



LIDÓ RICO
CURSO LEGAL

MUSEO BARJOLA

Barjola



Comisión Asesora del Museo Barjola

Presidenta:

Ilma. Sra. Dña. Mercedes Álvarez González

Vicepresidente:

D. José Luis Vega Álvarez

Directora Museo Barjola:

Dña. Lydia Santamarina Pedregal

Vocales:

D. Vicente Díez Faixat

D. Calixto Fernández Hernández

Dña. Maite Centol

D. José Antonio Galea Fernández

D. Jaime González Herrero

D. Fernando Alba

Representante Cajastur:

D. César José Menéndez Clavero

Representante Ayto Gijón:

D. Justo Vilabrille Linares

Secretario:

D. José Luis González García

Fotos Museo:

Marcos Morilla

Texto:

Miguel Á. Hernández-Navarro

Traducción:

Paul Barnes

Edita:

Museo Barjola

Promueve:

Museo Barjola.

Consejería de Cultura y Turismo

Diseño:

Letraymedia

Impresión:

Eujoa Artes Gráficas

Depósito legal:

As-33-2011



LIDÓ RICO
CURSO LEGAL

**El (des)crédito del cuerpo:
aproximaciones a la obra de Lidó Rico**
Miguel Á. Hernández-Navarro

“El Otro es lo que me permite no repetirme hasta el infinito”
-Jean Baudrillard

Desde principios de los noventa, Lidó Rico viene realizando uno de los trabajos más regulares, constantes y personales del contexto artístico nacional. Una obra donde la eminente cualidad estética, objetual y daramente escultórica de lo expuesto se conjuga con un claro componente performativo y gestual. Sus piezas son el resultado de un violento proceso de gestación en el que el artista, en un acto casi ritual, sumerge su cuerpo en escayola para crear un vaciado que luego es rellenado con resina de poliéster. Los cuerpos fragmentados y rostros desencajados que emergen de la pared como si quisieran liberarse de la tiranía del muro constituyen, pues, sólo la mitad de lo sucedido. La colocación de las piezas en la pared hace pensar asimismo en un “otro lado” oculto desde el que, como sujetos literalmente “desujetados”, irrumpen los fragmentos corporales. Se trata de “no mostrarlo todo” y dejar una parte oculta. O lo que es lo mismo: subvertir la visión de totalidad. Una subversión a la que contribuye el propio proceso creativo: la obra no se da toda, sino que invoca un antes, un pasado, un proceso del que se hace consciente al espectador. Y, en este sentido, la obra remite a una poética corporal del índice y del contacto que transforma las piezas de Lidó en restos del cuerpo, excedentes y residuos de la existencia. La contemplación de esta obra envía al espectador al momento de producción de la huella, abriendo una puerta temporal entre el pasado y el presente que, literalmente, da “cuerpo” a lo visible y lo pone en relación con el proceso de gestación y la fenomenología del hacer:

El fantasma y lo corpóreo

De un tiempo a esta parte, esa remisión al universo del pasado, esa torsión temporal que se aprecia en la obra de Lidó, se ha hecho si cabe más compleja. Y es que la presencia del proceso y el índice del cuerpo que remiten al momento anterior contrasta con la “aparición” de las figuras en el espacio, precisamente como un fantasma, como una aparición. Los cuerpos que salen de la pared son ya, de suyo, apariciones, pero esta cualidad espectral se enfatiza aún más en las obras en las que el artista utiliza pigmento fluorescente y que deben ser vistas en la oscuridad. En esa serie de piezas, las figuras se cargan de luz momentáneamente y se aparecen en la oscuridad como si se tratase de espectros. Pero de espectros que mantienen aún una vinculación esencial con la carne, y eso trastoca la lógica de la aparición, pues el fantasma suele representarse como un ente sin cuerpo, como una imagen sin materia. De hecho, por lo general, el arte, la creación de imágenes -escultóricas o pictóricas-, suele relacionarse con la idea del fantasma o la sombra - términos con una etimología semejante- como entidades desmaterializadas y desencarnadas.¹ Las apariciones espectrales de la obra de Lidó, sin embargo, rompen esa lógica y nos ofrecen imágenes matéricas que ocultan su cuerpo en la oscuridad, pero que acaban revelándose. Ese juego de luz / oscuridad, si uno lo piensa bien, es también un juego o una dialéctica entre materialidad e inmaterialidad. Las figuras aparecen como imágenes incorpóreas, como meras luces en la oscuridad, pero después adquieren materia al ser iluminadas. Ese serie de tensiones perturba al espectador especialmente porque no sólo manifiesta la confrontación entre ver y no ver; sino entre tener y no tener; entre ser un cuerpo y ser una imagen. Lo que hace Lidó Rico es invertir los términos del mostrar: Cegar para ver y encender para dejar de ver. Es una inversión de la mirada, una manera de trastocar el orden de lo visible. Cuando la luz está apagada, aparece la imagen, y cuando la luz se enciende, esa imagen

