

De buenas intenciones está el infierno lleno

Yo lo que quería era ser fotógrafo. Porque mi tío hacía muchas fotos y porque tenía una cámara que no me dejaba tocar jamás. A los trece me compré mi propia cámara, y a los dieciséis nos fuimos un día mi tío y yo a una conferencia que daba el fotógrafo Schommer en el café Oliver en la calle Almirante, y allí, cuando acabó y cedió la palabra al público le pregunté que qué era lo que tenía que hacer para dedicarme profesionalmente a la fotografía –Hacer Bellas Artes- Me contestó.

Me apunté a una escuela de dibujo a la que asistía tres veces por semana mientras cursaba COU. Fui muy aplicado porque era consciente de mi desventaja. Nunca había mostrado inclinación alguna por el dibujo o la pintura, y el examen de acceso a la facultad era complicado, había una plaza para cada cuatro que nos presentábamos.

Resultó que la academia Arjona donde estaba aprendiendo a dibujar figuras de yeso con carboncillo era un lugar peculiar. Estaba estructurada en cursos anuales en el que el carboncillo era el primero de ellos y el cuarto y último era el conceptual. Pretendía ser una propuesta alternativa a la enseñanza universitaria. El segundo de los cursos era de pintura de bodegón al óleo, en el tercero ya llegaba la abstracción y en el cuarto se proponía un tema mensual sobre el que los alumnos más adelantados reflexionaban y más tarde presentaban sus propuestas plásticas, que podían realizarse sobre cualquier soporte. Los viernes participábamos todos los alumnos de las distintas castas en las sesiones de dibujo del natural. Recuerdo que los más avanzados se quedaban mirando fijamente al modelo y después dibujaban un cuadrado rojo o unas rayitas concéntricas.

Inmediatamente mi interés por la fotografía se esfumó. Comencé a leer, primero la *Historia del Arte* de Gombrich y más tarde *del arte objetual al arte de concepto* de Marchán Fiz, que me costó Dios y ayuda. Aquí fue cuando me enganché al arte. Fue la sensación de ruptura del marco. Un choque de inconmensurabilidad, una impresión de campo abierto, de vértigo. El vínculo principal que establecí no fue manual, ni plástico, sino intelectual. Me encantaba ese reto mental al que me obligaba el arte, ese nuevo espacio desconocido que parecía ir rompiendo las barreras que se iba encontrando en su devenir histórico. Visto retrospectivamente creo que me sentí atraído por la idea de emancipación; tenía diecisiete años.

La facultad de Madrid me decepcionó más allá de cualquier previsión. Identificada con todas las fuerzas reaccionarias, burguesas y obsoletas, la pintura era el blanco de mi desprecio. También desarrollé muy pronto gran aversión por la figura del artista en su sentido más histriónico. Me situé contra la expresión y del lado de las cuestiones del lenguaje; lo que viene a querer decir que mi interés se centraba en ver cuáles eran los mecanismos del arte en sí, lo que no tardó en hacer que me preguntara sobre su función. La pregunta ¿qué es el arte? suele derivar en la más grosera ¿es esto arte? y todas sus variantes. Este cuestionamiento resulta poco productivo y lo natural, si uno ahonda algo sobre la naturaleza del arte, es que acabe preguntándose por su función, porque esta es la pregunta prima hermana de la primera y

ofrece un desarrollo más rico y complementario al de la propia autoreferencialidad: obliga a situar al arte en relación a lo social.

