

Pérez, Pepo (Pérez García, Juan Carlos).

Profesor Contratado Doctor. Universidad de Málaga. Departamento de Derecho Público. Grupo de investigación "Poéticas de la ficción en las artes de la contemporaneidad".

La crisis según.

TIPO DE TRABAJO

Comunicación.

PALABRAS CLAVE

Arte político, historia y memoria, dibujo, graffiti, instalación.

KEY WORDS

Political art, history and memory, drawing, graffiti, installation.

RESUMEN

La crisis según es un proyecto artístico que gira en torno a la historia reciente de España, con la crisis económica como eje central. Dicho tema se aborda en clave alusiva y alegórica, puesto que el discurso pretende *interrogar* al espectador sobre la historia oficial, la memoria colectiva y los mitos que han sostenido la legitimidad institucional y el contrato social en el país durante las últimas décadas, planteando preguntas sobre las raíces históricas y culturales de dicha crisis. El proyecto contrapone imágenes basadas en iconos nacionales y discursos mediáticos, institucionales, propagandísticos o urbanos; a veces apropiaciones intervenidas, otras veces realizadas por el autor con distintas técnicas y formatos, sin jerarquía ni distinción de "autoría". Dichas imágenes se presentan en diversos soportes: dibujos de gran formato inspirados en referentes de diferentes épocas y contextos, cuadros, videoproyecciones, textos apropiados de los medios, fotografías de graffiti (ajenos o realizados por el autor), carteles comerciales y señalética urbana, fotografías de prensa, libros (narrativa, manuales educativos), etc. Imágenes, en suma, que apelan a la historia, la memoria, la mitología nacional y los simulacros mediáticos. El proyecto plantea diversos problemas sobre *narración espacial*, *politización* mediante recursos alegóricos que permitan una obra de significado abierto evitando la propaganda, y prácticas relacionadas con lo que Carlos Miranda ha denominado *arte invisible*. Entre otras estrategias artísticas, se emplean la *reducción pictórica* de las formas al signo icónico para integrarlas en un registro visual relativamente uniforme, la *apropiación* de imágenes y posterior *resignificación* (por contraposición imagen-texto, por el contexto en el que aparecen textos puros o, en las imágenes sin texto, por las asociaciones libres que se establecen con las demás imágenes dentro de la secuencia generada). La ironía es también una estrategia puntual (risa crítica o sátira performativa).

ABSTRACT

The Crisis According to... is an art project focusing on Spain's recent history that takes the economic crisis as its central axis. The subject is addressed in allusive and allegorical fashion, in order to address the viewer herself -questioning him about official history, collective memory and the myths that have sustained both institutional legitimacy and the "social contract" in Spain in the last decades, thus raising questions about the historical and cultural roots of the crisis itself. The project juxtaposes images based on national icons and institutional, media, and urban discourses. Some are intervened appropriations, some are made by the author using different techniques and formats, without hierarchy or distinction of "authorship". Images are presented in different formats: large format drawings inspired by images of different periods and contexts, paintings, video projections, appropriated media texts, photographs of graffiti (by others or by the author), urban signage and commercial posters, press photographs, books (fiction, educational manuals), etc. In short, they are images that appeal to history, memory, national mythology and media simulacra. The project raises several issues about *spatial narrative*, *politization* by allegorical means avoiding propaganda, and practices related to what Carlos Miranda has called *invisible art*. Among other artistic strategies, the pictorial reduction of forms to the iconic sign is used to integrate them into a relatively uniform visual record. The appropriation of images and its subsequent resignification is also used (either by opposing image and text or by setting a context in which pure text appears, while in images without text free associations are established in the generated sequence). Irony is an occasional strategy as well (performative satire).