se desvela, mostrándose en su realidad material y corporal, como un resto. De esa manera, la inmaterialidad de la imagen queda empañada para siempre por la materialidad real, la obscena huella del cuerpo, esa presencia radical que ya nunca puede escaparse del todo, por mucho que se apaguen las luces, por mucho que quitemos del medio los cuerpos.

Esa relación entre esconder y mostrar se encuentra en la línea del Fort/Da, aquel juego infantil que Freud observó un día en su nieto. El niño sostenía el carrete de hilo y lo tiraba bajo un sofá. Cuando el carrete desaparecía, decía "fort" y su rostro se entristecía; luego, estiraba del hilo hacia él y lo volvía a hacer aparecer, exclamando "da" y mostrando una gran satisfacción.² Freud quiso ver aquí una metáfora de los momentos de ausencia y presencia de la madre: un estar y un desaparecer. Lo que hacía el niño era repetir ese trauma fundamental según el cual la plenitud y la estabilidad siempre están a punto de desaparecer. El juego ponía en evidencia la amenaza de la pérdida y la necesidad de habitar ese lugar inestable entre la presencia y la ausencia.³ De algún modo, esa actitud también se observa en la obra reciente de Lidó Rico: mostrar y esconder; enseñar y cegar. Pero sobre todo crear un vínculo entre lo visible y lo invisible, entre el estar y el esconderse. Un vínculo que es, más bien, una mancha. La mancha de la ausencia que hace que en toda presencia esté inserta la posibilidad de la pérdida. Todo ver, en el fondo, esconde un perder. La mirada no es más que un proceso continuo de pérdida. Pérdida y reen-cuentro. Pero de un reencuentro siempre manchado por la posibilidad inminente de que todo desaparezca de nuevo.

El individuo y lo social

Toda la obra de Lidó Rico ha estado presidida por una reflexión y un intento de trabajar sobre el sujeto individual,

pero siempre desde la máscara y el gesto estereotipado.

Los gestos expresivos que aparecen en sus piezas están vinculados con la actuación, la performance, y mantienen siempre una cierta distancia con la autenticidad. En la obra de Lidó eso parece ser una constante, la tensión entre dos elementos aparentemente contradictorios: la realidad (de la huella y del contacto con el cuerpo) y la ficción (del gesto y de la mueca). Una tensión que es más bien una fricción, porque el gesto es y a la vez no es lo que representa. No se trata aquí de la abstracción de las máscaras griegas (basadas en conceptos ideales) ni tampoco de la autenticidad de las mascarillas funerarias romanas (que presentaban al sujeto individual). Lidó llega en su obra a una suerte de combinación de estos dos elementos centrales en torno a los que ha reflexionado el arte desde un principio: lo abstracto y lo concreto. Sus piezas escultóricas son la solución a una búsqueda de lo universal a través de lo particular; la posibilidad de un gesto de angustia que no sea completamente individual, pero que parta desde del sujeto. Un gesto que, aun proviniendo de una experiencia real, pueda llegar a ser, si no comunicable, sí, al menos, efectivo en un contexto social. O por decirlo en otras palabras, lo que intenta hacer Lidó Rico es ser al mismo tiempo "el uno" y "el otro". Crear una iconografía que nazca en el sujeto pero que represente lo social.