No es difícil ir dándose cuenta de que la ruptura de los marcos conlleva una ampliación del marco mismo. Esas obras concebidas para desafiar a la institución y la mercantilización son el alimento con el que se nutre tanto el uno como la otra. El artista cuya obra consiste en darse un paseo por el campo transforma esta acción contraria al espíritu mercantil en un producto. En un movimiento paradójico de signo negativo la obra consigue justo lo contrario de lo que se propone. En estos últimos años hemos visto como el mercado de las ideas se ha convertido en la herramienta para la explotación de los mercados de trabajo: los pobres trabajan, los ricos tienen ideas y se quedan con el rendimiento del trabajo de los más subdesarrollados. Silicon valley vs Taiwan. Esta lógica ¿no es en el fondo duchampiana? ¿no bebe también del conceptual más “puro”, aquel que había eliminado el trabajo manual y se basaba sólo en la idea, en el concepto? Como artista que anda buscando el sentido a su trabajo, y que parte de una posición no internalizada, o lo que es lo mismo, que no parte de necesidades expresivas, sino que se plantea su trabajo como una forma de relación o una propuesta para estar en el mundo, la realidad de la paradoja maligna es una barrera difícil de franquear. Si alguien *necesita* pintar, estas preguntas pueden que resulten secundarias, porque se supone que pintando está respondiendo a una inclinación no voluntaria, y las cuestiones de índole moral no tienen la capacidad de paralizarte. Tal vez también habría que hacer una crítica algo más pormenorizada de la figura del pintor folklórico que aquí estoy proponiendo, pero no es éste el lugar. Lo que está claro es que si tienes opción no puedes elegir el mal.

Al final de la carrera y comienzo de mi vida profesional como artista plástico mis sospechas sobre los mecanismos malignos irreversibles del arte contemporáneo me producían una constante sensación de angustia. Una especie de pesadilla en la que las buenas intenciones se transformaban irremediabilmente en su contrario.

El descubrimiento del sentimiento de emancipación había sido una de las cosas más emocionantes que me habían ocurrido en la vida, pero era imposible evitar preguntarse ¿quién es el que se está emancipando? Y ¿de qué se está emancipando? ¿son las obras las que se emancipan? ¿pero las cosas hacen eso? ¿cuál es el destino libre de tutela al que nos conduce esta acción? Y aquí no queda más remedio que remitirse al concepto autónomo del arte del romanticismo, que, visto desde estos cuestionamientos que me estaba haciendo en aquel momento, parecía contestar que la emancipación la realizaban las obras de arte en sustitución de las personas. Nos sirve para que, ya que no hay forma de que nosotros pasemos a la mayoría de edad, por lo menos lo hagan esas cosas tan preciosas que somos capaces de fabricar. Sustituye nuestra emancipación por una falsa, ni más ni menos.

Los años en la facultad de Cuenca fueron intensos. Me acuerdo que pensaba: -seguro que al final recordaré esto como si hubiera estado bien y todo-. En el último curso escribí el texto *No somos refugio*. El título es bastante elocuente respecto a mi tendencia anti romántica. Pero la crítica al concepto de autonomía del arte estaba acompañada por otra al aspecto que me parece el legado más importante y controvertido del romanticismo *artístico*: su construcción del sujeto. Aquí la autonomía se transforma en aislamiento y egoísmo. El neoliberalismo y el

capitalismo de último cuño necesitan esta construcción del sujeto incapacitado para la acción conjunta como parte esencial de su proyecto, y el arte se lo brinda.

Todavía somos románticos en lo que respecta a la concepción del arte. La concepción romántica del arte es precisamente la del último refugio. No sólo no me gustaba la idea de construir un refugio, esconderse y hacer como si fuera no pasara nada. Es que estaba convencido de que ese refugio ni siquiera era nuestro, sino que había allí un montón de cosas variopintas que tenían la función de sustituirnos. Aquí creo que viene al pelo pensar en tu película, y en el trato que le dabas a las esculturas. De nuevo la lógica mefistofélica es capaz de convertir el ánimo de construcción de ese refugio final en coartada para el desarrollo impune del mal. Por eso a los bancos les resulta rentable invertir en cultura. Por eso en España las becas más importantes para el arte son las Emilio Botín, junto con las de La Caixa; y por eso Bankia cierra los centros para mayores antes que la Casa Encendida: es su coartada.

Ya habían acabado los años de Cuenca, que había sido como una especie de campamento de verano loco extendido en el tiempo. Nada más salir tuve una expo individual en Helga de Alvear, y luego ya no podía más. No podía ir a las galerías, me ponía de una mala ostia dañina. Murió mi madre y durante un tiempo me dediqué a poner orden en el pequeño patrimonio que heredé. Yo fui de los que sacó partido de ese periodo hispánico de locura inmobiliaria y tras unos años conseguí asegurarme una renta mínima. Al mismo tiempo anduve trabajando durante algún tiempo como modelo en el mundo de la moda y la publicidad, tratando de forma penosa de compatibilizarlo con mi quehacer artístico; pero lo que producía no era bueno. Había perdido el motivo, se me había quedado por el camino, no le encontraba sentido. Aún así, y aunque yo creo que la producción de aquella época se caracterizaba por una arbitrariedad carente de intensidad, seguí manteniendo los vínculos con algunas galerías. Jamás con las instituciones.

