

Memoria alegórica.

Reflexiones sobre la obra reciente de **Oscar Cueto**

Eduardo Maldonado Villalobos

Memoria alegórica

Reflexiones en sobre la obra reciente de Oscar Cueto¹

Eduardo Maldonado Villalobos
Junio 2010

I

¿Quién puede recordar un sistema de numeración en el que se asigne un nombre único e irrepetible para cada una de las cifras posibles? Posibilidades, por cierto, que tendrían que extenderse al infinito. Ireneo Funes llegó a establecer veinticuatro mil nombres para veinticuatro mil números, los cuales habían quedado registrados en su memoria en el instante mismo de realizar las asignaciones correspondientes. De manera similar sucedía en el intento de catalogar sus propios recuerdos considerando todo tipo de detalles: hora del día, cantidad de elementos percibidos, puntos de vista espaciales, entre otras consideraciones; tarea a la que pronto renunció al darse cuenta de que moriría antes de haber organizado por completo los de su infancia. La memoria de Funes funcionaba como un infinito repliegue y despliegue clasificatorio de pliegues de por sí infinitos. La cantidad de palabras disponibles le era insuficiente para representar cada variación, para cada aquí y ahora vivido. En su recreación numérica *siete mil trece* se debía nombrar *Máximo Pérez*, pero Máximo Pérez tendría que continuar siendo el nombre de las personas que así se llaman. Y si Funes se hubiera empeñado en sus reasignaciones, *siete mil trece* terminaría siendo una designación vacía, pero a la que pronto le encontraría una nueva relación. Con esto, sus esfuerzos arribaron a un lugar opuesto al que pretendía: la facilidad con la que los signos se convierten en restos inconexos y dispersos al ser desprendidos de sus significados por disposición de una memoria sujeta a un presente infinitamente cambiante; el lugar de una memoria alegórica.

En *Artificios* (2010), Oscar Cueto copió a mano cada una de las páginas de la recopilación homónima de relatos de Borges, comenzando por el cuento de *Funes el Memorioso*. Las páginas resultantes fueron encuadernadas a mano y posteriormente borradas, dejando a penas visibles algunos rastros de los renglones transcritos, junto con los restos dispersos de la goma que utilizó para tal gesto. A diferencia de *Erased De Kooning Drawing* (1953) de Rauschenberg no hay una apropiación directa, y por tanto violenta debido al acto de suprimir un dibujo original de autoría ajena y exhibir los restos

¹ El presente texto comenta la obra más reciente del artista mexicano Oscar Cueto (1976). La serie *Érase una vez* se exhibirá en agosto del presente año en la galería Nina Menocal, mientras que las series *Libros Favoritos* y *Especijos* serán expuestas en el Hot Art Fair de Basel, Suiza a mediados de junio. Entre sus exposiciones recientes más relevantes se encuentran "Héroe" (2009) Walter Maciel Gallery, Los Angeles, California; "Héroe II" (2009) Collette Balnchard Gallery, Nueva York, NYC; "Adolescente" (2008) Galería Nina Menocal, Cd. de México; "Handicap" (2007) Sala de Arte Público Siqueiros, Cd. de México; *Payasos* (2007) Casa Vecina, Cd. de México ;"Versus" (2007) Mar de las Artes, Cartagena España; "Too much stress" (2006) Walter Maciel Gallery, Los Angeles, California y "No soy un monstruo" (2006) Galería Nina Menocal, Cd de México. Oscar Cueto, www.oscarcueto.com.

para evidenciar el parricidio cometido dentro de la escuela artística de Nueva York.² El procedimiento de Cueto es distinto, en vez de utilizar el material visual hecho por otra persona para después alterarlo, hizo una copia puntual de cada una de las palabras, como en un trance artesanal que pudiera parecer absurdo cuando se piensa en las reproducciones íntegras que se obtienen dentro de la industria editorial, pero que encuentra relación con los ejercicios de dibujo efectuados por los alumnos de las academias de arte del siglo XIX, quienes tomaban por modelo estampas y grabados que reproducían pinturas consideradas como obras maestras.

El acto de Rauschenberg desvía la atención de la visualidad del dibujo hacia el propio gesto de negación y supresión, el cual resulta definitivo ya que elimina de la mirada una imagen irrepetible. Cueto, en cambio, al realizar su propia reproducción basada en otra reproducción —que además es textual— para posteriormente desaparecerla, llega a un callejón sin salida donde solamente resulta aniquilado su propio trabajo. La copia realizada manualmente como estrategia pedagógica donde la repetición supondría la memorización de la información finalmente recibe borrones que no pretenden dañar al objeto en sí, sino desgastar no del contenido del libro copiado propiamente, sino a lo que se pretendía alcanzar con ese contenido: absorberlo mnemotécnicamente.

