

Pagán Marín, Helena. "Poéticas de la iconoclasia. Disrupciones (texto)visuales en las obras de David Bestué y Rogelio López Cuenca". *Anclajes*, vol. XXX, n.º 1, enero-abril 2026, pp. 95-113.
<https://doi.org/10.19137/anclajes-2026-3017>

POÉTICAS DE LA ICONOCLASIA. DISRUPCIONES (TEXTO)VISUALES EN LAS OBRAS DE DAVID BESTUÉ Y ROGELIO LÓPEZ CUENCA

Helena Pagán Marín

Universidad de Salamanca
 España
 helenapm@usal.es
 ORCID: [0000-0002-3355-7775](https://orcid.org/0000-0002-3355-7775)

Fecha de recepción: 3 de mayo de 2025 | **Fecha de aceptación:** 10 de junio de 2025

Resumen: El empleo de la iconoclasia como herramienta de destrucción creativa sigue siendo notablemente fértil dentro del campo humanartístico de la contemporaneidad. Para dar cuenta de lo expuesto, se ofrece un breve recorrido por las derivas que esta ha adoptado desde su promulgación como edicto. Más tarde, tomando como referencia las obras de los artistas visuales Rogelio López Cuenca y David Bestué, se plantea una posible tipología del procedimiento iconoclasta, el cual se desglosa en "gestual" y "material". El objetivo, en última instancia, es certificar las distintas formas en que tanto Bestué como López Cuenca hacen uso del lenguaje iconoclasta para intervenir el orden simbólico que rige nuestras ciudades.

Palabras clave: Artes visuales; España; Siglo XXI; David Bestué; Rogelio López Cuenca.

Poetics of iconoclasm. (Textual)visual disruptions in the works of David Bestué and Rogelio López Cuenca

Abstract: The use of iconoclasm as a tool of creative destruction continues to be remarkably fertile within the contemporary human artistic field. In order to account for this, a brief overview is offered of the drifts it has adopted since its promulgation as an edict. Later, taking as a reference the works of the visual artists Rogelio López Cuenca and David Bestué, a possible typology of the iconoclastic procedure is proposed, which is broken down into 'gestural' and 'material'. The aim, ultimately, is to certify the different ways in which both Bestué and López Cuenca make use of iconoclastic language to intervene in the symbolic order that governs our cities.

Keywords: Visual arts; Spain; 21st Century; David Bestué; Rogelio López Cuenca.



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional
 (Atribución - No Comercial - Compartir Igual) a menos que se indique lo contrario.

Resumo: O uso da iconoclastia como ferramenta de destruição criativa continua a ser notavelmente fértil no campo artístico humano contemporâneo. Para explicar este facto, é apresentada uma breve panorâmica das derivas que adoptou desde a sua promulgação como édito. Posteriormente, tomando como referência as obras dos artistas plásticos Rogelio López Cuenca e David Bestué, propõe-se uma possível tipologia do procedimento iconoclasta, que se divide em “gestual” e “material”. O objetivo, em última análise, é certificar as diferentes formas como tanto Bestué como López Cuenca utilizam a linguagem iconoclasta para intervir na ordem simbólica que rege as nossas cidades.

Palavras-chave: Artes visuais; Espanha; Século XXI; David Bestué; Rogelio López Cuenca.

Introducción al lenguaje iconoclasta: de normativa legal a procedimiento artístico

■ Desde los siglos VIII y IX del periodo bizantino, la iconoclasia no solo se asocia con un modo violento de proceder y actuar sobre la materia, también se codifica en el ámbito legal como una restricción política que impide y prohíbe el culto a las imágenes y a los iconos religiosos (Hauser). Para ser exactos, un edicto registró la noción de iconoclasia como “prohibición”, esto es, como norma restrictiva y limitante. El paraguas político bajo el que se promulgó dicha medida tenía en el centro de sus operaciones a León III, emperador de Bizancio, quien quiso establecer el control del culto de su imperio mediante una restricción en los modos de profesar la fe. La razón de su política tenía una clara explicación no solo de corte ideológico, sino también de orden económico: con el cese del culto, se interrumpía la potencia tributaria del régimen monacal de circulación visual.

Con la irrupción de la modernidad, el procedimiento iconoclástico se ha expandido hasta alcanzar multitud de procedimientos y formas, fruto de su empleo en variedad de escenarios y disciplinas: desde actos presuntamente vandálicos en los que se censuran y resignifican imágenes, esculturas y edificios con fuerte impronta simbólica, hasta modos de tratar con las imágenes a través de los cuales se opacan unas para hipervisibilizar otras, o se juxtaponen varias de forma que la falta organiza el conjunto, como bien demuestra la técnica del montaje. Sobre ambos procedimientos se han pronunciado Manuel Molina y Eugenia Roldán, quienes reivindican la importancia de recuperar el poder de la iconoclasia como “destrucción creativa” (Mitchell 42), es decir, como posibilidad teórico-crítica de

avanzar en la reflexión sobre la imagen y el capital icónico desde un lugar propositivo, que verdaderamente asuma una relación constructiva con las imágenes.

Para ello, Molina y Roldán recuerdan que la iconoclasia no siempre estuvo relacionada con las esferas del poder hegemónico. A finales del siglo XX, esta deja de funcionar como un proyecto histórico-político, es decir, como una práctica de orden normativo, y pasa a adquirir entidad como “procedimiento estético”, como estrategia creativa dentro de las prácticas artísticas. Ambos investigadores certifican el potencial que su empleo tiene dentro del campo del arte cinematográfico, gracias a figuras como Alexander Kluge o Jean Luc Godard, quienes destruyen las reglas del cine narrativo y secuencial para practicar un arte de la imagen reflexiva y abierta a otros lenguajes, como el poético y el filosófico.