Me tomé un año de descanso. Tenía veintisiete. Fue durante aquel parón cuando decidí pintar. El razonamiento, muy simplificado, podría resumirse así: si partiendo de la buena voluntad sólo se consigue alimentar el mal ¿Por qué no partir del polo contrario? Que sea la restricción el método, a ver si va a resultar que es éste el camino de la auténtica emancipación. Si el ánimo de diferencia no genera más que homogeneidad y coartada ¿por qué no ponerme a hacer lo mismo de siempre no vaya a resultar que por medio de la repetición severa se genere un espacio de convivencia imprevisto?

La pintura, aquella forma de arte burguesa que había merecido todo mi desprecio, fue a partir de aquel momento mi única dedicación. Pronto descubrí que no tenía ni la más remota idea de pintar, pero como ya había dejado de ser un artista *conceptual*, ahora, además de tener una idea o un mandato restrictivo –voy a pintar como Zurbarán–, además, tenía que pintar. Tardé unos cuatro años en juntar una colección de cuadros que merecieran ser expuestos. Fueron tiempos difíciles, de soledad y muchas veces de desesperanza. No sólo no sabía pintar, es que no entendía lo que era la pintura. No era capaz de reconocer qué era lo que tenían los cuadros barrocos de lo que carecían los míos. Lo veía, veía la diferencia, pero no la localizaba, no la reconocía. Veía los cuadros como imágenes, y aprender a pintar fue aprender a comprender la materia pictórica y la tensión permanente entre la materia y la representación.

Aquellos cuadros generaron la suficiente expectación como para ser expuestos en la galería Luis Adelantado. La expo no fue buena. Todavía no había dado con ello, el proceso estaba a la mitad. Las dificultades para comprender la pintura eran las dificultades que tenía en manejar los materiales pictóricos: el barniz no secaba, el pincel pequeño nunca era lo suficientemente pequeño, la preparación de la tela no era la adecuada, el acabado siempre era demasiado brillante o demasiado mate, etc... La lectura de manuales no hacía más que complicarlo todo aún más: es una tradición demasiado amplia, cuyos saberes se abren en abanico y no hay forma de dar con un corpus abarcable y comprensible. El que pretende indagar de forma más metódica se convierte en un tipo raro, una ratilla de estudio, un freak de las técnicas. La pintura es un arte del pasado que por algún motivo incomprensible no ha desaparecido, y es ahí donde yo considero que reside su interés, en su naturaleza fantasmal, en su relación desquiciada con el tiempo presente. Su falta de actualidad es el motivo mismo de que nos sirva para algo, porque muestra la naturaleza del tiempo en el que vivimos: un tiempo fuera de quicio. Por eso mismo no hay un corpus accesible a la técnica pictórica, está hundido en el tiempo; pero ese tiempo es nuestro tiempo. El tiempo está hundido (¿en la materia?) Y también por eso no puede volver a haber un academicismo pictórico. No existe la academia fantasma, la academia se basa en el saber positivo.

La pintura hoy parece tener siempre cada pie en un lugar distinto: en el pasado y en presente, pero también en el arte contemporáneo y en el popular. Ese fue el motivo de ponerme a pintar bodegones. Fue una manera de acercarme a la pintura de género, que no es otra cosa que la pintura popular. Pero al mismo tiempo la historia del bodegón está también muy presente en las vanguardias que reconocieron en él un lugar de tensión particular de lo pictórico. Es el *lugar común de la pintura*, entendido éste tanto en su acepción positiva: el lugar donde nos reunimos; como en la negativa: eso que no hace falta que me repitas.