En *Lolita y beso* (2010) una pequeña lámpara rosa pende desde el techo para casi tocar la primera página de la novela *Lolita* de Vladimir Nabokov. Al igual que *Artificios*, este libro tampoco tiene portada; los primeros cuatro párrafos del relato, foliados con el número quince, se encuentran desnudos ante la mirada. Bajo la luz rosada se puede leer *Lolita, luz de mi vida, fuego de mis entrañas. Pecado mío, alma mía. Lo-li-ta...* No parece existir variación con el texto original hasta que al voltear la página nos encontramos nuevamente con la página quince; y con las siguientes se encuentra la misma repetición sucesiva: las 336 páginas regresan siempre a la primera página de la novela.

La narración es así congelada y el tiempo negado. *Lolita*, en la versión de Cueto, siempre será la Lolita que era sencillamente *Lo* por la mañana; nunca será Dolores Haze, nunca conocerá a Clare Quilty y nunca se mencionará Alaska. Siempre estará la pasión inicial encendida con la misma intensidad, sin complicaciones. Si en *Artificio* la memoria, como recuperación del pasado, era borrada por el mismo presente que la requería, en *Lolita y beso* se frena la proyección hacia un futuro el cual ya se encuentra incluido en la memoria de quienes han leído la novela. El entumecimiento escrito página tras página, en donde 336 veces se dice lo mismo, se tensa con la secuencialidad temporal que implica el propio paso de las páginas; tirando también, hacia el mismo lado diegético, las evocaciones inevitables del texto original, pero orilladas a ser difusas y diversas. El tiempo es inmovilizado; se enrosca sobre sí mismo como si se tratara de un nudo Borromeo dentro del cual la memoria del receptor se revela oscura y defectuosa, pero iluminada por una atmósfera rosada.³

² Benjamin Buchloh, "Procedimientos alegóricos. Apropiación y montaje en el arte contemporáneo", *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Gloria Picazo, Jorge Ribalta (eds.), Barcelona, G. Gili, 2003, p. 102.

³ Michel Maffesoli utiliza la figura del nudo borromeo como descripción de la suspensión del tiempo que distingue la complicación barroca. La prevalencia de lo atmosférico y la impresión del conjunto sobre la

La alteración que hace Douglas Gordon de la película *Psycho* de Alfred Hitchcock en la videoinstalación *24 Hour Psycho* (1993) puede resultar un tanto parecida. Gordon extiende la duración del largometraje a la velocidad de dos cuadros por segundo alcanzando así las 24 horas de proyección continua. Sobre su trabajo, Gordon comenta:

Estaba interesado en que una micro-narrativa se desligara de la versión original, de manera que pudiera existir en tiempo real en nuestra memoria como anticipaciones de lo que nosotros pensamos sobre lo que vemos... Al mismo tiempo, nosotros estamos consientes de que una nueva narrativa está siendo construida usando la misma información del original.⁴

Cueto, de igual forma, busca trastocar el sentido original de la novela de Nabokov. No obstante, la idea de una memoria en tiempo real expresada como anticipación entre el cuadro desplegado y el cuadro por desplegarse de la película manipulada por Gordon es obligada a un tartamudeo en el que la secuencialidad narrativa no puede desprenderse del inicio de la historia como en un presente eterno.

II

La alegoría, dice Craig Owens, detiene el principio de narración al grado de condensar en el presente, tanto el pasado como el futuro.⁵ Su estructura se alza como duplicación de un texto en otro que no sólo lo comenta, sino que lo suplanta como si de un palimpsesto se tratase. Se mueve en el eje de las correspondencias o paradigmas, agregándose y acumulándose como cadena de eventos sobre el eje del sintagma haciéndolo espeso hasta casi detenerlo. Es "el presente preñado de futuro y cargado de pasado" que Deleuze nos recuerda en el modelo de las mónadas de Leibniz en donde las almas no pueden ser otra cosa más que la expresión de su presente siempre cambiante.⁶

No obstante, según Owens, en la alegoría se tiene "la convicción de que el pasado es algo remoto junto con el deseo de rescatarlo para el presente" como dos de sus impulsos fundamentales.⁷ Siguiendo a W. Benjamin, apunta que la ruina es el emblema alegórico por excelencia, ya que muestra la disolución progresiva del significado con respecto a un origen que se vuelve enigmático. En ese sentido, la historia se deja ver como la *facies*

percepción concreta invita a sumergirse en una envoltura sedosa donde uno se pierde. Este es, dice Maffesoli, el primer estado del tiempo inmóvil. Michel Maffesoli, *En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*, México, Siglo XXI, 2001, p. 146-147