No obstante, el empleo de la iconoclasia como herramienta de destrucción creativa también se ha desarrollado en los ámbitos de la literatura, de la escultura, y del arte expositivo por parte de artistas y poetas como Ulises Carrión, Rogelio López Cuenca o David Bestué, entre muchos otros, quienes dinamitan las reglas de sus respectivas disciplinas mediante la inclusión y fusión de distintos signos: palabras, imágenes u objetos, extraídos de cualquier ámbito. De este modo, no solo interrumpen la falsa separación entre esferas de conocimiento, sino que ofrecen como resultado obras dialógicas, proteicas y multiformes que desestabilizan las falsas representaciones y formas de verosimilitud que el arte hegemónico ha construido sobre lo real. En definitiva, siguiendo al comisario e investigador Pedro G. Romero, quien además ha trabajado directamente sobre el lenguaje iconoclasta en algunas de sus principales obras, como *Archivo FX*, parece claro que:

hasta 1945 las artes se sirven de mecanismos iconoclastas para, desligándose de funcionalismos sociales y ataduras institucionales, conseguir plena autonomía, y que a partir de esta misma fecha intentará, con esos mismos mecanismos, expandirse, desde su soberanía, a todos los campos del saber y la práctica social, incidiendo especialmente en los ámbitos de lo comunitario. (64)

De acuerdo con lo expuesto, la iconoclasia como técnica artística de reestructuración semiótica y visual constituye un tipo de “táctica”, en el sentido que Michel De Certeau confiere a la palabra. Las tácticas son aquellos comportamientos y modos de hacer que, a través de técnicas como la apropiación o la tergiversación, ejercen formas de resistencia política. En palabras del sociólogo francés: “las tácticas ponen sus esperanzas en una *hábil utilización del tiempo*, en las ocasiones que presenta y también en las sacudidas que introduce en los cimientos del poder” (404). En sintonía con la concepción de “política estética” desarrollada por Rancière¹, las tácticas consisten en aquellas formas, movimien-

1 Jacques Rancière define “política estética” como “la forma en que la experiencia estética interviene en la división de lo sensible” (*El reparto* 27). Se trata de una articulación de conocimientos, entendidos como sentidos de vida, que “modifica el tejido normal de las identidades, los lugares y las ocupaciones” (en Fernández Savater s/p.).

tos y usos creativos a través de los cuales se ocupan los canales de producción y representación del fuerte para intervenir en sus modos de producir la realidad.

El objetivo de este artículo es plantear que la iconoclasia como procedimiento artístico, como modo de hacer y operar en el ámbito del arte –esto es, como táctica–, todavía no ha agotado sus posibilidades, y se emplea para actuar políticamente contra un marco de realidad en el que la amnesia y la hipersaturación atentan contra la actividad crítica de nuestros sentidos. De este modo, entendemos “la práctica de la iconoclasia no desde su mera concepción de destrucción de imágenes sino, más bien, desde su condición de intervención crítica para que emerjan otras imágenes insospechadas” (Bermúdez Dini 2). Además, los procedimientos que, desde el ejercicio iconoclasta, efectúan muchos artistas contemporáneos no solo tienen por horizonte avanzar en los modos de compromiso que establecemos con lo real, sino también permiten seguir pensando sobre el propio medio artístico desde el que se construye y representa la realidad.

A razón de lo expuesto, la orientación que va a seguir el artículo es la siguiente: primero se propone una tipología de la iconoclasia –gestual y material– que más tarde servirá para analizar los trabajos de Rogelio López Cuenca y de David Bestué. A partir de procedimientos iconoclastas –procedimientos de tensión y opacamiento matérico– ensayados en el marco de la textovisualidad², ambos artistas visuales hacen un uso táctico del espacio urbano, esto es, destruyen creativamente las representaciones hegemónicas que los aparatos publicitarios estabilizan sobre él y, de este modo, cambian las reglas de su organización.

En este sentido, las prácticas de resistencia creativa ensayadas por ambos autores constituyen “gestos de resistencia epistémica”, pues dismantelan “cómo el imaginario social dominante estigmatiza a miembros de grupos oprimidos” (Medina 22)³. Tanto Bestué como López Cuenca articulan en sus obras un tipo de “conciencia oposicional” (Mansbridge) sobre las representaciones visuales que el discurso mediático elabora del espacio urbano, motivando con ello alteraciones radicales en el orden simbólico. De este modo, habilitan un marco de percepción diferente, que permite al espectador detectar daños y exclusiones hasta entonces insospechados.

La máquina iconoclasta. Tipología de un lenguaje

En una voluntad similar a la del presente artículo –actualizar las nociones clásicas–, el investigador y poeta Luis Bagué Quílez ofrece una categorización

2 En esta investigación entendemos la textovisualidad en un sentido amplio como “combinación en múltiples formas posibles de la imagen (presente o evocada) y del componente textual-lingüístico” (Escandell Montiel 67). Para otras aproximaciones sobre las posibilidades tipológicas de la cultura textovisual, véase Mora.

3 En palabras de José Medina, las prácticas de resistencia epistémica “movilizan imaginarios y sensibilidades alternativas que pueden hacerse oír y desplazar (o al menos erosionar) las insensibilidades formadas y mantenidas por el imaginario social dominante” (23).

del fenómeno ecfrástico acotado al marco de la poesía española contemporánea. Bagué Quílez propone dos tipos de écfrasis: “en movimiento” y “en acción”, que acreditan la continua reactualización del procedimiento. La diferencia entre uno y otro estriba, esencialmente, en la libertad de acción del poeta y el grado de identificación del referente⁴ sobre el que se aplica el ejercicio discursivo. Si bien en la écfrasis “en movimiento”, más recurrente a mediados del siglo XX, el dispositivo visual que se describe es identificable, y el poema no se aleja demasiado de la versión a actualizar, la écfrasis “en acción” tiene menos la voluntad de adherirse a la imagen y prefiere sortear el referente –muchas veces una película, un documento o un fragmento (audio)visual– para mutar y jugar con las posibilidades de lo intermedia. El crítico murciano asocia la primera con una “*dislocación perceptual*” (23) y la segunda con una “*transposición intermedial*” (31).

