máxima da arte moderna. O verso do poeta norteamericano Archibald MacLeish “A poesía non significa, é” resume a reivindicación da autonomía da obra de arte, a ansiada emancipación do proxecto moderno que na arte implicaba non buscar outra razón de ser para si que a súa propia existencia. Deste xeito, o artístico desvinculábase de calquera responsabilidade de comunicar ou de calquera compromiso con algo externo á propia obra. A parodia tentaba subliñar o conflito ao que esa autonomía conducía valéndose da observación de Ludwig Wittgenstein segundo a cal o significado dunha palabra é a súa función, é dicir, está determinado polo uso que se faga dela. Reducir o significado da arte ao seu custo era unha crítica a esa condición progresivamente mercantilizada da obra de arte, convertida, en moitos casos, en moeda de cambio para as novas operacións financeiras do capitalismo postindustrial.

Unha peza que pode servir de bisagra cara a outro tipo de proxectos é a que empregaba a iconografía de cores dos paneis informativos dos cruzamentos das cidades, onde o gris representa os polígonos industriais, o azul os equipamentos hoteleiros, o marrón os museos, etc. O texto dos paneis foi substituído por un aforismo de Francis Picabia: *Traverser les idées comme on traverse les villes et les frontières* (“Atravesar as ideas como se atravesan as cidades e as fronteiras”). López Cuenca relatou como no seu intento de fotografar o panel no lugar da vía pública onde teoricamente fora rescatado (nesa intención de crear arqueoloxía ficticia da sinalética dunha cidade utópica non cumprida), a Garda Civil interrompeu a acción e requisoulle a peza. Isto resultou revelador para o artista en dous sentidos. Por unha banda porque lle axudou a ver onde radica o poder subversivo dunha obra cando se instala nun espazo público. O poder de interrupción, de alteración da orde pública, non estaba por suposto no contido do texto (ademais escrito en francés), senón no uso dun código formal non permitido máis que para os sinais oficiais de tráfico. Pero o uso dese código só nese contexto: a obra requisada podería aparecer anos despois fotografada sen



Rogelio López Cuenca

problemas na casa dun coleccionista ou nunha reportaxe dunha revista de deseño. O que infrinxe as leis é a posibilidade de confusión con algo real, posibilidade que non se daría nunca no contexto da galería ou do museo; o que modifica as cousas no espazo público é a situación de indefensión que sente o artista ao non poder exercer o seu dereito a delimitar significados¹⁶.

Por outra banda, a ensinanza paralela que López Cuenca tirou deste proxecto ten que ver coa súa propia condición profesional. Cando se rescata esta peza do ‘cuartelillo’ houbo que demostrar que aquilo era unha obra de arte, sobre todo para non ser considerado un acto de vandalismo ou incluso terrorismo, se a finalidade fose máis seria. Para demostrar a súa condición artística non presentou fotos do proceso ou recortes de prensa senón que xuntou unha copia do pagamento, como artista, do IAE (Imposto de Actividades Económicas). É dicir, o que garantía que aquilo fose unha obra de arte, e polo tanto inocua e inofensiva, era a súa condición de artista. A mesma acción realizada por alguén ‘sen papeis’ de artista sería un delito. Para López Cuenca foi unha lección que logo empregaría en momentos de dubidosa legalidade dos seus traballos: acollerse, en caso necesario, á protección da institución Arte; o que se fai é arte e polo tanto non pode ter outras consecuencias.