⁴ "I was interested in allowing the micro narrative to become disengaged from the original version, and to let it exist in real time alongside our memories and anticipations of what we think we are about to see... At the same time, we are aware of a new narrative being constructed using the same information as the original." citado en Dore Bowen "Imagine There's No Image (It's Easy If You Try): Appropriation in the Age of Digital Reproduction", *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Amelia Joanes (ed.), Oxford, Blackwell, 2006, p. 549.

⁵ Craig Owens, "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad", *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Brian Wallis (de), Madrid, Akal, 2001, p. 210.

⁶ Gilles Deleuze, *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989, p. 95.

⁷ Owens, *op. cit.* p. 204.

hipocrática, el paisaje petrificado donde todo lo doloroso y fallido queda entumecido en un rostro, en una calavera la cual, para el hombre, es el acercamiento más pleno que tiene con la naturaleza. Deleuze dirá que Benjamin encuentra en la alegoría barroca no un símbolo fallido, sino una potencia de figuración en la que la naturaleza y la historia se invierten mutuamente en un mundo que ha perdido su centro.⁸ Tal relación, continúa Owens quedaría marcada como condición de la existencia humana y como historicidad biográfica del individuo.⁹

Los signos como ruina se convierten en jeroglíficos en los que no hay un significado estable. Al contrario, hay sustitución y suplantación de unos con otros mientras el signo permanece allí, inmóvil; pero no por ello sin condicionar el comportamiento y el entender de quienes lo usan y lo descifran. Así, los textos de la serie *Libros favoritos*¹⁰ de Cueto muestran una alteración subjetiva que busca comportarse como suplemento y derivar en un resultado incierto. El cuerpo tatuado de Leonard (Guy Pearce) en *Memento* (Christopher Nolan, 2000) podría colocarse como un caso extremo de esta forma de proceder. Las inscripciones que Leonard se hace en su piel son huellas que, junto con las notas y fotografías instantáneas que él mismo se deja, requieren ser descifradas una y otra vez debido a su memoria lesionada. Deben proporcionarle información tanto de su presente inmediato para ubicarse en cada instante que pierde repentinamente su sentido, de su pasado reciente, lo que ha encontrado después de la agresión que le ocasionó la amnesia anterógrada, y de su meta, vengar a su mujer violada y asesinada. No obstante, Leonard se da cuenta que debido a la inestabilidad de ese pasado es capaz de suplantar conscientemente las significaciones de las pistas recopiladas. Es un momento que se le presenta como un presente instantáneo que configurará así su mundo composable.

III

⁸ Deleuze, *op. cit.*, p. 161.

⁹ Owens, *op. cit.* p. 206.

¹⁰ Serie en la que además de *Artificios* y *Lolita y beso* se encuentran otras dos piezas: *Mundo feliz al revés* y *Desgracia*. La primera es la novela de Aldous Huxley reproducida de manera invertida, como en un reflejo especular; la página final del texto original aparece como la inicial, mientras que cada una de las páginas se leen en sentido inverso, de derecha a izquierda. El gesto de Cueto es una especie de negación de la negación. Si el escrito de Huxley es una distopía en la que expone como no feliz a una sociedad que se presume como feliz (Andreu Domingo, *Descenso literario a los infiernos demográficos. Distopía y población*, Barcelona, Anagrama, 2008 p. 24.), el gesto de Cueto implica volver a invertir visualmente tal relación, a la que añade un lápiz en el que talla en su punta la síntesis de un rostro con una ademán de tristeza.

La segunda pieza es la reproducción del libro homónimo de J. M. Coetze, al cual únicamente le añade un dibujo con la dedicatoria *A mi familia*. "La desgracia" es trasladada de los conflictos sociales de una Sudáfrica post-apartheid hacia la depresión económica norteamericana de 1929 y su repetición paródica en cuanto a producción de imágenes debido a la apropiación de Sherrie Levine, para después introducirla a un contexto personal a través del añadido de pelucas y barbas a las personas retratadas y de la dedicatoria inscrita.

