

Para una crítica del acontecimiento neoliberal

Picasso en el
dispositivo del
souvenir urbano

Marco Baravalle

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

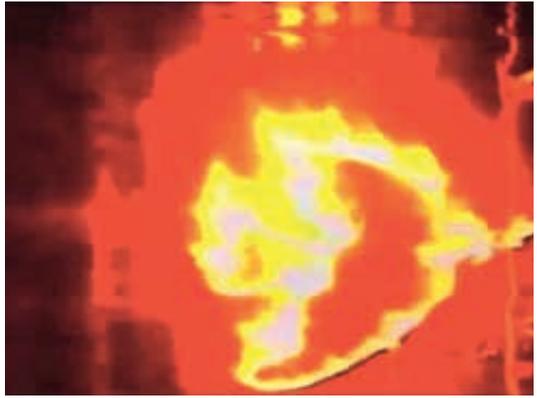
otro tipo de constructo social. En este estudio, Lazzarato efectúa una nítida oposición entre el par diferencia-acontecimiento y el de sujeto-praxis, poniendo de relieve cómo en la filosofía del sujeto “la distribución de los posibles está dada de antemano bajo la forma de alternativas binarias (hombre/mujer,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

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

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

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

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





For copyright reasons
image is not available

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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