A partir deste proxecto de 1989, López Cuenca comezou a pensar que a rúa, o espazo público, era o lugar onde os resultados do seu traballo se expandían en todas as direccións e entraban en diálogo con todos os elementos da cidade, con público non especializado e factores non previstos, a diferenza do que ocorría co espazo baleiro e impoluto das salas de exposicións. O que realmente tiña valor era o contexto e o momento en que se situaba un determinado proxecto, e non tanto o seu contido ou formalización. Isto levouno no ano 1992 a continuar a negociación cos patrocinadores da EXPO de Sevilla, despois de que estes rexeitasen a súa proposta inicial por considerala socialmente perigosa (a idea era colocar sinalizacións de pavillóns de países que non estaban presentes na Exposición Universal, como o Pavillón de Palestina, Pavillón Saharauí, etc.). O proxecto derivou cara a paneis cunha carga crítica máis abstracta, empregando de novo desviacións de lemas e versos coñecidos. Porén, estes paneis foron retirados xusto antes da inauguración, precisamente porque o verdadeiramente conflictivo era o simple feito de que se tratase de sinalizacións falsas. A introdución, ao mesmo nivel que os reais, destes novos sinais poñía en crise todo o sistema, cuestionando a veracidade de toda a sinalética dese espazo.

Haberá unha evolución cara a proxectos que poñan en evidencia a dualidade do proceso de ‘sinalar’ na cidade certos puntos, certos percorridos, pero tamén certos fitos históricos. Os seus traballos posteriores seguirán nesa liña de tentar a través de leves intervencións alterar ou conmocionar o ritmo natural dos espazos urbanos, tendo en conta a necesidade de ‘mirar detrás’ dos paneis informativos para facer unha revisión política da historia das cidades. Unha estratexia de poder asociada a un proceso de ‘ocultación’ e de ‘esquecemento’ daquilo que non interesa sinalar ou ‘marcar’.

Na cidade irlandesa de Limerick, o artista instalou un tipo de cartel que indica un lugar pintoresco (co símbolo dunha cámara de fotos) e o lema *Landscape with the fall of Icarus* (“Paisaxe coa caída de Ícaro”): a caída de Ícaro como metáfora dos sucesivos fracasos da modernidade no seu intento de acadar a emancipación do home. Os carteis estaban situados en espazos que foran testemuños das revoltas do ano 1917 (coincidindo coa Revolución Rusa) nesa cidade irlandesa: episodios da loita nacionalista contra o Imperio Británico, así como as revolucións anarquistas de carácter social. En Limerick, como sucedeu tamén noutros eidos espaciais e temporais, como Barcelona en 1936, durante esas breves revolucións queimábanse os arquivos e as igrexas,

16 Como veremos máis adiante, na sesión de conclusións do ciclo, Javier Tudela mencionará tamén a ‘intemperie’ en que se sitúa a obra no espazo público, non só nun sentido climatolóxico, senón en canto á protección que proporciona o paraugas da sala de exposicións no que á súa recepción e interpretación se refire.

as actas de propiedade, abolíase o diñeiro, colectivizábanse as fábricas, ocupábanse os concellos... Episodios históricos fortemente reprimidos, ata o punto de ser borrados tamén da memoria colectiva. Non hai nada hoxe neses espazos que permita lembrar ese anaco da historia. Así, López Cuenca colocaba eses sinais en lugares marcados polo esquecemento. Estes traballos de finais dos anos oitenta e noventa, tal e como reconece López Cuenca, seguían unha tendencia global empregando os elementos propios da comunicación urbana (paneis publicitarios, sinais de tráfico, mobiliario público...) para lanzar mensaxes politicamente comprometidas. Aínda que el continuaba a pensar que o verdadeiramente subversivo estaba na utilización dos códigos máis que na mensaxe, nese momento, non era consciente do proceso de cambio que estaba a sufrir o espazo público.

As cidades, xa desindustrializadas, estaban tentando gañar un novo espazo de mercado no capitalismo global, e o chamado turismo cultural semellaba ser a única saída posible á súa crise. Unha crise estrutural e funcional¹⁷, pero tamén de identidade. Axiña, o Museo Guggenheim de Bilbao sería o novo emblema fetiche desexado por todas as urbes, sobre todo por aquelas necesitadas de novos símbolos e monumentos. Pero o Guggenheim, igual que os outros referentes da nova arquitectura espectacular, simboliza sobre todo unha promesa de futuro.