Si bien tomamos de Bagué Quílez la inspiración conceptual de distinguir procesos artísticos por el grado de transformación, cambio o mutación con respecto al referente sobre el que se opera, es preciso deslindar nuestros conceptos de los suyos. La raíz de esta diferencia se encuentra en la separación entre écfrasis e iconoclasia. La écfrasis, pese al margen de libertad que presente el poema con respecto al referente (audio)visual, no deja de ser una estrategia artística de orden descriptivo, en la que el poema descompone la imagen para iluminar otros sentidos y/o desarrollar un juego imaginativo. La iconoclasia creativa, en cambio, se basa en la destrucción parcial o total de un signo o referente artístico con el fin político de desmontar los significados a él asignados y transformarlo en un dispositivo radicalmente distinto. En definitiva, si bien la écfrasis respeta –pese a la dislocación subyacente a sus operaciones– el referente del que se apropia, la iconoclasia actúa desde la falta de respeto absoluta al referente que interviene, llegando incluso a transformarlo radicalmente.

Alentados por la voluntad conceptual del poeta y crítico literario, aunque sujetos a una operación creativa notablemente disímil a la écfrasis, en esta investigación queremos distinguir dos tipos de iconoclasia creativa: “gestual” y “material”. La delimitación conceptual que, en este caso, da sentido a las diferencias tiene que ver con el grado de violencia y disrupción que se aplica sobre el elemento artístico. Si al final del procedimiento, el elemento resulta reconocible o se produce solo una transformación parcial del mismo, hablaremos de iconoclasia gestual. Por otro lado, si se efectúa una transformación que impide recuperar el referente primero porque este deviene *otro*, esto es, se transforma totalmente, hablaremos de iconoclasia material. Para dar cuenta de los usos y posibilidades de ambos procedimientos, nos detenemos, por un lado, en algunos trabajos del artista visual Rogelio López Cuenca como muestra de “iconoclasia gestual”, y, por otro, en algunas instalaciones del escultor catalán David Bestué como ejemplos de “iconoclasia material”.

4 Para una posible tipología de las relaciones entre obras artísticas partiendo del criterio de la referencialidad, véase Baños Saldaña.

Iconoclasia gestual

Definimos la iconoclasia gestual como una pulsión de ruptura, borrón o quiebre referencial que no termina de desdibujar el referente sobre el que se pronuncia. Esto permite que, mediante esa especie de simulacro de disrupción y violencia sobre un elemento o material, se produzca una reflexión crítica sobre el mismo: tanto acerca de sus condiciones de su producción, como sobre sus modos de significación. En definitiva, a partir de un gesto de fricción sobre un elemento, este recupera la potencia de sus ensamblajes y superposiciones, relanzando las posibilidades de su lectura.

Para ejemplificar lo expuesto, nos detenemos en la obra de Rogelio López Cuenca (Nerja, 1959). El artista malagueño atenta contra la iconografía urbana de nuestro tiempo por medio de inscripciones lingüísticas que revelan la ideología de su montaje. Investigadores como Pedro Ortuño y Sofia Corrales han definido su trabajo como una poética basada en “la idea de suscitar *nuevas visibilidades del lugar* y, principalmente, cuestionar *el acto de ver*” (327). Algo que bien por su formación como filólogo, bien por su temprana sensibilidad con el discurso poético (Fernández Salgado), lleva a cabo por medio de intervenciones gráficas. López Cuenca considera, citando al Charles Bernstein de *Words and Pictures* (1986), que “el lenguaje es la lente de la vista” (2004), de forma que, allí donde la imagen publicitaria ofrece univocidad y estereotipia, la palabra puede dismantelar la falsedad de su mensaje.

Particularmente nos detenemos en *No(W)here* (1998), una instalación en la que el artista malagueño reflexiona sobre el modo en que el régimen visual conforma la identidad urbana, y lo hace a partir del empleo de patrones gráficos extraídos de la señalética, la cartografía y otros moldes propios de la esfera pública, como los paneles de indicación o las vallas publicitarias. En *El paraíso* (1995), una de las postales que conforman la serie *No(W)here*, López Cuenca interviene gráficamente una imagen que justamente representa el lugar en el que se ubica: una estación de autobús. En ella, cuestiona el concepto occidental del viaje y sus relaciones con la migración, el turismo o el exilio, temas que explora de forma más detallada en *El Paraíso es de los extraños*.

En el cartel publicitario intervenido, vemos a dos hombres rodeados por un par de maletas que miran con gesto lánguido a cámara; tras ellos, una multitud de personas se congrega, esperando su viaje. López Cuenca dinamita la imagen con el sintagma “El paraíso está aquí”. De este modo, el gesto de dirección, de destino paradisiaco, que presuntamente promete el viaje, se aborta y se arranca del futuro para colocarse en el presente. Su intervención discursiva en la imagen parece decirnos: el paraíso, para los individuos que se aglomeran en las estaciones de autobuses, no existe más allá de la eterna espera.