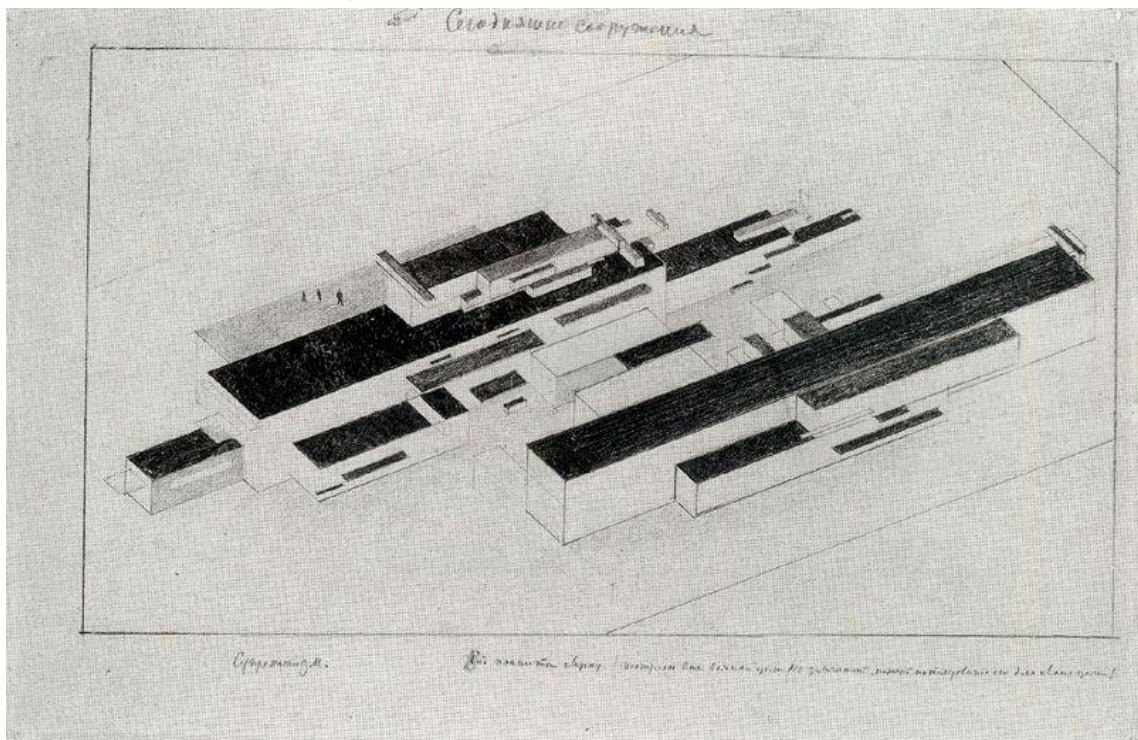
Para entonces empecé a ser víctima de los peligros que el arte figurativo conlleva. El éxito de mi propuesta no se diferenciaba del fracaso. Me estaba convirtiendo en un pintor de bodegones. Por otro lado me negaba a tener que explicitar de forma discursiva, teórica o externa el contenido de mi obra. Hacer eso hubiera sido admitir que la propuesta no se veía, que no estaba presente en los cuadros. Si quería que mi renuncia a la subjetividad artística de cuño romántico fuese real, no podía decir –parece que soy un pintor de bodegones, pero en realidad soy un artista conceptual cuya idea conceptual ha sido pintar bodegones- tenía que renunciar a señalar la diferencia. El acto mismo de decir –¿no os dais cuenta? *esto no es lo mismo*- hubiera sido ponerme del lado de esa voluntad de diferencia que yo consideraba que producía homogeneidad. Desde un punto de vista algo más abstracto se puede ver como la tensión entre los problemas que genera el concepto de autonomía del arte y los que se derivan de la disolución de lo artístico en lo social. La autonomía estaría relacionada con el ensimismamiento y la coartada del mal, mientras que la disolución haría que el lugar específico y aventajado del arte (porque hay que admitir que las artes gozan de un mayoritario prejuicio positivo) se perdiera. Siempre nos movemos entre esos polos.