O monumento tradicional, especialmente aquel de carácter político, respondía a unha lóxica totalitaria, algo imposto en nome da totalidade, da comunidade completa, e non ten máis remedio que ser decidido dunha maneira autoritaria. Emporiso, aínda que a arquitectura está a cumprir esa función icónica dos monumentos, a escultura pública segue presente nas vilas e cidades pero sen o seu carácter conmemorativo. Etimoloxicamente falando, as esculturas actuais de prazas e rotondas non conmemoran máis que a súa propia existencia ou o poder de quen as mandou erixir. Neste caso é a elite dirixente dunha cidade que fala en nome da totalidade convertendo a cidade en suxeito capaz de decidir cousas, cando en realidade é esa elite a que se apropia dese dereito¹⁸.

Que poden simbolizar eses monumentos que proceden dunha estética abstracta, minimalista, que medra dentro desa lóxica da modernidade, de obras de arte que non se deben máis que a si mesmas, ao seu propio ser, á súa propia experimentación formal? Por máis que sexan obras nalgúns casos de artistas de interese, a súa localización no espazo público convérteas en fitos meramente físicos, en volumes. Funcionan coma meteoritos caídos en terra de ninguén sen ningún tipo de información, coma obxectos arredor dos que se ordena o tráfico.

Hai tamén unha especie de reacción a esa lóxica sen significado do monumento, coa existencia de pezas que xogan cunha especie de ironía ou broma, coma o *Culis Monumentalibus*, de Eduardo Úrculo, en Oviedo. Outros exemplos reveladores desta incapacidade dos neomonumentos de simbolizar algo son as



Rogelio López Cuenca:
Landscape with the fall of Icarus, Limerick, 1994

17 Nelson Brissac destacaba tamén os baleiros deixados polo desmantelamento das industrias pesadas, baleiros funcionais extremadamente conflictivos.

18 A Rogelio López Cuenca resúltalle curioso que a resurrección do monumento á nosa cultura se faga mediante as homenaxes ás vítimas.. Xa non temos heroes, estamos nunha sociedade democrática na que supostamente non se precisan porque os propios cidadáns se fan cargo dos seus propios problemas, e a única figura que merece unha escultura pública conmemorativa é a vítima.



Decoración para a voda de Letizia Ortiz e Felipe de Borbón, Madrid, 2004

esculturas para unhas rotondas en Xerez: sete números de bronce instalados en cada unha das glorietas da ronda leste desta cidade. Trátase dunha zona de nova urbanización onde a falta de referencia e de escala humana para que algo signifique produce un baleiro na función do espazo público. Cando se di que as cidades están a medrar non se está a falar con precisión: está medrando a urbanización, non a cidade, porque non están crescendo espazos públicos dotados de simbolismo. Ante esa incapacidade de simbolizar, este concello optou simplemente por numerar eses espazos. Para López Cuenca esta realidade é o froito desa obriga de investimento do 1% en cultura cando se fan obras públicas.

Paralelamente, popularizouse entre os artistas críticos dos anos oitenta e sobre todo nos anos noventa a tendencia a ver na temporalidade das intervencións unha solución ao problema: fuxir da monumentalidade e da permanencia dotaba de contido político o traballo. López Cuenca, que recoñeceu a súa adscrición nese momento a esta tendencia, destaca a inxenuidade dalgúns proxectos artísticos. Na actualidade, aínda que se continúa con esas políticas de monumentalización, a cidade precisa ser non tanto unha *cidade museo* senón unha *cidade centro de arte contemporánea* ou incluso unha *cidade centro comercial*. Ás prácticas artísticas demándaselles que renoven constantemente a súa imaxe do mesmo xeito que o fan os eventos periódicos de capitalidade cultural que sitúan ciclicamente no mapa unha cidade, atraendo o turismo e dando motivos para volver a unha cidade que xa visitou.