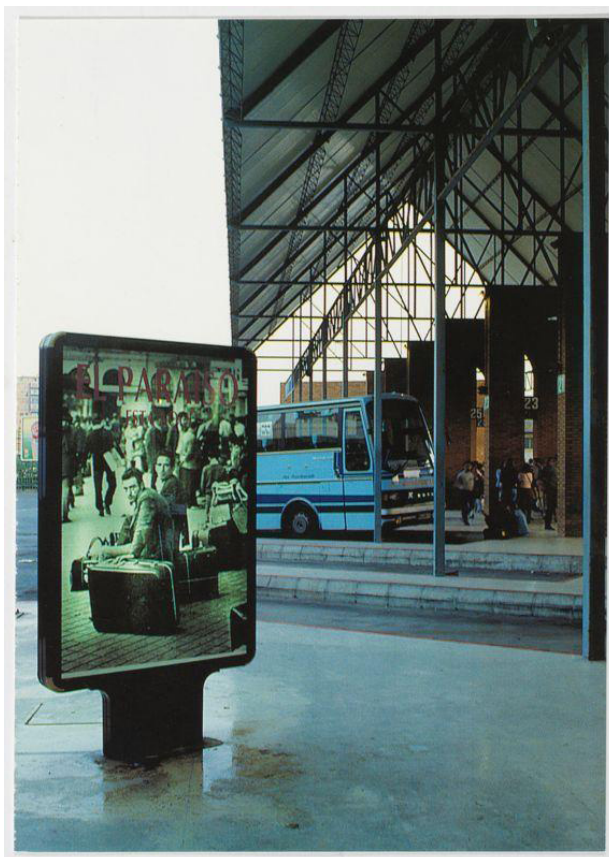


Figura 1: López Cuenca, Rogelio. *No(W)here Postcards* (1998). Archivo MACBA.

López Cuenca manipula los moldes del espacio urbano para ofrecernos una lectura atenta sobre lo que constituye y conforma la esfera pública. Y lo hace a través de un gesto de “iconoclasia gestual”, esto es, destruyendo, parcialmente, el orden de lo visible para iniciar un proceso de reflexión sobre, por un lado, las perversas estrategias de la imagen publicitaria y, por otro, el papel de la intervención textual, del material lingüístico. De este modo, es posible romper con las “imágenes-pantalla”, concebidas por el artista malagueño como imágenes de usar y tirar, intercambiables, “tautológicos iconos mediáticos que legitiman el turismo —esa lectura del mundo superficial, simplificada, efímera, banal, como el único espacio posible de la experiencia” (López Cuenca en Iaquinta 546). A través de actuaciones lingüísticas, la presunta neutralidad de la imagen se hace visible.

Otra de las tácticas de iconoclasia gestual que efectúa, de nuevo sirviéndose del sema “paraíso”, la encontramos en la serie *Ciudad Picasso* (2010), uno de los primeros resultados de *Surviving Picasso / Sobrevivir a Picasso*, proyecto destinado a reflexionar sobre los procesos especulativos de Málaga. Con él, y a partir de un

ejercicio de reciclaje visual y recopilación de fotografías, artículos periodísticos y documentos audiovisuales, López Cuenca pretende cuestionar las estrategias de *picassización* de la ciudad, que son consecuencia de conferir a la figura de Picasso una identidad típicamente andaluza. La imagen que se ha venido construyendo del artista como señuelo para el turismo ha derivado en la exportación de Málaga como una “ciudad-souvenir” (Baravalle), construida y estructurada para el acontecimiento espectacular y la musealización urbana. En palabras de López Cuenca:

Resulta difícil imaginar una etiqueta más apropiada que la marca Picasso para apoyarse a la hora de aspirar a la competición entre ciudades que caracteriza a la nueva economía postindustrial, la lucha por atraer inversiones, actividades “emblemáticas” y visitantes en el mercado turístico global. La probada eficacia del nombre Picasso añade el prestigio de su capital simbólico tanto a un perfume como a un restaurante (dicen que es el nombre más utilizado en pizzerías en todo el mundo), o a un coche; y no cualquiera: en España, el Citroën Picasso es el coche de la policía. (*Ciudad Picasso* s/p.)

En una de las fotografías de la serie, el artista dinamita una imagen prototípica de la costa malagueña replicando la conocida firma de Picasso, quien parece hundirse en las densas aguas de la especulación inmobiliaria. Con esta intervención de iconoclasia gestual, el paraíso malagueño se revela como algo bien distinto al descanso prometido. Este se presenta como un delirio constructivo que ahoga económicamente a la población local para expulsarla de sus raíces y convertir la identidad de Málaga en una mercancía, solo asumible para el sector turístico.

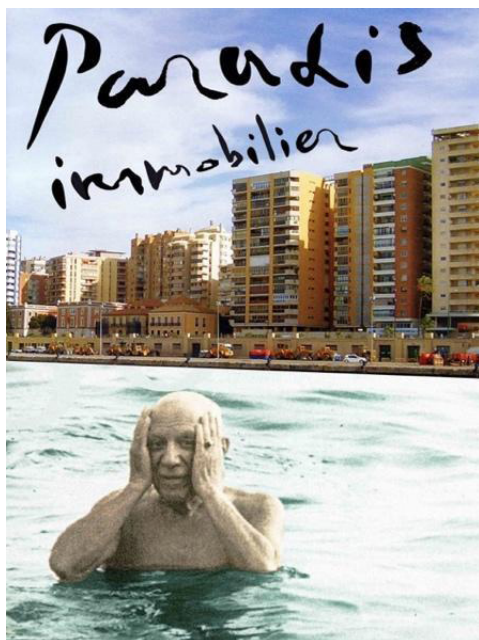


Figura 2. López Cuenca, Rogelio. *Ciudad Picasso* (2010). Archivo López Cuenca.

Siguiendo con la praxis iconoclasta de López Cuenca, en la serie de fotografías que conforma *Los pronombres* (1993) superpone dos planos relacionados con los conceptos de ciudad, construcción, habitar, etc. A través de la confrontación de documentos gráficos y visuales, el artista tensiona el carácter monológico y sellado de la imagen —su condición de símbolo—, y la inserta en una cadena significativa que disputa las significaciones hegemónicas (míticas, estereotipadas, banales) prototípicas de la iconografía visual contemporánea.