Tanto en *Artificios* como en *Lolita y beso* la sustitución de significado y la alteración de la temporalidad que afecta la memoria funcionan como procedimiento alegórico. Pero tal maniobra es amplificada en la serie de dibujos llamada *Érase una vez*. Artistas como Yasumasa Morimura y Douglas Gordon trabajan sobre la base de la integración de un archivo de imágenes mediáticas las cuales posteriormente modifican y alteran para revelar una nueva perspectiva según un principio individual. Ambos artistas reflexionan sobre la identidad como un lugar que no puede pensarse sino a través de la tensión entre polos opuestos y contradictorios. Morimura utiliza referencias a una cultura visual occidental para tratarlas desde la otredad (tanto como extranjero, como de género) colocando su propio rostro y su propio cuerpo como suplemento visual, mientras que Gordon recrea materiales audiovisuales para contrastar lo demoníaco con lo santo, lo brillante y exitoso con lo opaco y fracasado. La configuración de su repertorio de imágenes se realiza como una especie de *mnemosyne* warburgiana que apela a la memoria social. Como en un tablero visual, Warburg conjuntaba diferentes tipos de imágenes a través de algún criterio¹¹ con el que buscaba realizar una iconografía crítica con la que cuestionar el pensamiento y la agitación visual de los tiempos históricos.¹² No obstante, el ejercicio apropiacionista del arte contemporáneo buscaría, a través de una recopilación similar guiada también por algún criterio más o menos definido, la alegorización de esa memoria social.

En este sentido, lo que resulta singular en la serie *Érase una vez* es el repliegue que ejerce Cueto sobre sus propios recuerdos. En vez de utilizar referentes extraídos de imágenes públicas, toma el álbum fotográfico familiar como su archivo íntimo, su *mnemosyne* privada, configurada inconsciente y colectivamente a través del tiempo. Nuevamente, como si se tratase de la realización de copias de la estampa, sus dibujos basados en fotografías se colocan en una posición que pone en paréntesis la estrategia de Sherrie Levine y su reproducción de fotografías con fotografías para reivindicar las habilidades plásticas del artista, pero reconociendo una dependencia visual e histórica de la imagen mecánica. La instantaneidad de Levine es sustituida por una laboriosidad artesanal que implica el transcurso de cierto tiempo en el que se suscitarán alteraciones, vaciamientos y sustituciones concientes e inconscientes de la imagen. Pero el elemento inicial de trabucación es hacer presente en la historia familiar a un hermano mellizo que no había existido. Es debido a su presencia que todos los familiares retratados se convierten en personajes de una historia que en cada acto teatral, es decir, en cada dibujo de fotografía, se congela un acontecimiento de un mundo imposible.

El mundo, según Leibniz, es una infinidad de series convergentes, prolongables unas con otras en torno a puntos singulares. Cada individuo o mónada expresa el mismo mundo en su conjunto, aunque solamente lo haga en una parte, como secuencia finita. "De donde resulta que aparece otro mundo cuando las series obtenidas divergen en el entorno de

¹¹ Por ejemplo, las similitudes y diferencias de un mundo pagano y otro considerado primitivo en el uso del símbolo, a través del caso de la representación de la serpiente. Aby Warburg, *El ritual de la serpiente*, México, Sexto Piso, 2004.

¹² Peter Krieger, "Las posibilidades abiertas de Aby Warburg", *In disciplinas. Estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999, p. 265.

singularidades."¹³ Leibniz no piensa en un mundo imposible como una posibilidad paralela al mundo real, sino que considera una multiplicidad de éstos que tienden al mundo real pero que no logran constituirlo. Deleuze nos explica que tal relación es piramidal, donde en el vértice de la parte superior está el mejor de los mundos (por ser el que existe) mientras que la base se pierde en la neblina puesto que no se puede hablar de un último peor. En cada piso de la pirámide hay apartamentos habitados por individuos o mónadas que establecen sus relaciones horizontalmente, configurándose así un mundo completo de pertenencia, el cual no tiene relación con otro piso sino a través de una convergencia hacia el vértice o mundo composable. Estos mundos son posibles, pero imposibles porque no se realizan.¹⁴ De esta manera, dice Deleuze, para pensar un Sexto Tarquinio que no viola a Lucrecia se requiera más que suponer la posibilidad de una repentina decisión contraria en un momento crítico; es necesario todo un mundo que posibilite tal decisión. Dios, continúa, impone las reglas de este juego de posibilidades, y es que "mundos posibles no pueden pasar a la existencia si son imposibles con el que Dios eligió."¹⁵