De ese modo, su cuerpo, sus gestos, no sólo vendrían a presentar una demanda o una experiencia del individuo -que es el lugar desde donde parten- sino que se amplían para pre-sentar una serie de problemas y cuestiones que se desarrollan a nivel social.⁴ Estaríamos, por tanto, ante un cuerpo social en el sentido literal del término. Un cuerpo que no reniega de su condición individual, subjetiva y localizada, pero que, momentáneamente, acoge unas formas y expresiones que pertenecen al ámbito exterior. Quizá la expresión que mejor definiría esto es lo que Jacques Lacan llamó "extimidad", esa forma de interioridad o de subjetividad

adquirida en el afuera.⁵ No hay, sostenía Lacan, interior ni exterior; sino una forma de relación y construcción continua entre estas dos esferas.

En cierta manera, el arte de Lidó trabaja de este modo, estableciendo una comunicación -o, mejor; una tensión y una fricción continua- entre la experiencia del sujeto -que es una experiencia corporal, gestual y física- y la experiencia del mundo -fundamentalmente simbólica-, creando así un arte que produce símbolos a partir de lo concreto, que generaliza la experiencia del cuerpo, y que al mismo tiempo materializa la experiencia social, apresando en el cuerpo individual todo el amplio espectro de problemas, miedos, deseos, temores y anhelos de una sociedad como la nuestra.

Es aludiendo a esta doble faz de la práctica de Lidó Rico como podemos comprender el trayecto que en los últimos años ha emprendido su obra, caminando desde un primer periodo donde la experiencia individual e intransferible constituía una poética central hasta una serie de obras más recientes donde son las alusiones a ese cuerpo social al que nos referíamos más arriba las que parecen ir ganando presencia y contundencia. Tal presencia del cuerpo social simbólico la encontramos, por ejemplo, en la referencia al imaginario del terrorismo, de la ocultación o del conflicto bélico, que se materializa a través de las imágenes del rostro enfundado, de las armas, de la calavera, signos que nos llevan directamente a la presencia de la muerte, la inquietud o el terror. Un terror y un miedo que es formulado en abstracto, pues tanto el terrorista como la víctima parecen ser para Lidó abstracciones de nuestro tiempo, ideas que están constantemente en nuestra cabeza y que configuran nuestra manera de entender y habitar el mundo. Ideas que también se incorporan a la experiencia del artista, como sujeto contemporáneo, y que luego son materializadas a través del gesto y la mueca en los vaciados.

El capitalismo funeral y el (des)crédito de los cuerpos

En Curso legal, la presente exposición, Lidó Rico sigue trabajando en esa línea de alusión a cuestiones e imaginarios centrales que amenazan y angustian a nuestra época. En esta ocasión, el centro de reflexión es la problemática del dinero y la crisis, pero también la monetarización de los cuerpos y la reducción de los sujetos a meros componentes de una abstracción de la que ya es imposible hacerse una idea.

Como ha señalado Vicente Verdú, la crisis económica ha generalizado un imaginario catastrófico y fúnebre que se ha extendido por todos los lugares de nuestra cotidianidad.⁶ Lo que él llama el “capitalismo funeral” sería esa sensación del “fin de los días”, de Apocalipsis, que ha producido la crisis. Una sensación que tiene un gran componente religioso. La crisis -y este es uno de los puntos fuertes de la argumentación de Verdú ha sido vista y comunicada por los medios de masas casi como si se tratase de un castigo divino, como una condena por una conducta pecaminosa que ha hecho un mal uso de los recursos. Un castigo por los pecados cometidos. Esa idea del escarmiento divino tiene mucho que ver; en el fondo, con que el elemento religioso siempre ha estado detrás del capitalismo. Ya Marx consideraba al capitalismo como una religión. Una religión que, como intuyó Walter Benjamin, es puramente cultural, sin dogmática ni teología.⁷ Una religión práctica, con un ritual básico, la compra, que se repite constantemente, pues todos los días son festivos. En el calendario del capitalismo todos los días están dedicados al culto y los templos están por doquier. Lo realmente extraño de esta religión es que, en lugar de producir la redención o la expiación de la culpa, está destinada a reproducirla, a través del endeudamiento perpetuo. “Probablemente -sostiene Benjamin- el capitalismo es el primer caso de culto no expiante, sino culpabilizante.”⁸