Paralelamente a los cuadros de animales que más tarde fueron de bodegones fui pintando una serie de cuadros abstractos. Era como si los cuadros figurativos supurasen su figura en estos otros. En general eran lienzos negros con pegotes de pintura o materia. En estos pegotes pintaba un poquito más claro ahí donde incidía la luz real, haciendo que luz real y

representada coincidieran. La primera vez que me atreví a exponerlos en algún lado fue en el passage souterraine <http://www.theartpalace.com/ps/> en París. Fue mi mejor exposición hasta la fecha. Funcionaban. Duraron un día. Estaban expuestos pegados a la pared de un paso peatonal subterráneo y aquella misma noche alguien los arrancó y se los llevó.

La doble línea de trabajo que desde entonces he ido llevando en paralelo responde a los polos de tensión principal que encuentro que hay en la pintura: la materia y la representación. Los abstractos ponen el acento en la materia, pero lo hacen desde el espacio de la representación que es un lienzo. El círculo de las pinturas de Altamira se cerró con el cuadrado negro de Malevich, o tal vez más bien con los cuadros negros de Ad Reinhardt y toda su parafernalia restrictivo/negativa de carácter psuedofascistoide. Se ha cerrado el ciclo, la figura salió del magma negro y se volvió a fundir en él. Cuando pintamos nos subimos a una noria cuyo recorrido ya conocemos: de la materia oscura a la figura; de la figura al fondo negro de nuevo. No hacemos más que señalar alguna parte del recorrido.

Acabo de ver en Amsterdam la retrospectiva tremenda que le han dedicado a Malevich en el Stedelijk. Malevich entra en un proceso de esencialización de lo pictórico, proceso de síntesis en el que va eliminando lo superfluo a favor de lo espiritual, y a base de concentrar llega al cuadrado negro, donde están condensadas todas las figuras de la pintura occidental, todas ahí dentro metidas, tan apretadas que no se distinguen y conforman la materia oscura. Pero después del cuadrado negro, y aunque parezca imposible, Malevich sigue vivo ¡y sigue pintando! Primero sus cuadrados negros se juntan en formas pseudo religiosas, como son las cruces, pero luego, además, se despliegan en el mundo real. Sus cuadros negros, fruto de la máxima concentración, conforman edificios. La máxima espiritualidad pictórica se convierte en vivienda; viviendas que pasarán a formar parte del paisaje urbano que otros artistas posteriores vendrán a representar y esencializar como él ya hizo. Es una goma que se estira y se contrae entre lo concreto y lo informe...



En nuestra cultura la imagen ha tenido prevalencia respecto a la materia. El carácter táctil de la pintura se nos ha ido perdiendo. Pero el impulso de ir a tocar los cuadros con la yema de los dedos indica que ahí está. Y la materia no es más que el misterio mismo, lo que no se puede conocer. En estos cuadros que presento en Alegría pretendo exponer cómo se genera la figura a partir de la materia. Ese proceso imposible.

Pero tal vez lo más alucinante de Malevich es que después del cuadrado negro ¡vuelve a pintar figurativo! Pero no sólo eso, además se dedica a rehacer con estos cuadros su propia biografía pictórica, falsificando las fechas y datándolos en años anteriores para rellenar los huecos que consideró que su evolución hacia la esencia pictórica contenía. Pintó cuadros tardo-impressionistas que pretendían tender un puente entre su figuración y su abstracción. Hay que decir que son buenos cuadros. Malevich viajó en el tiempo. Se subió a la noria donde le vino en gana. Es como hubiera sido consciente de que tras el cuadro negro dejaba de tener sentido el orden temporal.

Pero entonces, si la progresión ya no explica el devenir de las artes, y si queremos evitar el relativismo posmoderno en el que tanto tiempo hemos perdido, no nos va a quedar más remedio que aplicar un criterio a las producciones artísticas, porque sino por defecto acaban aliadas con el mal. No queda más remedio que preguntarse ¿esto para qué sirve? Y más concretamente ¿esto a quién le sirve? El artista tiene que preguntarse obligatoriamente si su labor está sirviendo de coartada al mal, si le está pagando el sueldo a su propio carcelero.