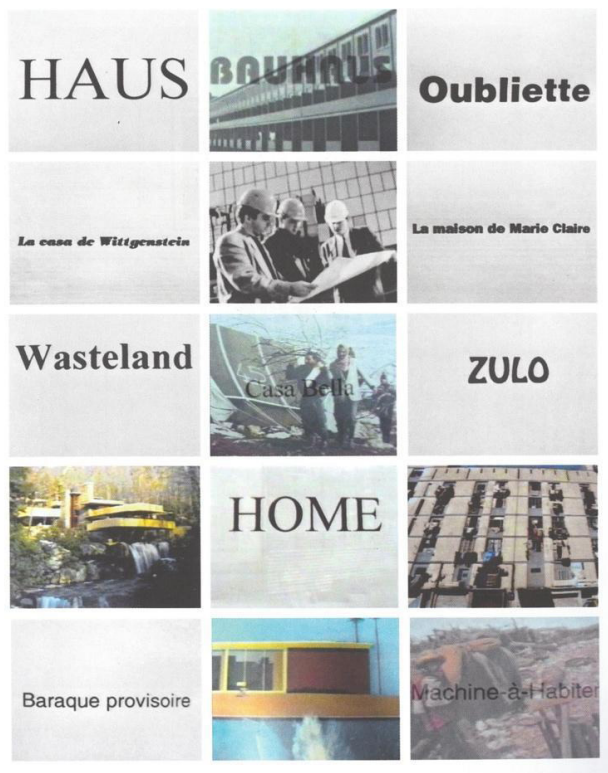


Figura 3. López Cuenca, Rogelio. *Los pronombres* (1993).
(Yendo, leyendo, dando lugar 83).

En esta serie, el artista malagueño reflexiona sobre las relaciones que se establecen entre las subjetividades y el espacio. La superposición de planos visuales y gráficos, propia de la técnica del montaje, le permite visibilizar tensiones allí donde la imagen y la palabra aisladas estancan sus sentidos. En el tablero, se confronta la máquina de habitar (*Machine-à-Habiter*) de Le Corbusier con un espacio en ruinas; la arquitectura de vanguardia convive con la pobreza material de las viviendas residenciales; el trabajo de proyección que realizan arquitectos y aparejadores contrasta con la fuerza de trabajo físico de aquellos que portan a sus espaldas el peso de los materiales de construcción. Junto a los ejemplos citados,

se producen otras tensiones de lectura como la que genera la convivencia entre la palabra “HOME” y la fotografía de un sintecho desplomado en la calle. El conjunto de formas de vida queda igualado por la tipografía publicitaria, que sirve para horizontalizar condiciones materiales tan disímiles. Con esta estrategia de homogeneización formal y tipográfica, López Cuenca visibiliza la ideología que esconden los medios de comunicación.

Por último, nos detenemos en uno de los fotogramas pertenecientes a *Historia de dos ciudades* (2010).



Figura 4. López Cuenca, Rogelio y Elo Vega. *Historia de dos ciudades* (2010).
Archivo López Cuenca.

En el montaje creado por Elo Vega y López Cuenca, el idilio del progreso de Occidente, caracterizado por una ciudad prototípica del occidente global, Barcelona, se fractura cuando convive con una imagen del Sahara Occidental (antiguo Sahara Español). La tensión que produce encontrar ambas postales permite visibilizar procesos que de otro modo no serían detectados. Si nos paramos a mirar el cruce entre ambas, veremos que la altitud y verticalidad de la edificación de Barcelona, con esos edificios en punta que saturan el *skyline*, parecen querer impactar sobre la planitud y austeridad de las viviendas del Sahara con el objetivo colonizar sus dominios. Este gesto revela que, a través del análisis de formas, es posible traducir un hecho histórico.

El fotograma citado forma parte de un video-ensayo elaborado por Elo Vega y López Cuenca con el que abordan, desde diversos puntos de vista, el fenómeno de la extraterritorialidad y de vivir en la diáspora que experimenta la población saharauí. Se trata de un poema audiovisual que realizaron para la exposición “Atopía” (CCCB, Barcelona, 2010), y donde las economías visuales y vitales propias de Occidente (Barcelona) y Oriente (Sáhara Occidental (antiguo Sáhara español)) se revelan en todas sus diferencias.

Iconoclasia material

En lo que respecta a la iconoclasia material, esta se diferencia de la gestual en su modo de alterar radicalmente la materia, llegando incluso a impedir que reconozcamos los referentes sobre los que se aplica la destrucción creativa. La transformación es, en este caso, radical, de forma que podemos considerar la obra resultante como un nuevo producto creativo que se desliga de la forma material sobre la que se ejerce la violencia. El trabajo que el escultor catalán David Bestué ha llevado a cabo en exposiciones como *Pajarazos* (Museo Patio Herreriano, Valladolid, 2023) o *Ciutat de Sorra* (Fabra i Coats, Barcelona, 2023) da buena cuenta del interés que despierta la saturación crítica de la “iconoclasia material” en el arte contemporáneo.

En *Ciutat de Sorra*, el artista catalán juega a desdibujar la imagen marca que arrastra la ciudad de Barcelona mediante la transformación radical de algunos de sus elementos simbólicos más característicos. Lo interesante del ejercicio creativo de Bestué es que su manera de violentar la imagen no pasa ni por la rasgadura ni por la distorsión lingüística, sino por devolver los materiales propios de la ciudad a su grado cero, a su unidad mínima de significación, para que tengan la posibilidad de ser y conformar sentidos distintos a los convencionales. Un ejemplo de lo expuesto lo encontramos en su forma de jugar con la materia orgánica de algunos de los principales parques catalanes. Bestué extrae pétalos de glicina y de buganvilla de Poblenou, mimosa del Park Güell, y otras flores de distintas partes de la ciudad, y los funde para representar la luz de Barcelona, para producir sus filtros de color.