El dinero se convierte en el nuevo Dios de las civilizaciones occidentales modernas. Los primeros bancos eran como grandes templos, con mármoles y altares para ese nuevo ídolo de adoración. Un Dios que en el mundo contemporáneo, más que nunca, se ha convertido en una cuestión de fe. Y es que ya no hay oro que sirva como referente, y, progresivamente, ni siquiera vamos teniendo el dinero “real” (el billete o la moneda). Cada vez más el dinero va desapareciendo y se convierte en abstracción pura, en puro signo inmaterial que viaja por el ciberespacio pero que ya nadie sabe dónde está.

¿Dónde buscar ahora a los culpables? ¿Dónde está el dinero? Lidó Rico parece dar la respuesta a través de un gran retablo con forma de Euro, una de las piezas más potentes de su producción reciente. Aquí el artista muestra las vinculaciones entre el dinero y lo sagrado, pero sobre todo hace evidente la idea de que el dinero ahora está en los cuerpos, que ahora más que nunca el cuerpo social es el cuerpo del capital. El símbolo, esa abstracción dineraria, se ha apoderado de nosotros. Ya no constituye una instancia exterior que utilizamos cuando necesitamos, sino que se nos ha inoculado como un virus y ha transformado nuestros cromosomas en valores de cambio. Hoy, cuando uno paga con tarjeta de crédito, lo que está haciendo es afirmar su identidad. Simbólicamente ya no es una operación de pérdida, sino de afirmación de la potencialidad de pago: “mientras que la entrega de efectivo nos disminuye efectivamente, la

presentación de la tarjeta de crédito (o el crédito mismo) nos expande nominalmente”.⁹. Una tarjeta es un nombre, es el crédito -entendido en un sentido moral- que tenemos en una sociedad.

La monetarización de los cuerpos lleva aparejada la capitalización de los territorios. Y ése es también uno de los problemas sobre los que reflexiona la obra de Lidó Rico.

El dinero ya no sólo es un cuerpo, es también un territorio. Curso legal, el título de la exposición, hace referencia a cómo las personas se reducen a la cuantificación. Al mismo tiempo que el dinero -una vez perdido su referente inicial- se hace carne, la carne, el cuerpo, se hace dinero. La vinculación de un territorio como la “eurozona” con la actividad económica revela, en el fondo, la esencia de la conformación de fronteras y límites. Una esencia que, en el fondo, no tiene que ver tanto con costumbres, tradiciones, lenguas o historias -las razones que habitualmente se esgrimen, como con el crédito económico de los sujetos, es decir, con la potencia económica de los individuos. De esta manera, nos encontramos con unos cuerpos que tienen crédito para habitar el territorio europeo y con otros que, sin embargo, están perpetuamente desacreditados, expulsados de un territorio cuya frontera se hace cada vez mayor e insalvable. Monedas de curso legal y sujetos que no pueden ser cursados. Sujetos ilegales en un sistema que rezuma por todos los lados un insoportable olor a descomposición.

1. Cf. Clement Rosset, *Fantasmagorías*, Madrid, Abada, 2008.

2. Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer*, Madrid, Alianza, 1984.

3. Sobre la dialéctica entre presencia y ausencia, entre la distancia y la huella, véase Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

4. Esa es la lógica de la demanda política y de la construcción del pueblo expresada, entre otros, por Ernesto Laclau en *La razón populista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

5. Jacques Lacan, *El Seminario. Libro VII. La ética del psicoanálisis 1959-1960*, Buenos Aires, Paidós, 1988.

6. Vicente Verdú, *El capitalismo funeral. La crisis o la Tercera Guerra Mundial*, Barcelona, Anagrama, 2009. 7. Walter Benjamin, “Capitalismo como religión”, en *Gesammelte Schriften*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1972-1985, Vol.6, págs. 100-103. Versión española online en: Etcetera. Correspondencia de la guerra social, 44, 2008 [http://www.sindominio.net/etcetera/REVISTAS/NUMERO_44/capitalismewalter.htm]