Cueto comienza a jugar ese juego, sabiendo de antemano la imposibilidad del mellizo, pero indagando sobre las características del mundo posible que lo albergaría. Un primer dibujo es acompañado de la inscripción *Mi hermano mellizo y yo nacimos en 1969. Creo recordar a ambos empujando para salir al mismo tiempo. Por supuesto fue Max quien con su desmesurada fuerza conoció el mundo primero.* Con un recuerdo tomado como creencia comienza Cueto a desplegar su historia que diverge. En la imagen se observan dos niños pequeños aproximándose hacia el frente, hacia quien *tomo la fotografía.* Imagen que parece un disparo espontáneo, amateur de la cámara debido al desequilibrio compositivo. Los niños (y la persona *anónima* que *captura* la imagen) se encuentran en lo que podría ser un bosque; el suelo tupido de un pasto crecido y al fondo arbustos lo suficientemente cerrados para no permitir la vista más atrás de su propio alejamiento en un punto de fuga que se encuentra fuera de la composición. En la esquina superior izquierda parece haber ya un hueco, pero demasiado oscuro para saber si se trata de una entrada o una salida (¿un laberinto?). En un primer plano y con casi todo el cuerpo fuera del área de la imagen, vemos el rostro de Max. Se le puede reconocer por un par de flecos de cabello en la frente, levantados casi como si fueran pequeños cuernos (siempre sabremos quien es Max por esta característica). Él observa y camina hacia la cámara, hacia el espectador, mientras que el otro niño, tomando el mismo camino y con un pañal ridículamente grande, suponemos que es quien habla en primera persona, quien con su "creer recordar" nos advierte sobre la precariedad de la memoria aún con apoyos fotográficos.

Otro dibujo tiene el texto *Aquí mi madre y Max, el primogénito, el fuerte.* Sobre unas rocas a la orilla del mar, tres bañistas *posan* para ser capturados por la imagen. De pie, lado a lado, los dos niños permanecen quietos como para que el espectador comience a compararlos. En medio, sentada despreocupadamente sobre la roca y con los pies dentro del agua, una muy joven mujer sonríe alegremente. No así sus hijos, quienes mantienen

¹³ Deleuze, *op. cit.*, p. 82.

¹⁴ *ibid.*, p. 84.

¹⁵ *ibid.*, p. 85

una rigidez corporal junto con una mueca que no es de satisfacción ante la situación en la que se encuentran. Inevitable la comparación. Efectivamente es Max quien muestra, aún con su infancia encima, un cuerpo con los músculos marcados. No así es el de quien no se incluye en su propia frase que describe la *foto*; al contrario, parece que se esfuerza demasiado en erguirse para compensar su desventaja, pero lo único que logra es subrayarla. Con el hermano mellizo se introduce una relación de claroscuros semejante a la que nos muestra Gordon con su videoinstalación llamada *Between Darkness and Light* (1997) en donde en una misma pantalla son proyectadas desde cada cara opuesta pero simultáneamente las películas de *The Exorcist* (1973) por un lado y *The Song of Bernadette* (1943) por el otro. Ambas películas nos hablan de una posesión metafísica que altera el orden de la realidad; Regna es controlada por una fuerza demoníaca mientras que a Bernadette es testigo de apariciones marianas. Gordon sitúa al espectador en un punto medio, en una especie de purgatorio, al obligarlo a proyectar su sombra sobre la pantalla una vez que pasa enfrente de ésta de manera que los opuestos conviven dentro de un mismo lugar. Sin embargo, ese lugar en los dibujos de Cueto se encuentra en el recuerdo. El observador se coloca en el punto neutro de encontrarse con una gran cantidad de fotografías de diferentes tamaños, de diferentes tonalidades, con marcos completamente distintos dispersos en una misma pared, como si el pasado estuviera allí condensado para mostrar la usurpación de momentos por el hermano mellizo que inmediatamente mejora al mismo tiempo que marginaliza al narrador de su propia vida vivida. Max es el polo opuesto, vigoroso e infatigable, del que el autor se siente situado, dubitativo, vulnerable. Ambos extremos conviven en la misma trama, no para ubicar un punto de intermedio de fusión como lo hace Gordon, sino para develar una inextricable genealogía de dominio y sumisión.