Están de moda exposicións temporais de esculturas na rúa destinadas non tanto a un turista exterior senón ao turismo interno, aos cidadáns que acoden ao seu centro histórico, agora despoboado, vivindo a experiencia dos centros históricos como turistas. Os que viven nas zonas periféricas anódinas das cidades visitan o centro do mesmo modo superficial e consumista que un turista. Progresivamente, estas exposicións temporais de arte pública vanse parecendo máis a intervencións publicitarias. A publicidade contemporánea saqueou ata os límites o coñecido *Manual de guerrilla de la comunicación*¹⁹, elaborado a partir de experiencias dos anos setenta e oitenta co obxectivo de responder ao hipercontrol que mantiña o Estado e os outros poderes sobre os medios de comunicación.

A arte segue, porén, nunha fantasía da interrupción, crendo que é capaz de interromper o espazo e o ritmo da cidade con algo extraordinario. A administración da cidade ofrécese encantada como escenario para unha fotografía de Spencer Tunick ou para unha película de Woody Allen. O caso é participar desa roda de presenza mediática publicitaria. Para López Cuenca as ideas de artistización das cidades das vangardas históricas, finalmente, parecen triunfar, pero en forma de parodia da man da publicidade e da súa utilización polo poder político. Hoxe non hai forma de diferenciar unha estratexia publicitaria dunha intervención de arte pública crítica de finais dos anos oitenta e noventa. Incluso as intervencións artísticas no espazo público institucionalizáronse con proxectos como *Madrid Abierto* e outros eventos de arte pública. Son perfectamente intercambiables, por exemplo, un proxecto de *Madrid Abierto* e a decoración urbana para o casamento dos Príncipes de Asturias. A retórica da provocación, que procede da arte vangardista, está totalmente neutralizada pola velocidade coa que a publicidade comercial se fai dona dela. Segundo o artista, isto leva ao atasco definitivo do tipo de intervención que se pode facer no espazo público. Cal-

19 Grupo Autónomo a.f.r.i.k.a., Luther Blisset e Sonja Brünzels: *Manual de guerrilla de la comunicación. Cómo acabar con el mal*, Virus Editorial, Madrid, 2000.

quera proposta, por arriscada que sexa, está perfectamente lexitimada e é demanda na nova retórica do capitalismo pos-industrial, capitalismo flexible, que continuamente cambia o rostro dos espazos.

Neste senso, un caso paradigmático é a cidade de Málaga, que López Cuenca debullou con profundidade na súa palestra. Na dinámica de tentar resucitar as poboacións en crise tras a desindustrialización, as cidades teñen que buscar a súa marca única, un lema que as identifique de maneira inequívoca e as sitúe de novo no mapa. No caso de Málaga era difícil atopar unha referencia arquitectónica importante, a falta dunha mesquita, unha Alhambra ou unha Giralda. Málaga foi sempre unha cidade industrial decimonónica, con altos fornos e industria téxtil, protagonista dunha historia conflictiva desde mediados do século XIX ata a Guerra Civil e que non reflectiu os fitos históricos nas súas construcións. Así, a cidade atopará a súa imaxe non nun edificio, senón nun personaxe: Picasso.

A marca Picasso demostrara a súa valía en produtos varios, dende perfumes ata automóviles, e o seu carácter multiuso permitía que se asociase tanto á bohemia e ao compromiso, o exemplo do artista, como ás forzas da orde (o Citroën Picasso é moitas veces o empregado pola policía). A estratexia seguida en Málaga segue unha tendencia propiamente moderna: esquecer o pasado, borrar o anterior a Picasso para facer ver que o futuro comeza precisamente nese momento.

O Museo Picasso inaugúrase no ano 2004 no lugar do antigo Museo de Belas Artes, que queda suprimido dos equipamentos culturais da cidade. Actuará como elemento xentrificador para o resto da zona histórica, desprazando poboacións, reconvertendo áreas comerciais e suprimindo a multiplicidade de usos característica da cidade por unha única función, a do consumo. Toda a cidade quedará restrinxida exclusivamente a dúas actividades: a circulación (cada vez máis veloz) e o consumo.