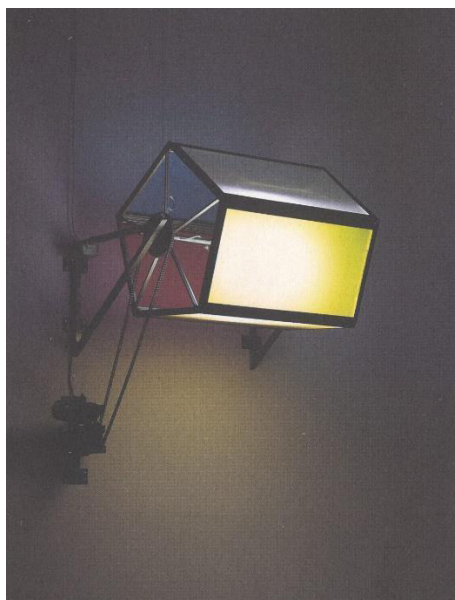


Figura 5. Bestué, David. Sistema de iluminación Font Màgica (2023).
(*Ciutat de Sorra* 200).

A través de este ejercicio de transformación radical de los elementos, de alteración y ruptura de su forma, el artista abre las significaciones de los materiales que constituyen la ciudad. Como bien matiza Sesé: “de algún modo, mediante este proceso, se disuelve la literalidad de la forma y se abraza la posibilidad poética del material” (25). Y es que este gesto de reconversión total de los elementos le permite trastocar radicalmente sus significaciones. Las flores ya no se reconocen únicamente por su morfología, sino por ser parte de la luz y el olor de Barcelona.



Figura 6. Bestué, David. Pilar-pierna. Fotografía extraída de la exposición Pajarazos, por Carlos Espeso. El norte de castilla, 2023.

Este mismo procedimiento de “iconoclasia material” también es característico de *Pajarazos*, exposición en la que Bestué adopta el oficio de paisajista y juega a (des)componer el territorio castellano. Para aproximarse a la imagen del campo de Castilla, pulveriza y tritura elementos de su paisaje (paja, pétalos, cipreses) hasta reducirlos a pigmentos. A través de este método de depuración descriptiva, se aleja de la iconografía prototípica de la ciudad y actúa sobre ella para aproximarse materialmente al territorio. En palabras de Marta Sesé: “esta descripción material y esquemática que podemos realizar de sus esculturas —más

allá del significado iconográfico de las imágenes representadas— bien podría corresponder a una descripción material y cromática del propio territorio” (33). Véase la pieza *Pilar-pierna*, situada en el centro de la sala Capilla del Museo del Patio Herreriano, donde se expuso *Pajarazos*, compuesta de tubos prefabricados de hormigón y cubierta de paja. Tanto en forma como en fondo, la pieza remite al paisaje vallisoletano, pues simula formalmente la verticalidad de las columnas salomónicas o los cipreses que encontramos en distintos puntos de la ciudad; por otro lado, está coronada por un gran pétalo constituido por restos de flores recogidos de distintos espacios naturales de Valladolid.

David Bestué libera la escultura del figurativismo y recompone el imaginario emocional y afectivo del territorio. La manera en que trabaja con los materiales es fundamentalmente poética, en tanto ofrece un ensamblaje de tiempos, modos y afectos que exceden la linealidad y la mimesis. El escultor rompe con la imagen convencional que guardamos del territorio castellano para potenciar otros rasgos idiosincráticos, como puede ser su cromatismo, y reflexiona sobre la dimensión temporal de la ciudad mediante la fusión de elementos correspondientes a distintos momentos históricos. En el volumen resultado de su exposición *Aflorar* (2022), da cuenta del procedimiento expuesto con las siguientes palabras:

Para ser ingerido, algo se tritura, se afloja y desfigura, se prensa y descompone. Se quiebra su contorno y se desligan y desatan sus partes. Al tritutarlo, dicho elemento pierde el nombre para pasar a formar parte del nombre que lo ingiere. Al tritutarlo, todo queda al mismo nivel, como una forma sin significante. (16)

Una variación de la técnica iconoclásica citada la encontramos en otro de sus juegos escultóricos. Esta vez, hablamos de sus “poemas tridimensionales”, correspondientes a la exposición *ROSI AMOR* (2017). Se trata de un conjunto de moldes distintos, rellenos de materiales extraídos de procedencias diversas. Bestué rompe con la relación biunívoca entre continente y contenido, y articula alineaciones nuevas, lo que le permite ensayar con la materia lo que el poeta hace con las palabras:

Podríamos unir las dos técnicas, es decir, realizar un molde y rellenarlo con el material del objeto moldeado, pero en este caso obtendríamos una copia del objeto. Por esa razón deshuesé la relación entre materia y forma, separándola, y para hacerlo me dejé guiar por la obra de César Vallejo. Vallejo es un poeta peruano que se relacionó con el lenguaje de un modo casi químico, uniendo y mezclando palabras e inventando neologismos. (Bestué *Poemas tridimensionales* 100)

El escultor renuncia a realizar un molde y rellenarlo con la materia que lo constituye porque el ejercicio sería mimético, redundante; frente a ello, opta por escoger una serie de muebles de su estudio artístico, por entonces situado en Carabanchel, y realiza distintos negativos de sus formas en silicona, los cuales rellena con materiales de diferentes épocas, que vincula con el sustrato emocio-

nal de España. Para ello, recurre a fuentes concretas, como la poesía de Aníbal Núñez, Juan Ramón Jiménez o María Zambrano:

Del mismo modo que muchos poetas describieron paisajes ríos o árboles, quise hacer lo mismo con mi selección, escogiendo componentes de múltiples procedencias: un olmo viejo al que Antonio Machado dedicó un poema en Soria o un barranco llamado Clamores al que María Zambrano dedicó un artículo. De ese modo dotaba de una suerte de presencia doble a mis esculturas: por un lado, el lugar de su procedencia material y, por otro, el ocupado por la obra en el espacio expositivo. Playas, montañas o catedrales fueron deshechas, trituradas, desformadas, licuadas y pulverizadas. Dejaron de ser para convertirse en otra cosa. Al moler estos elementos, atomizaba su sustancia para que pudiera adquirir un nuevo cuerpo justo después de desaparecer; diluí lo visible para ponerlo todo al mismo nivel. Al hacerlo, recordaba disoluciones naturales como la arena, el polvo, la grava, la ceniza o la harina. (Bestué *Poemas tridimensionales* 100-101)