Si se prefiere la línea del mal, que tan atractiva resulta, entonces hay que quemar. El egoísmo no es maldad, sino cobardía. El que tenga la valentía de ponerse a quemar cuenta con toda mi simpatía, pero tiene que estar dispuesto a prenderse fuego a sí mismo. Aún así, somos muy conscientes de que prenderse fuego a sí mismo puede llegar a ser el mayor acto ideológico. Nerón no era un artista porque no ardió. Cuando un artista trata sobre un problema, tiene ese problema. No hay nada más desagradable que la gente que señala con el dedo aquello que no está bien, y te cuenta cómo hay que hacer para solucionarlo. En España lo hemos vivido hace nada: a partir de un momento dado la gente empezó a decir –Lo que tiene que hacer el 15M es esto o aquello- antes era lo que estábamos haciendo, lo que íbamos a hacer. Ese paso de la primera persona del plural a la tercera es un momento triste. Por eso tal vez ya es hora de hacer una crítica al concepto de autonomía del arte, porque ha derivado en una incapacidad para el compromiso.

¿Cómo puedo seguir pintando si pienso todo esto? Creo que la pintura tiene una parte que pertenece a la cultura popular que todavía la hace interesante, y creo que esa realidad doble: contemporánea y popular, la convierten en agente de una posible renovación de la función del arte, renovación que no cabe duda que se tiene que producir. Al fin y al cabo siempre se pintará los domingos, si es que sigue habiendo domingos...

En esta exposición hay figura resumada y fantasma figurativo ovejil. También hay una referencia al manifiesto del partido comunista. Hay una invitación a acercarnos a lo fantasmagórico como parte de lo ideológico. No lo podemos conocer, pero lo podemos utilizar en nuestro favor. El fantasma tiene que ser nuestro.

En estos últimos dos años he conseguido pintar un par de cuadros o tres que se parecen bastante a lo que andaba buscando. Pero después de tanto pintar he visto a las claras que la naturaleza del arte hoy es profundamente contradictoria. Intenté partir de la restricción, tomando el camino contrario a la buena voluntad expresiva, pero en realidad la conclusión más reseñable es la identidad de ambos caminos, su reversibilidad. No es una conclusión nada halagüeña, pero es la que manejo. Creo que es importante reducir las expectativas con respecto a los beneficios del arte. Los cuadros son unas cosas que cuelgan en las paredes y que a veces, con fortuna, guardan una relación emotiva especial con uno, y es a través de ella como llegamos al conocimiento que una pintura nos pueda ofrecer. No existe la labor crítica del arte. No genera dinámica social de cambio alguno, no sirve para unir a los oprimidos ni para la lucha de clases. En ese sentido el arte es en realidad un lugar de desactivación del potencial político. Por eso en el arte se puede decir cualquier cosa: porque no pasa nada.

Es indudable, en cualquier caso, que todos nosotros hemos disfrutado del arte, y que esas experiencias han podido ser de gran importancia para cada uno. Pero se trata de experiencias personales vehiculadas por una identidad común. Las obras de arte ya no tienen la capacidad de generar comunidad, no están ancladas a las comunidades concretas ni a sus rasgos distintivos. Para que podamos disfrutar del arte tenemos que generar comunidad, y ésta hoy se tiene que construir desde la política, porque el contenido del arte desde el romanticismo es la contradicción, que dificulta el hermanamiento, porque siempre está diciendo: soy a la vez esta cosa y la contraria. Sólo hay que pensar en el urinario de Duchamp, en la bandera de J. Johns, o en las cajas de brillo de Warhol.

Para que una obra llegue a un individuo, ambos tienen que pertenecer a una cultura en la que se integran, y la obra ha tenido que adquirir su significado para una comunidad concreta por medio del recorrido, muchas veces azaroso, que hace dentro de ella. Las obras de hoy están dirigidas a la comunidad del arte mismo, y la ideología que apuntalan es el neoliberalismo.