A cultura e o turismo vólvense a escusa definitiva para converter o centro da cidade nese modelo de *shopping mall* pechado caracterizado pola hipervixilancia (non hai pobres e ionquis nun centro comercial) e polo uso restrinxido ao tránsito e ao consumo.

Así, constrúese unha nova Málaga á imaxe da suposta Málaga 'vívada' por Picasso: a cidade burguesa castiza de finais do século XIX, co flamenco e o *majismo* populista... Incluso na fachada dos edificios que dan á suposta casa onde viviu Picasso introdúcense galerías e cores que recrean aquela época. Esa reinvencción da realidade está xustificando feitos como que se restaure un palacio barroco, pero tamén que se esqueza ou elimine todo o pasado industrial, porque supón unha memoria de conflitos. Rogelio López Cuenca amosou todos estes exemplos da nova cidade para evidenciar que non se poden facer intervencións coma as que facían dez anos atrás.

Un exemplo recente do tipo de proxectos en que está implicado este artista é *Malagana*. A palabra non só ten o significado de desánimo e desgana senón tamén dunha sensación como de mareo, de perda do sentido. Faise aquí unha investigación sobre os espazos da cidade que normalmente non se amosan: un mapa dos outros espazos da cidade. Denomínoa mapa pero en realidade o proxecto fíxose a través do envío e distribución de postais nos lugares habituais onde hai postais publicitarias gratuítas (cines, bares,...). Empregáronse referencias como a do 'Cautivo' (o Cristo máis coñecido dos Pasos de Semana Santa) coa fotografía dun preso da Guerra Civil e o enlace a unha web onde se conta a súa historia. Todas as imaxes e grupos escultóricos da Semana Santa, a pesar de ser composicións do barroco, datan dos anos 1938 ou



Estatua de Franco pintada de rosa, Ferrol, 2006

1940. Cada Cristo que sae nas procesións da Semana Santa de Málaga é unha reconstrución posterior á Guerra Civil, porque todos arderon durante o proceso revolucionario. Isto tamén se relaciona co escudo da cidade, onde hai unha especie de lembranza á conquista de Málaga por parte dos Reis Católicos a través da alusión ao ‘currel dos cativos’, cando todos os habitantes da vila foron vendidos como escravos durante a Reconquista.

Trátase, daquela, de facer un percorrido pola historia da cidade, nin cronolóxico nin lineal, senón que vaia facendo vínculos a través de rimas, recorrencias ou repeticións. En *Málaga 1937*, Rogelio López Cuenca fai unha recompilación de todo o material publicado (ilustracións, textos, cancións, obras de arte, películas, etc.) en diferentes partes do mundo que aluden á caída de Málaga durante a Guerra Civil. Recóllense longos romances rimados relatados polos xubilados e que narran a historia desde as súas propias particulares, poemas de Pablo Neruda, memorias de George Orwell ou escritos de Noam Chomsky en relación aos conflitos entre comunistas e anarquistas. Procúrase, así, ese tipo de narracións conflictivas e poliédricas que esixen a nosa implicación, que nos recordan que a historia non está en absoluto escrita. Iso que consideramos o pasado non é simplemente unha acumulación de feitos sucedidos senón que é a Historia, a Historia engarzada co presente e que se converte no único instrumento para imaxinar cando menos un posible futuro.

Estes traballos do artista, xunto a outros sobre as cidades de Lima ou Roma pódense consultar na web www.malagana.com. Son proxectos guiados pola intención de investigar sobre o sitio, de planear un traballo de colaboración entre os distintos sectores implicados na historia do lugar: artistas, historiadores ou veciños.

O obxectivo: sinalizar outra cidade posible mirando tras a sinalización oficial, observando as iconas regularizadas que funcionan como unha pantalla simplificadora que nos convidan a pasar de largo e que ocultan moito máis do que mostran. Rogelio López Cuenca insiste en que hai que mirar no anverso da guía turística e ver que é todo aquilo que queda fóra.