En definitiva, el artista catalán rompe con la correspondencia entre significante y significado para enfatizar el potencial metafórico de los objetos. Un ejemplo del trabajo citado lo encontramos en esta *Rueda de escoria de Valdemingómez*. Bestué toma un molde circular y lo rellena de polvo de Valdemingómez, enclave del sur madrileño donde se deposita la basura de la ciudad. La imagen oficial que se dispensa de Madrid procede del norte de la ciudad (El Escorial, Guadarrama, Las Cuatro Torres), sin embargo, esta oculta que todos los desechos y residuos generados desembocan en la zona sur, en el Parque Tecnológico de Valdemingómez, donde se trata la basura hasta que pierde sus contornos y se convierte en una pasta informe. “En Madrid, lo que suele dejar rastro es el norte. O sea, lo que queda al final suelen ser testimonios de cierto poder. Me cuesta encontrar algún rastro del sur. Lo percibo como la evaluación, el desecho. Es Vaciamañada, es Valdemingómez, es el vertedero” (Bestué *Flor Hispania* 79).



Figura 6. Bestué, David. *Rueda de escoria de Valdemingómez* (2017). Archivo MACBA.

David Bestué disputa el orden simbólico de Madrid: reacondiciona distintos elementos y materiales del paisaje urbano para exhibir la cara oculta de la ciudad. Con este tipo de intervenciones, revela su desconfianza hacia la imagen convencional que se dispensa de los lugares, así como hacia los usos instrumentales que se hacen de sus elementos. De hecho, en exposiciones como las citadas, el artista catalán ha destacado que uno de sus afanes como escultor consiste en reacondicionar la imagen artificial, publicitaria, que circula de los espacios vividos.

Otro ejemplo de esta interrupción de la dinámica mediatizadora que estabiliza la publicidad lo encontramos en su relectura de la obra arquitectónica de Enric Miralles. Frente a las imágenes limpias y sin fisuras de sus edificios, que conservan las revistas de arquitectura, Bestué se pas(e) por las construcciones para certificar en ellas el paso del tiempo. Un ejemplo de lo expuesto lo encontramos en su lectura de los vestuarios del Campo de Tiro de la Vall d'Hebron, edificio que Enric Miralles construyó para los Juegos Olímpicos de 1992, y que más tarde fue okupado y dedicado a otros usos.



Figura 7. Bestué, David. Fotografía del Parque Olímpico de la Vall d'Hebron. (Enric Miralles 167).

Bestué disputa el papel que la publicidad ha construido sobre ese espacio, pues este “apareció centenares de veces completamente vacío, fijo en su propia visibilidad, idéntico a su imagen” (Lahuerta 20). La historia oficial opaca que, una vez abandonado, este fue ocupado por la peña futbolística del barrio y en él se instalaron taburetes, mesas, una barra de bar, televisores y trofeos. Fruto de esta ocupación, el artista catalán da cuenta del desgaste arquitectónico, “de cómo detrás de la barra, uno de esos pilares está gastado por el roce del cuerpo de la camarera” (Lahuerta 20-22), del deterioro de las baldosas, así como de las

distintas inclusiones (lucernarios, cubículos, almacenes) que se han ido realizando en el espacio fruto de las necesidades del bar. De este modo, rompe con la imagen limpia, institucional, sin fisuras, que se ha extendido del edificio –cuyo interés constructivo solo reside en el valor de cambio–, y subraya su valor de uso. Esta ruptura e intervención del relato, prototípicamente iconoclasta, en tanto da cuenta de la destrucción creativa que ha tenido lugar sobre la construcción, es constitutiva de su modo de hacer.

En la transferencia entre significante (la imagen visual e impoluta del edificio) y significado (la interpretación y uso que hace de ella su inquilino) hay una fricción, incluso una pérdida que modifica el valor y el sentido que la historia oficial concede a esos espacios. Subrayar ese desfase mediante procedimientos iconoclastas, sean estos producidos *ad hoc* en sus exposiciones, como revelan las piezas comentadas; sean estos certificados a través de fotografías y escritos, resultado de su labor como investigador, forma parte del trabajo artístico y político de Bestué.

Algunos apuntes a modo de conclusión

La iconoclasia como praxis estética, como procedimiento a partir del cual el artista violenta la materia para que esta pueda transformarse, es una tendencia rica en matices y posibilidades. Con esta investigación, hemos tratado de atender a dos de sus posibles articulaciones, las cuales hemos catalogado de “iconoclasia gestual” (destrucción parcial) e “iconoclasia material” (destrucción total). La principal diferencia entre ambos tipos reside en el grado de actuación sobre la materia o imagen a dinamitar. Para ejemplificar lo expuesto, hemos recurrido a la obra de dos artistas contemporáneos interesados por las dinámicas de la ciudad global, el papel del paisaje en la construcción de las identidades y la manera de relacionarnos con el pasado material a través de una memoria crítica.

Tanto David Bestué como Rogelio López Cuenca disputan el orden simbólico que rige nuestras ciudades. Ambos intervienen en los repartos de lo sensible que organizan la ciudad postindustrial destituyendo las formaciones dominantes y publicitarias, hiriendo sus moldes y elementos mediante distribuciones indeterminadas. A través de un uso táctico del procedimiento iconoclásico, ofrecen otros marcos de lectura sobre lo que implica habitar y conocer un espacio; y lo hacen enfatizando aquellos sentidos *otros* que ocultan las representaciones instrumentales y publicitarias que dispensan los relatos hegemónicos.