CONTENIDO

I. Introducción

En 2005, Carlos Miranda señalaba en su tesis doctoral¹ ciertas limitaciones del arte contemporáneo que han pervertido la inicial potencialidad expresa del arte moderno. Principalmente, su desarrollo despolitizado en las últimas décadas y su asimilación institucional como actividad de autorreferencialidad sistemática. El arte tiende a referirse a sí mismo, y se dirige además a un público entendido, en un círculo vicioso que castraría la proyección social y la capacidad transgresora que plantearon tantos artistas de la modernidad. Miranda proponía como alternativa lo que denominaba “arte invisible”, modos de acción que actualizarían la capacidad crítica del arte al operar fuera del espacio institucional, puesto que el reconocimiento del arte como tal arte es una de las tácticas institucionales para neutralizarlo; prácticas que *no se presentan como tal arte* al público, sino como imagen “corriente” (sin la especialidad del arte, que vale mientras se atenga a sus propios límites, confinado en su mundo particular²) que se *camufla* en el paisaje cotidiano, urbano y mediático. Prácticas como las de Rogelio López Cuenca, que este último llama “arte público” o “arte mediático”, donde el dadaísmo más político, el *détournement* y cierto legado del pop art se dan la mano con la antropología y la semiótica para abrir pasadizos entre los mundos que el poder nos muestra como autónomos y ajenos, para transitar el sabotaje de la representación oficial. Porque “hoy, para intervenir en el mundo, en la realidad, hay que intervenir sobre la representación de esa realidad, esto es, sobre su imagen mediática”³.

En 2014, Fernando Castro planteaba la necesidad de un arte repolitizado por las demandas sociales actuales, en un contexto de robo público a gran escala por parte de políticos corruptos o controlados por los poderes fácticos⁴. Ante la ola de revueltas ciudadanas con un amplio rango de intensidad y países, entre ellos España, es lógico que el arte contemporáneo se implique en esa realidad con propuestas críticas. Después de décadas de ironía y parodia posmoderna, parecen necesarias estrategias artísticas que planteen cuestiones políticas, más allá de lo panfletario o del (presunto) radicalismo de las prácticas contemporáneas de museo, integradas sin problemas por la institución y los coleccionistas. Además, como nos recuerdan López Cuenca o Francesc Torres, a menudo se afirma una distinción falaz entre arte político (aquel que asume deliberadamente la política como territorio temático a abordar en el plano estético) y un supuesto arte “no-político”. Naturalmente, “todo tiene un significado en el terreno ideológico, tanto si lo muestra literalmente como si no”⁵, y la forma tampoco es un vehículo inocente. Todo arte es, pues, político, por vocación o por dejación. Pero ser crítico con la autoridad, como indica Castro, requiere una práctica que tiene en su centro la transformación de sí: esto es, un *arte de la resistencia*, que permita entrecruzar diferencia y creatividad, actualizando el clásico “non serviam”, con un *estilo anti-autoritario* cuyo núcleo es la negativa a aceptar como verdadero lo que la autoridad dice que es verdad. Un arte político que *modifique lo visible*, el modo de percibirlo y expresarlo⁶.

II. Desarrollo: estrategias artísticas de la propuesta

1. LA CRISIS SEGÚN es un proyecto artístico que gira en torno a la crisis política y económica de estos años en España. El tema se aborda de modo alusivo, en la medida en que se pretende abrir el foco para buscar las raíces de la crisis reciente en nuestro pasado y plantear preguntas sobre la historia, la memoria colectiva y los mitos del último medio siglo. Se trata de *interrogar* al espectador por las causas de una crisis tan profunda como la atravesada en estos años, en términos socioeconómicos e institucionales, para que busque posibles respuestas en ese pasado.

LA CRISIS SEGÚN se compone de varias piezas presentadas en diversos lenguajes y soportes formales: dibujos de gran formato, cuadros, textos, viñetas, objetos (camisetas serigrafadas y otra parafernalia) y videoproyección. El proyecto, que no se adscribe al concepto de archivo, contrapone imágenes reconocibles basadas en iconos nacionales y discursos mediáticos diversos, y se concibe con dos formatos finales: exposición y “ensayo gráfico” como libro. Combinadas sin jerarquía ni distinción de autoría, algunas imágenes son apropiaciones más o menos intervenidas; otras han sido realizadas por el autor a partir de diferentes fuentes: fotografías de grafitis urbanos (ajenos o propios), dibujos de gran formato inspirados en referentes fotográficos de diversas épocas, gráfica comercial, señalética urbana, fotografía de prensa, textos de diferentes medios, etc. Imágenes, en suma, que apelan de manera metafórica tanto a la historia y la memoria como a la mitología nacional y los simulacros mediáticos e institucionales de la cultura española del último medio siglo. Se han buscado recursos visuales adecuados para la representación de un territorio tan difuso y fronterizo como el de la historia, la memoria y los mitos de identidad colectiva.