IV

La denuncia de relaciones de dominio y sumisión es una constante que se puede observar en el trabajo anterior de Cueto con el mismo tratamiento intimista que hemos podido observar. *Gordon vs. Ray* (2004) es un políptico que muestra cuatro escenas en las que se observa una batalla cuerpo a cuerpo entre personas que forman parte del mundo del arte. En la primera escena Douglas Gordon asesta una patada voladora en el torso de Charles Ray; en la segunda la curadora Bice Curiger propina un golpe bajo a Ray; en la siguiente nuevamente Ray es sometido a codazos por Gordon y Curiger simultáneamente. Finalmente Cueto se encuentra frente a Ray bajo la inscripción *Imagen de Recuerdo*, ambos en una pose congelada en la que ninguno de los oponentes domina. Por tratarse de una especie de fotografía tomada antes de la batalla, no podemos saber quién salió victorioso, pero podemos suponer los términos de la contienda por las imágenes precedentes: ¿Podrá Cueto vencer al artista que ha sido noqueado anteriormente? Pero, al tratarse de una imagen que pretende ser huella para un recuerdo sobre un hecho que nunca existió, el cuestionamiento de fondo está, por un lado, en concebir el mundo del arte como una arena para luchas encarnizadas en las que las propuestas artísticas quedan invisibilizadas para dejar al descubierto el tipo de rivalidades individuales que van tejiendo posiciones y alianzas; y por el otro, la marginalidad desde la que un artista de la periferia busca competir en los mismos términos del arte internacional. Cueto, al usar su

propia imagen que refiere directamente a su propia condición subjetiva y sus afecciones, convierte la crítica institucional en un problema más íntimo, si se le compara con los trabajos de Daniel Buren de finales de los sesentas con los que buscaba nulificar gélidamente el signo arte y sus espacios de exhibición.

Los polípticos *Amo el arte contemporáneo* y *Mis amigos me ayudan a ser un mejor artista* del 2005 son más claros en este sentido. El primero consta de cinco escenas en las que el artista se relaciona corporalmente con diferentes libros de la editorial Taschen sobre arte contemporáneo, pasando de una lectura apasionada a las caricias, los fluidos salivales y la masturbación. El segundo es un tríptico en el que en repetidas ocasiones Cueto es vapuleado por tres de sus amigos usando como arma libros de la misma editorial. La institucionalización de las prácticas artísticas, comenta Andrea Fraser, está más allá de lo tangible que resultan ser las organizaciones museísticas y los propios objetos de arte relacionados con ellas,

(...) también es internalizado y encarnado dentro de las personas. Es internalizado en las competencias, los modelos conceptuales, y los modos de percepción que nos permiten producir, escribir y entender el arte, o simplemente reconocer el arte como arte, sea como artistas, críticos, curadores, historiadores del arte, galeristas, coleccionistas, o visitantes de museos. Y sobre todo, existe en los intereses, aspiraciones y criterios de valor que orientan nuestras acciones y definen nuestro sentido de valor. Estas competencias y disposiciones determinan nuestra propia institucionalización como miembros de el campo artístico. Constituye lo que Pierre Bordieu ha llamado *hábitus*: "lo social hecho cuerpo," la institución hecha mente.¹⁶

Los libros de Taschen son transformados de inofensivos materiales de difusión ha despiadados objetos de deseo y armas de sometimiento. Si Fraser es capaz de involucrarse sexual y estratégicamente con otra persona que forma parte del campo artístico para demostrar a qué se refiere con la *internalización* de la institución,¹⁷ Cueto también revela irónicamente las tensiones íntimas a las que su cuerpo es afectado, pero por medio de la sustitución del contacto directo con quienes pertenecen a esa institución por un objeto que lo representa. La suplantación es forzada, pero no así la intensidad del deseo; a diferencia de Fraser, Cueto tiene que lidiar con un ingrediente que a ella no le preocupa: la marginalidad del arte latinoamericano en el contexto internacional.

V

¹⁶ It is also internalized and embodied in people. It is internalized in the competencies, conceptual models, and modes of perception that allow us to produce, write about, and understand art, or simply to recognize art as art, whether as artists, critics, curators, art historians, dealers, collectors, or museum visitors. And above all, it exists in the interests, aspirations, and criteria of value that orient our actions and define our sense of worth. These competencies and dispositions determine our own institutionalization as members of the field of art. They make up what Pierre Bourdieu called habitus: the "social made body," the institution made mind. Andrea Fraser, "From the critique of institutions to an institution of critique", en *Artforum*, 2005, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_44/ai_n27860623/

¹⁷ En el video *Untitled* (2003) de una hora de duración se observa a la artista teniendo sexo con un coleccionista en un cuarto de hotel, encuentro negociado a través de la Friedrich Petzel Gallery de Nueva York de manera similar a la prestación de un servicio sexual.