Pero entonces ¿qué práctica pictórica podría tener sentido con respecto a nuestra realidad contemporánea? Sería ingenuo pensar que la pintura popular podría generar por sí misma un renacimiento artístico. Al fin y al cabo, en la concepción popular de las artes hay mezcladas un montón de prejuicios provenientes de mil lugares distintos. Sería difícil distinguir lo popular de lo académico (por ejemplo) en la idea que cualquier persona corriente pueda tener de lo que es el arte. Pensar que hay un arte popular “limpio” es como creer que existe el buen salvaje. La realidad es que las cosas están mezcladas. Algo de la idea de “arte popular” podría venirle bien a la escena del arte contemporáneo, pero siempre va a resultar complicado de desbrozar. El concepto “popular” ha incluido habitualmente una parte de ideología conservadora y tradicionalista, muchas veces una concepción de la realidad unívoca. Por eso Antonio López puede ser considerado pintura popular al mismo tiempo que carece de interés. La idea, y en eso nos puede servir de ejemplo el proceso separatista catalán, es que queremos crear comunidad, pero no nos vale cualquiera. Es lo mismo de antes: queremos independencia, pero ¿qué independencia? ¿de qué signo?. Lo importante no es si un campo es autónomo o deja de serlo (en el límite la autonomía es una entelequia, no hay más que pensar en que la autonomía del arte también tiene su función), sino si las reglas que rigen nuestro espacio común son las que queremos. Entre que rija el egoísmo o se imponga la fraternidad sí que hay una diferencia relevante. Y no se puede caer en la trampa de pensar que esa es una lucha ética que cada uno

debe entablar dentro de sí mismo. Este no es más que otro de los contenidos implícitos de la institución arte. Se trata de una lucha política por el control del espacio común.

Me gustaría hacer un paréntesis antes de pasar a hablar del fantasma. Hay muchas obras que tratan sobre estas cuestiones de las que yo estoy hablando. Artistas que tratan temas políticos y lo reflejan en sus obras. Considero importante hacer una distinción entre lo que yo llamaría *mensaje* y lo que habría que considerar *contenido*. El mensaje estaría relacionado con lo que quiere decir el artista. El contenido sería la forma en la que la obra se inscribe en lo social. El mensaje es lo que se pretende que la obra comunique y el contenido es la forma fáctica que tiene ésta de funcionar. Las obras con mayor mensaje político explícito no consiguen desactivar el contenido servil de las mismas. Ese es el motivo por el cual las instituciones del arte gustan tanto del arte "político". De hecho se podría decir que el mensaje político es directamente proporcional al contenido servil. Es por eso por la que las obras "políticas" generan tanto rechazo, no porque sean incómodas, sino porque son falsas. Al decir: *de buenas intenciones está el infierno lleno*- tal vez estamos siendo incluso demasiado bondadosos con respecto al comportamiento de los artistas que no quieren reconocer esta brecha entre mensaje y contenido (yo he denominado estos dos términos así, pero tal vez se puedan buscar otros más ajustados, no pretendo más que marcar la distancia entre intención y hecho). Parece imposible no ser conscientes a estas alturas de que desde el arte no se genera cambio social. Estoy empezando a pensar que los artistas que siguen empeñados en este intento y que lo hacen a pesar de todas las evidencias, no quieren atender a la realidad del arte como coartada del mal por puro egoísmo. Están haciendo un paripé. Saben lo que hay pero hacen como si no lo supieran. Aquí la ética sirve de escudo para la verdadera política. No merecen respeto.

El fantasma: mi hipótesis es que el fantasma se puede generar por medio de la repetición voluntaria. El fantasma siempre es el fantasma del pasado. La forma idéntica genera fantasmas porque el tiempo pasa. En los bodegones repito, en los abstractos (y en las flores) el tiempo está pasando. Atender al fantasma indica que somos conscientes de la naturaleza controvertida del tiempo, y de que sabemos que ya no coincide ni va a volver a coincidir nunca consigo mismo. Ahora se trata de ver qué uso se le da a esa falta de coincidencia. Parece que el capitalismo lleva ventaja en esta disputa por la "capitalización" del fantasma: la mercancía es fantasmagórica, su carácter de fetiche así lo indica. De manera que la pintura nos podría servir para comprender que la materia es fantasmagórica, y que la figura genera fantasmas. Ahora bien, para sacar algún provecho colectivo a este estado de cosas hay que cambiar de perspectiva. La acción se tiene que desarrollar fuera de la institución arte. Por eso vamos a editar El Burro. Y vamos a utilizar la galería para juntarnos, mientras en las paredes cuelgan los cuadros.

Auto editado en formato de librito en ocasión de la exposición *Una oveja recorre Europa*, Galería Alegría, 2014