¹ MIRANDA MAS, Carlos: “Fundamentos para un arte invisible. El caso de *WORDS\$WORDS\$WORDS\$* de Rogelio López Cuenca”. Tesis doctoral. Director: Juan Cabrera Contreras. Universidad de Granada, Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Granada, 2005.

² MÉNDEZ BAIGES, Maite: *Camuflaje: engaño y ocultación en el arte contemporáneo*. Madrid, Siruela, 2007, p. 109.

³ LÓPEZ CUENCA, Rogelio: “El paraíso es de los extraños. Entrevista a Rogelio López Cuenca”, *Unia.es*, 2002 [http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=460]. [9.05.2015]

⁴ CASTRO FLÓREZ, Fernando: *Arte y política en la época de la estafa global*. Valencia, Sendemà, 2014.

⁵ TORRES, Francesc: *Da Capo*. Barcelona, MACBA, 2008, p. 146.

⁶ Vid. CASTRO FLÓREZ, cit., pp. 29-31.

2. No resulta fácil trazar separar el pasado mítico del pasado real, un problema inherente a cualquier memoria. Como indica Huyssen, “lo real puede ser mitologizado de la misma manera en que lo mítico puede engendrar fuertes efectos de realidad”⁷, y “el recuerdo nunca está libre de momentos ficcionales, pero sigue estando ligado a un acontecer real, para nada ficcional”⁸. Si seguimos a Freud, la memoria y el olvido están ligados hasta el punto de que el olvido es una forma de *memoria oculta*. En España, por razones obvias, a los vencedores franquistas, y a sus legatarios en el periodo democrático, no les interesó recordar una etapa en la que se cometieron un gran número de crímenes.

La preocupación en Occidente por la memoria y el olvido, lo que Huyssen ha denominado *giro memorialista*, explota a lo largo de los ochenta y noventa a raíz de las conmemoraciones sobre el Holocausto y la II Guerra Mundial, el final de dictaduras militares —España, Argentina, etc.— y la caída del Muro. Si esta preocupación memorialista es un desplazamiento de nuestro miedo a un futuro cada vez acelerado e incierto, también parece que hoy evocamos el pasado “para proveer aquello que no logró brindar el futuro en los imaginarios previos del siglo XX”⁹. La tendencia a privilegiar el futuro era un fenómeno ubicuo en la cultura de la modernidad y las vanguardias históricas de la primera mitad del siglo XX, que anunciaban la inminencia de un *hombre nuevo*, a diferencia de nuestros imaginarios actuales, reconcentrados en los *pretéritos presentes*. Así pues, con los discursos de la memoria no solo pretendemos comprender nuestro presente, sino sobre todo averiguar cuándo y cómo fracasó el proyecto de la modernidad: por qué no llegó a cumplirse ese futuro utópico anunciado por los metarrelatos de progreso, arrumbados con la posmodernidad.

3. En la concepción del proyecto ha sido fundamental el concepto de *acción diferida* de Freud (como clave del retorno de lo reprimido) que maneja Hal Foster para entender la sucesión epocal como un proceso continuo de “futuros anticipados y pasados reconstruidos” en el que cada época sueña a la siguiente, y al hacerlo revisa la anterior¹⁰. La historia se escribe siempre desde el presente hacia el pasado, igual que el relato de mitos comunitarios o la construcción (u olvido) de la memoria colectiva. El ahora “puro y duro” no existe como tal; el presente es más bien un asíncrono o mezcla de tiempos diferentes. De ahí que en las imágenes del proyecto se *confundan* las diferentes épocas a las que remiten. Asimismo, las asociaciones visuales por contigüidad generan una suma mayor que las partes: la información no está jerarquizada por una secuencialidad clara sino que, por el contrario, puede circular por circuitos muy diversos. Esta *imagen relacional* está inspirada por el concepto general de atlas que maneja Didi-Huberman como “forma visual del saber”, y en particular por el *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg y los *Atlas* de Gerhard Richter. Un atlas funciona como una red de conexiones que establece el interés del lector-usuario; pretende ordenar lo heterogéneo, poner en relación lo *particular* y lo *universal*¹¹. Las narraciones *no lineales* también pueden rastrearse en literatura, cine, cómic y artes visuales¹².