Ensimismado en una excavación íntima de una memoria llena de lagunas, datos incompletos y evocaciones negadas junto con la proyección de anhelos y frustraciones sentidos en el presente, la figura de Max se convierte en un despliegue del propio Cueto como una razón otra que no pretende añadir claridad al ya de por sí nebuloso lugar de los recuerdos, sino suplantar significados como germen de un mundo imposible. En otro dibujo se observan dos personas maduras, un hombre y una mujer, a la orilla del mar, cerca de una pequeña canoa; su texto nos explica la situación *A mi cuidado estuvieron siempre mis Nanos. Aquí llegando de Hungría*. La relación texto e imagen delata su complementariedad en cuanto al tipo de información expresada, sin embargo, no funciona para disipar dudas, sino para generarlas (¿Cómo fue que esta pareja logró realizar tal viaje en una balsa tan pequeña? Más aún, ¿Por qué viajaron por mar si Hungría no tiene costas? ¿Son ellos húngaros?, etc.). Las mismas imágenes también son fuente de confusión; el dibujo con el texto *Ellos (mis Nanos) también revivieron la tradición que reunía a la familia en la hora del Ángelus* muestra el dormitorio de una especie de orfanato donde cada uno de los jóvenes personajes que aparecen visten una túnica y se encuentran sentados, con las piernas recogidas, en una cama. Todos ellos tienen una especie de peluca barroca de la que salen dos altos y ridículos nidos capilares, también tienen bigote y una crecida barba. Flexionan hacia la izquierda su brazo derecho para extender una pequeña taza. En lo alto de la habitación, un ángel levita sosteniendo una tetera con el ademán de servir su contenido. Se trata de una imagen que ha retratado lo sobrenatural que al interior parece no tratarse de algo excepcional, más bien de un momento cotidiano, pero ajeno a nuestro mundo composable. Nadie en la escena se encuentra rezando, como supondría lo que afirma el texto, más bien los personajes se encuentran esperando ritualmente el té que les servirá nada menos que un ángel volador. Además de lo nublado de la situación, el texto no parece señalar a un núcleo familiar ordinario.

El nombre de la familia era conocido gracias a la fama de varios intelectuales que por generaciones han surgido: tíos, primos, abuelos anuncia el texto de otra de las imágenes. Nuevamente, como en la imagen inicial de la serie, en el espacio de un bosque posan cinco personajes ante la cámara mostrando sus atuendos austeros, alguno de ellos vistiendo con túnicas, y sus cabellos y barbas crecidos y alborotados. Sus rostros no parecen reflejar que la fama los haya visitado. Al contrario, la precariedad retratada remite más bien a las imágenes de Walker Evans tomadas para visualizar los efectos de la depresión económica estadounidense sobre las comunidades rurales. Esta comparación no es coincidencia. En *Desgracia* (2010), perteneciente a la serie *Libros favoritos* la novela homónima de J. M. Coetze es retomada íntegramente con el único añadido de un dibujo a lápiz en cuya parte superior se lee la dedicatoria *A mi familia*. La viñeta reproduce una de las fotografías de la familia Burroughs tomada por Evans que fue posteriormente apropiada por Sherrie Levine para su serie *After Walker Evans* a inicios de los ochenta. En esta nueva apropiación, los siete personajes que posan para la imagen tienen peinados y barbas de adultos masculinos de edad madura, similares a los de los *parientes intelectuales*. Existe una desgracia que flota en el ambiente de ambos dibujos y ensombrece el éxito de éstos cuyo aspecto también pudiera ser la de barbados guerrilleros o de apóstoles mendicantes.

Érase una vez es una serie en proceso. Crece sin finalidad como Maffesoli observa que es el crecimiento urbano, sin un plan preconcebido pero que genera una forma estética y orgánica en cuyo azar hay un interior que obedece a un conjunto matricial.¹⁸ Un laberinto de símbolos y de tiempo si regresamos a Borges,¹⁹ pero cuyas huellas, como "aparición de una proximidad, por lejana que pueda ser lo que la ha dejado" diría Buci-Glucksmann,²⁰ son ensombrecidas por una memoria defectuosa. Si Leibniz considera que la totalidad del mundo está incluido al interior de cada mónada pero de manera oscurecida al mismo tiempo que logra expresar solamente una serie finita de ese mundo que corresponde a su zona de claridad única que la diferencia del resto de ellas, Cueto coloca al interior algunos espejos que desvían la luz focalizada y restringida hacia aquellos lugares que permanecen en las tinieblas con el riesgo de develar una fragmentación fractal y monstruosa.