En la obra de López Cuenca, el sentido de la palabra “paraíso” queda dismantelado mediante juegos y solapamientos visuales. En las instalaciones de Bestué, la ciudad cobra otro reconocimiento enunciativo, que no pasa por el sentido visual y dominante, sino por el énfasis de su olor y materialidad, así como por la reivindicación de la armonía formal de sus elementos. En definitiva, ambos creadores disputan la imagen institucional que se ha dispensado sobre el espacio metropolitano y arman un relato alternativo que posibilita la construc-

ción de un imaginario poético y afectivo distinto al que estabilizan los cauces narrativos e históricos. Con todo, apuestan por la construcción de una memoria disidente que desmonta las “bondades” desarrollistas de la industrialización.

Referencias bibliográficas

- Bagué Quílez, Luis. “Una ékfrasis en ‘acción’: pasadizos intermediales en la poesía española actual”. *Philologia Hispalensis*, vol. 35, n.º 2, 2021, pp. 19-39, <https://doi.org/10.12795/PH.2021.v35.i02.2>
- Baños Saldaña, J. Ángel. “La dinamicidad de los textos literarios: hacia una tipología de la transreferencialidad”. *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, vol. 31, n.º 31, 2022, pp. 271-92, <https://doi.org/10.5944/signa.vol31.2022.29444>
- Baravalle, Marco. “Para una crítica del acontecimiento neoliberal. Picasso en el dispositivo del *souvenir* urbano”. *Yendo, leyendo, dando lugar*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2019, pp. 111-27.
- Bermúdez Dini, Renato. “Los intersticios de la imagen: economías de lo (in) visible e imaginación iconoclasta”. *Eikón/ Imago*, vol. 13, 2024, pp. 1-14, <https://doi.org/10.5209/eiko.90234>
- Bestué, David. *Aflorar/ Azaleratu*. Fundación Museo Oteiza, 2022.
- Bestué, David. *Ciutat de Sorra. Pajarazos*. Puente Editores, 2024.
- Bestué, David. *Enric Miralles a izquierda y derecha (también sin gafas)*. Tenov, 2010.
- Bestué, David. *Flor Hispania*. Caniche y Museo Centro de Arte Dos de Mayo, 2025.
- Bestué, David. “Poemas tridimensionales”. *Quaderns d’arquitectura i urbanisme*, n.º 272, 2020, pp. 98-103, <https://raco.cat/index.php/QuadernsArquitecturaUrbanisme/article/view/388795/486627>
- De Certeau, Michel. “De las prácticas cotidianas de oposición”. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 391-426.
- Escandell Montiel, Daniel. “Logoemesis y cultura textovisual: figuras de la generación y visibilización del texto en el arte escrito mediado por las pantallas”. *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 27, 2017, pp. 67-78, https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2017271540

- Fernández Salgado, María. “La centralidad del lenguaje en la obra de Rogelio López Cuenca”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.º 26, 2016, pp. 100-12, https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2016261418
- Fernández Savater, Amador. “Potencias y problemas de una “política de cualquiera”: entrevista a Jacques Rancière. *Filosofía Pirata*, 2016, s/p, <https://www.filosofiapirata.net/potencias-y-problemas-de-una-politica-de-cualquiera-entrevista-a-jacques-ranciere/>
- Hauser, Arnold. *Historia social de la literatura y del arte*, vol.1. Guadarrama, 1978.
- Iaquinta, Caterina. “Rogelio López Cuenca: acciones y crítica en la práctica artística contemporánea”. *Boletín de Arte*, n.º 30-31, 2018, pp. 543-49, <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2010.v0i30-31.4392>
- Lahuerta, José. “Arquitectura reservada”. *Enric Miralles a izquierda y derecha (también sin gafas)*. Tenov, 2010, pp. 10-25.
- López Cuenca, Rogelio. “Ciudad Picasso”. *Rogelio López Cuenca*, 2010, s/p, <https://www.lopezcuenca.com/ciudad-picasso/>
- López Cuenca, Rogelio. “El lenguaje es la lente de la vista”. *Exit: imagen y cultura*, n.º 16, 2004, s/p, <https://exitmedia.net/dossier/rogelio-lopez-cuenca/>
- Mansbridge, Jane. “The making of oppositional consciousness”. *Oppositional Consciousness: The Subjective Roots of Social Protest*. University of Chicago Press, 2001, pp. 1-19.
- Medina, José. “Activismo epistémico y la epistemología del empoderamiento”. *Quaderns de Filosofia*, vol. 9, n.º 2, 2022, pp. 19–26, <https://doi.org/10.7203/qfia.9.2.22954>
- Mitchell, William John Thomas. *¿Qué quieren las imágenes?* Sans Soleil Ediciones, 2020.
- Molina, Manuel y Eugenia Roldán. “Las tres eras de la iconoclasia: gestos, procedimientos y pantallas contra las imágenes”. *AVANCES*, n.º 33, 2024, pp. 355-73, <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/45518>
- Mora, Vicente Luis. “Discontinuidades formales en la poesía española contemporánea: de la disrupción a la textovisualidad”. *Revista Laboratorio*, n.º 18, 2018, pp. 1-34, <https://doi.org/10.32995/rl18201832>
- Ortuño Mengual, Pedro y Sofía Corrales Rodríguez. “Ciudad como escenario del arte urbano. Imagen y palabra como espacio simbólico de reivindicación social contemporáneo”. *BRAC: Barcelona, Research, Art, Creation*, vol. 5, n.º 3, 2017, pp. 323-45, <https://doi.org/10.17583/brac.2017.2564>

- Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Prometeo Libros, 2014.
- Romero, Pedro G. “Archivos FX. Archivos de la Iconoclasia”. *Prácticas artísticas y políticas culturales. Algunas propuestas desde la Universidad*. Universidad de Murcia, 2003, pp. 64-9.
- Sesé, Marta. “Retener y verter: esculpir a secas entre la memoria y el deseo”. *Ciutat de sorra. Pajarazos*. Puente Editores, 2024, pp. 22-37.