4. La *resignificación* de “materiales encontrados” es otro recurso clave, inspirado por la obra de artistas como los citados López Cuenca y Torres, Preiswert, Dos Jotas, Banksy y otros, además de precedentes clásicos como el *ready-made* duchampiano y el *détournement* situacionista. Dicho desplazamiento de sentido se produce bien por la introducción de texto que acompaña a la imagen, bien por el contexto en el que aparecen textos “puros”, o bien, en el caso de imagen sin texto, por las asociaciones libres que se establecen con las demás imágenes. La risa crítica y la sátira preformativa ha sido también una estrategia puntual, aunque creemos que, como indica Castro, si la ironía se prolonga demasiado en el tiempo “puede transformarse en la voz de los condenados a quienes termina por gustarles su celda”¹³.

La videoproyección, por ejemplo, se abre con un grafiti: la imagen es icónica y reconocible porque parte de un referente fotográfico tan célebre como *Muerte de un miliciano* (1936), de Robert Capa, simplificada en silueta negra para reducirla a signo icónico, una estrategia que se repite en otras imágenes del proyecto. La resignificación de este icono de la guerra civil se establece con la introducción del texto “PREFERENTES”, que establece una vinculación (abierto y polisémico, *interrogante*) entre el pasado reconocible de la Guerra Civil y el presente de la crisis financiera y la estafa bancaria; entre viejos vencedores y nuevos vencidos.

⁷ HUYSEN, Andreas: *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Traducción de Silvia Fehrmann. México, Fondo de Cultura Económica, 2002, p. 21.

⁸ HUYSEN, cit., p. 140.

⁹ *Ibidem*, p. 7.

¹⁰ FOSTER, Hal: *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Traducción de Alfredo Brotons Muñoz. Madrid, Akal, 2001, p. 211.

¹¹ “El atlas hace saltar los marcos. Quiebra las autoproclamadas certezas de la ciencia segura de sus verdades y del arte seguro de sus criterios. Inventa, entre todo ello, zonas intersticiales de exploración, intervalos heurísticos. Ignora deliberadamente los axiomas definitivos. [...] Por su propia exuberancia, deconstruye los ideales de unicidad, de especificidad, de pureza, de conocimiento integral”. DIDI-HUBERMAN, Georges: *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas*. Madrid, MNCARS, 2010, p. 15.

¹² Vid. MONTALVO GALLEGU, Blanca (2004): “La narración espacial: una propuesta para el estudio de los lenguajes narrativos en el arte multimedia”. Tesis doctoral. Directora: M^a José Martínez de Pisón Ramón. Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes, 2004 [http://www.upv.es/labolu/whanca/textos/T_blanca.pdf]. [9.05.2015]

¹³ CASTRO FLÓREZ, cit., p. 31.