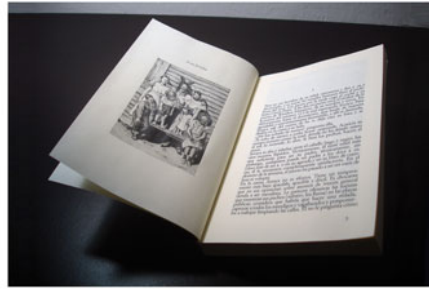
¹⁸ Maffesoli, *op.cit.*, p. 151.

¹⁹ Ts'ui Pên "creía en infinitas series de tiempos, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos" Jorge Luis Borges, *Ficciones*, Madrid, Alianza, 2000, p. 116.

²⁰ Christine Buci-Glucksmann, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena Libros, 2006, p. 43.



Artificios
escrito y borrado a mano, gráfito sobre papel, goma,
encuadernado a mano.
2010



Desgracia
Impresión digital sobre papel, encuadernado a mano,
gráfito sobre papel
2010



Lolita y beso
Impresión digital sobre papel, encuadernado a mano y
lámpara rosa
2010



Mundo feliz al revés
Impresión digital sobre papel, encuadernado a mano y lápiz
tallado
2010



Mi hermano mellizo y yo nacimos en 1969. Creo recordar a ambos empujando para salir al mismo tiempo. Por supuesto fue Max quien con su desmesurada fuerza conoció el mundo primero.



Aquí mi madre y Max, el primogénito, el fuerte



A mi cuidado estuvieron siempre mis Nanos. Aquí llegando de Hungría.



Ellos (mis Nanos) también revivieron la tradición que reunía a la familia en la hora del Angelus.



El nombre de la familia era conocido gracias a la fama de varios intelectuales que por generaciones han surgido: tíos, primos, abuelos.

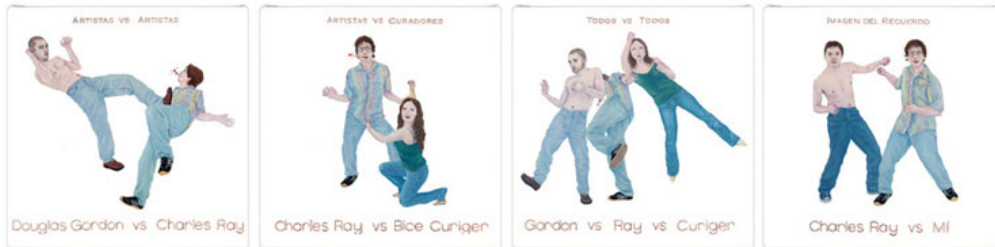
Oscar Cueto, *Érase una vez* (serie en proceso)
Grafito y pastel sobre papel, 2010



MIS AMIGOS ME AYUDAN A SER UN MEJOR ARTISTA
 óleo sobre tela (triptico)
 2005



MIS AMIGOS ME AYUDAN A SER UN MEJOR ARTISTA
 óleo sobre tela (triptico)
 2005



GORDON VS RAY
 óleo sobre tela
 2004

Bibliografía

- Borges, Jorge Luis Borges, Madrid, Alianza, 2000.
- Bowen Dore, "Imagine There's No Image (It's Easy If You Try): Appropriation in the Age of Digital Reproduction", *A Companion to Contemporary Art since 1945*, Amelia Joanes (ed.), Oxford, Blackwell, 2006.
- Buchloh, Benjamin, "Procedimientos alegóricos. Apropiación y montaje en el arte contemporáneo", *Indiferencia y singularidad. La fotografía en el pensamiento artístico contemporáneo*, Gloria Picazo, Jorge Ribalta (eds.), Barcelona, G. Gili, 2003
- Buci-Glucksmann, Christine, *Estética de lo efímero*, Madrid, Arena Libros, 2006. Deleuze, Gilles, *El pliegue*, Barcelona, Paidós, 1989.
- "Oscar Cueto", www.oscarcueto.com.
- Domingo, Andreu, *Descenso literario a los infiernos demográficos. Distopía y población*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- Fraser, Andrea, "From the critique of institutions to an institution of critique", *Artforum*, 2005, http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_1_44/ai_n27860623/
- Krieger, Peter, "Las posibilidades abiertas de Aby Warburg", *In disciplinas. Estética e historia del arte en el cruce de los discursos*, XXII Coloquio Internacional de Historia del Arte, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1999
- Maffesoli, Michel, *En el crisol de las apariencias. Para una ética de la estética*, México, Siglo XXI, 2001.
- Owens, Craig, "El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad", *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*, Brian Wallis (de), Madrid, AKAL, 2001
- Warburg, Aby, *El ritual de la serpiente*, México, Sexto Piso, 2004.