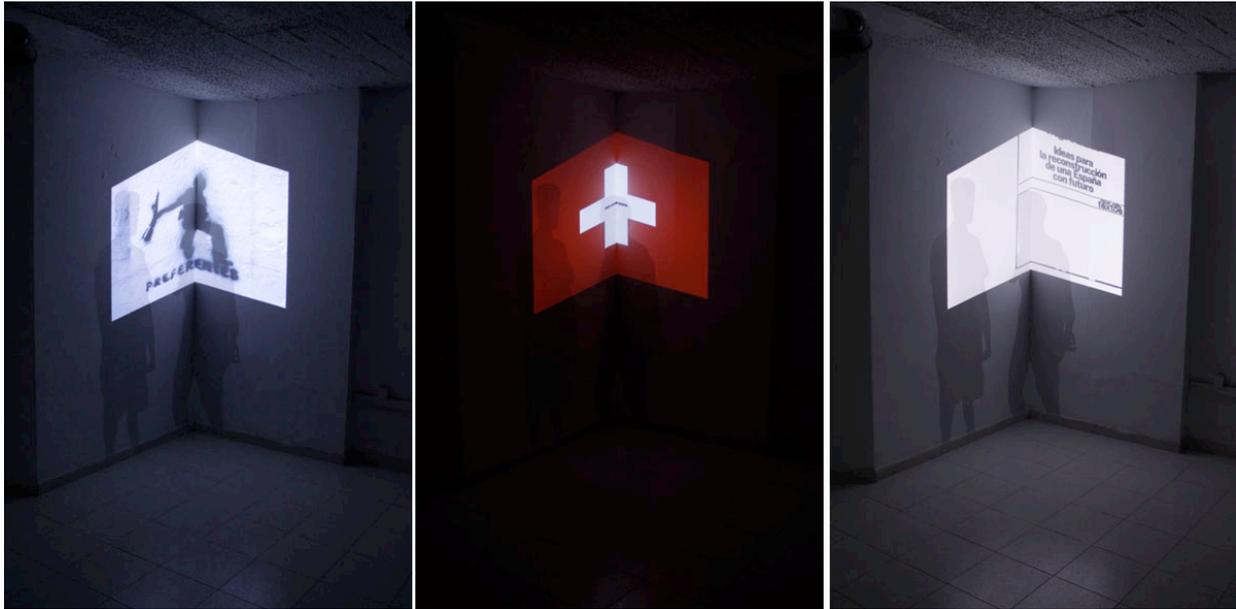


Ilustración 1. *Todo es falso, salvo alguna cosa* (2014), pieza de LA CRISIS SEGÚN. Videoproyección (2:26) y pintura, dimensiones variables.

5. Pero la imagen de ese icono de la guerra civil resignificado es, además, la fotografía de un grafiti real ejecutado en un entorno urbano real, lo que implica que la imagen original existe *fuera del espacio artístico* donde se proyecta. Y en ese espacio público de la calle, no artístico, *continúa desplegando su potencialidad de significación* para el paseante, al menos mientras no sea borrado por algún agente institucional. El grafiti es otro recurso clave por su potente dimensión política, ya que “se desarrolla en un medio accesible al público y en que no está controlado por el Estado”¹⁴. Esa falta de control sigue preocupando al poder público: basta comprobarlo con el endurecimiento de las sanciones a los grafitis o su designación como “vandalismo”. Esta condición de acción “vandálica” también nos interesa, tanto por su intervención en la realidad del espacio público como por su incorporación al espacio institucional donde se expone la pieza final.

6. Junto a ese tipo de imágenes se exponen dibujos y parafernalia que relacionan los hechos históricos aludidos (Guerra Civil, 23-F, fotos de la posguerra, etc.) con otras imágenes seleccionadas por su pertenencia a la mitología española. Hay asimismo alusiones visuales al negocio inmobiliario y al turismo (un cartel de los setenta con el lema “VENGA A ESPAÑA”, en un momento en el que una buena parte de la población española ha tenido que emigrar), declaraciones de líderes políticos descontextualizadas y sin citar su origen, etc.

7. Las imágenes, de diferente naturaleza y procedencia como hemos dicho, se han integrado en un registro visual relativamente uniforme al *reducir* pictóricamente las figuras y llevarlas al territorio del icono y el signo. El recurso de privilegiar el efecto de silueta, por ejemplo, está inspirado en la obra de Kara Walker, pero también en procedimientos de artistas como Öyvind Fahlström (también su conversión de obra gráfica en objetual¹⁵) o Wilhelm Sasnal. Una vez simplificada como silueta, la imagen se integra en el lenguaje de “tipos”, aunque se han conservado algunas de las particularidades del referente fotográfico para recordar que hubo un referente real. Reducida a signo, la figura participa más del icono gráfico o la señalética urbana que de un trabajo plástico de significación; en ese mismo campo del signo operan las figuras pintadas con *stencils*. De este modo, las imágenes funcionan en un plano de “mensaje cifrado” que el espectador debe decodificar. La reducción de la imagen pretende también crear una distancia de *extrañamiento* con la imagen original que obligue al espectador a preguntarse el significado de lo que está viendo. O, en términos de Mitchell, qué *deseos* o *demandas* tienen estas imágenes¹⁶.

¹⁴ STAHL, Johannes: *Street Art*. Traducción de Sergio Martín Acosta. Colonia, Tandem Verlag GMBH, 2009, p. 67.

¹⁵ “Apoyándose en la manipulación de los cómics, Fahlström produce dos reducciones complementarias de la figura pictórica: le quita a la vez su sustancia, su densidad —privilegiando el efecto de silueta— y sus particularidades. La figura se reduce a un signo que participa de la señalética más que el trabajo ambiguo de la significación. El trabajo de la mano ya no está en el trazo, sino en el corte y la manipulación”. CHEVRIER, Jean-François: «Otro espacio para la pintura: lírica concreta y pensamiento geopolítico», en Jean-François Chevrier (coord.): *Öyvind Fahlström. Otro espacio para la pintura*. Barcelona, MACBA, 2001, p. 9.

¹⁶ MITCHELL, W.J.T.: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago/Londres, University of Chicago Press, 2005.



Ilustración 2. *Eso era antes, esto es ahora* (2014), pieza de LA CRISIS SEGÚN. Camisetas serigrafiadas, dimensiones variables.

8. La videoproyección evita la obra objetual por la naturaleza de los temas tratados, que habitan el territorio mental difuso de la memoria y los mitos, y ha sido inspirada por artistas como Francesc Torres, Eulàlia Valldosera (para quien es fundamental la desmaterialización de la obra), Soledad Sevilla (la proyección como memoria), Kumi Yamashita (la sombra proyectada como “material” de trabajo), James Turrell (sus “objetos de luz” y trampas con la percepción) o Tony Oursler (la proyección como elemento grotesco y también de memoria). Para la proyección se ha generado un espacio de representación previo: dos “sombras” pintadas en la pared que generan un tercer nivel de significado visual al interactuar con las imágenes proyectadas. La elección de una esquina para proyectar vino sugerida por los trampantojos de luz de James Turrell; de este modo se genera una ilusión de tridimensionalidad en las imágenes bidimensionales proyectadas. Las dos siluetas se pintaron a partir de la sombra proyectada por dos modelos, con un tono que generase el *trompe l'oeil* de ser “sombras auténticas”, proyectadas por “personas invisibles”. Esto coloca en el mismo plano las imágenes proyectadas con las siluetas pintadas, metáfora del individuo enfrentado a la historia y la memoria. De este modo, las siluetas devienen “universales”, representaciones vicarias del espectador pero también de todas las personas sepultadas bajo el peso de la historia que se pretende rememorar en la obra.

III. Conclusiones

1. LA CRISIS SEGÚN es un proyecto que tiene la crisis económica reciente como eje central. En torno a ella, pretende abordar con estrategias de *arte invisible* y *arte de resistencia* los temas de la memoria, la historia, y el mito, la propaganda mediática, el lenguaje político e institucional y los discursos oficiales frente a los discursos alternativos. El proyecto intenta plantear preguntas sobre dichos temas de forma alegórica y aspira a ser una *obra abierta* para ser completada con múltiples lecturas por parte del espectador.

2. El proyecto recurre en buena medida a la *apropiación* y *resignificación* de imágenes de distinta procedencia y épocas, con un desplazamiento de significado generado a través de distintas operaciones: introducción de texto en la imagen, asociaciones de significado por la contigüidad de imágenes/textos, descontextualización de textos y su asociación a las demás piezas. La combinación de imágenes históricas con imágenes comerciales y propagandísticas pretende plantear el interrogante de cuáles son cuáles, y cuánto hay de relato, mito y propaganda en la historia, y viceversa. Algo parecido sucede al asociar imágenes y textos del discurso oficial con grafitis callejeros, por la *dimensión política* que plantean estos últimos al ser realizados en un espacio público extra-artístico y sin control institucional. La mezcla de imágenes de publicidad turística o de carteles comerciales con un material visual más “histórico” (imágenes icónicas de la Guerra Civil, la posguerra, la Transición, etc.) aspira a significar en planos parecidos de lectura.

3. El proyecto se inspira también en las tesis de Andreas Huyssen según la cual el factor principal en el *giro memorialista* de nuestras sociedades sería la necesidad de entender cuándo y cómo se perdió el futuro utópico prometido por los metarrelatos de progreso propios de la modernidad. Otra clave conceptual es el concepto freudiano de *acción diferida* aplicado por Hal Foster para entender la sucesión epocal como un *proceso continuo de futuros anticipados y pasados reconstruidos*, donde el presente es un asíncrono. De ahí que en las imágenes del proyecto se mezclen constantemente pasado y presente con alusiones al futuro (de España) realizadas desde el pasado (de nuestra Transición, concretamente). El conjunto busca una *imagen relacional*, con asociaciones visuales por contigüidad, inspirada asimismo por el *concepto de atlas*. La ruptura temporal de las imágenes apela así a diversas épocas históricas que se

entremezclan en un continuo no *diacrónico* ni *secuencial* sino *sincrónico*.

4. Las imágenes se han sometido a un tratamiento de *reducción* que elimina detalles y las transforma en siluetas para llevarlas al territorio del signo icónico. Esto las convierte en imágenes *cargadas* que se mueven más bien en el *plano arquetípico y universal*, propio del mito y la leyenda, que en el plano particular del hecho concreto (el icono como “mitología visual” creada a partir de un referente fotográfico), si bien conservando los detalles suficientes del referente real. La “reducción” de la imagen de origen fotográfico a signo también permite “igualarla” con la imagen ejecutada como grafiti y con los textos tipográficos que se utilizan igualmente en el proyecto. La videoproyección, por último, es un recurso de *desmaterialización* fundamental en una obra como esta, que aborda temas como la historia, el mito y la memoria. Que la proyección se realice además sobre una esquina de la sala contribuye al trampantojo físico y metafórico, aportando un elemento ilusionista de tridimensionalidad a imágenes bidimensionales. Algo parecido sucede con las “sombras” pintadas en la pared, que generan interferencias visuales con las imágenes proyectadas aumentando la carga alegórica: el individuo (del pasado, del futuro y, vicariamente, el espectador del presente) enfrentado a la historia y los mitos que conforman su cultura, su sociedad y, por supuesto, su entera existencia.



Ilustración 3. Otras piezas de LA CRISIS SEGÚN. Dibujo con pigmento sobre papel (200 x 150 cm.); grafiti urbano; serigrafía.

FUENTES REFERENCIALES

CASTRO FLÓREZ, Fernando. *Arte y política en la época de la estafa global*. Valencia: Sendemà, 2014.

Chevrier, Jean-François. «Otro espacio para la pintura: lírica concreta y pensamiento geopolítico», en Chevrier, Jean-François (coord.). Öyvind Falhström. *Otro espacio para la pintura*. Barcelona: MACBA, 2001.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Atlas. Cómo llevar el mundo a cuestas*. Madrid: MNCARS, 2010.

FOSTER, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Alfredo Brotons Muñoz (trad.). Madrid: Akal, 2001.

LÓPEZ CUENCA, Rogelio. "El paraíso es de los extraños. Entrevista a Rogelio López Cuenca", *Unia.es*, 2002 [http://ayp.unia.es/index.php?option=com_content&task=view&id=460]. [9.05.2015]

Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Silvia Fehrmann (trad.). México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

MÉNDEZ BAIGES, Maite. *Camuflaje: engaño y ocultación en el arte contemporáneo*. Madrid: Siruela, 2007.

MIRANDA MAS, Carlos. "Fundamentos para un arte invisible. El caso de *Words\$Words\$Words\$* de Rogelio López Cuenca". Tesis doctoral. Director: Juan Cabrera Contreras. Universidad de Granada, Departamento de Pintura de la Facultad de Bellas Artes de Granada, 2005.

MITCHELL, W.J.T.: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago/Londres: University of Chicago Press, 2005.

MONTALVO Gallego, Blanca. "La narración espacial: una propuesta para el estudio de los lenguajes narrativos en el arte multimedia". Tesis doctoral. Directora: M^a José Martínez de Pisón Ramón. Universidad Politécnica de Valencia, Departamento de Escultura de la Facultad de Bellas Artes, 2004 [http://www.upv.es/laboluz/blanca/textos/T_blanca.pdf]. [9.05.2015]

STAHL, Johannes. *Street Art*. Sergio Martín Acosta (trad.). Colonia: Tandem Verlag GMBH, 2009.

TORRES, Francesc. *Da Capo*. Barcelona: MACBA, 2008.