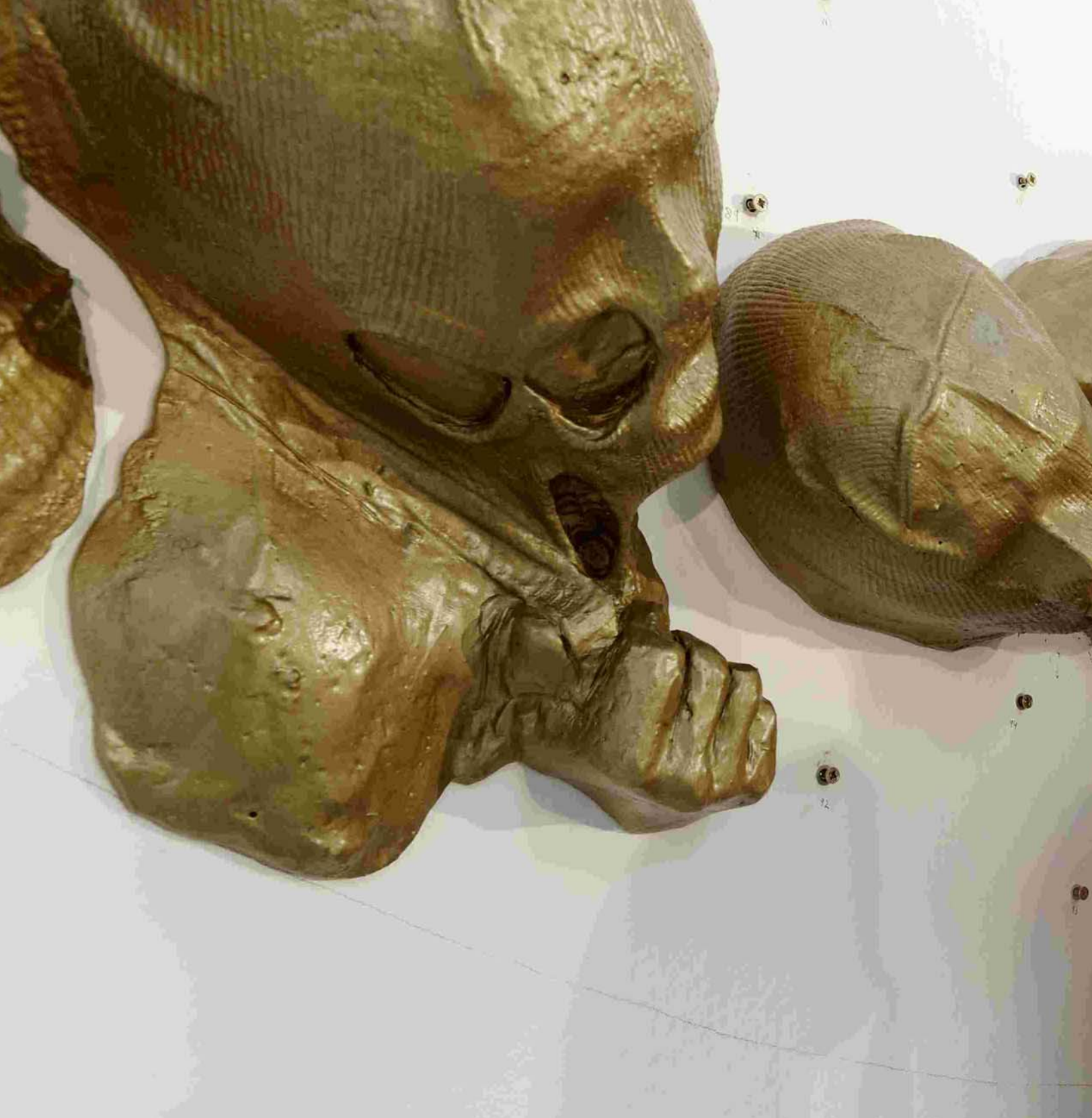
8. *Ibidem*.

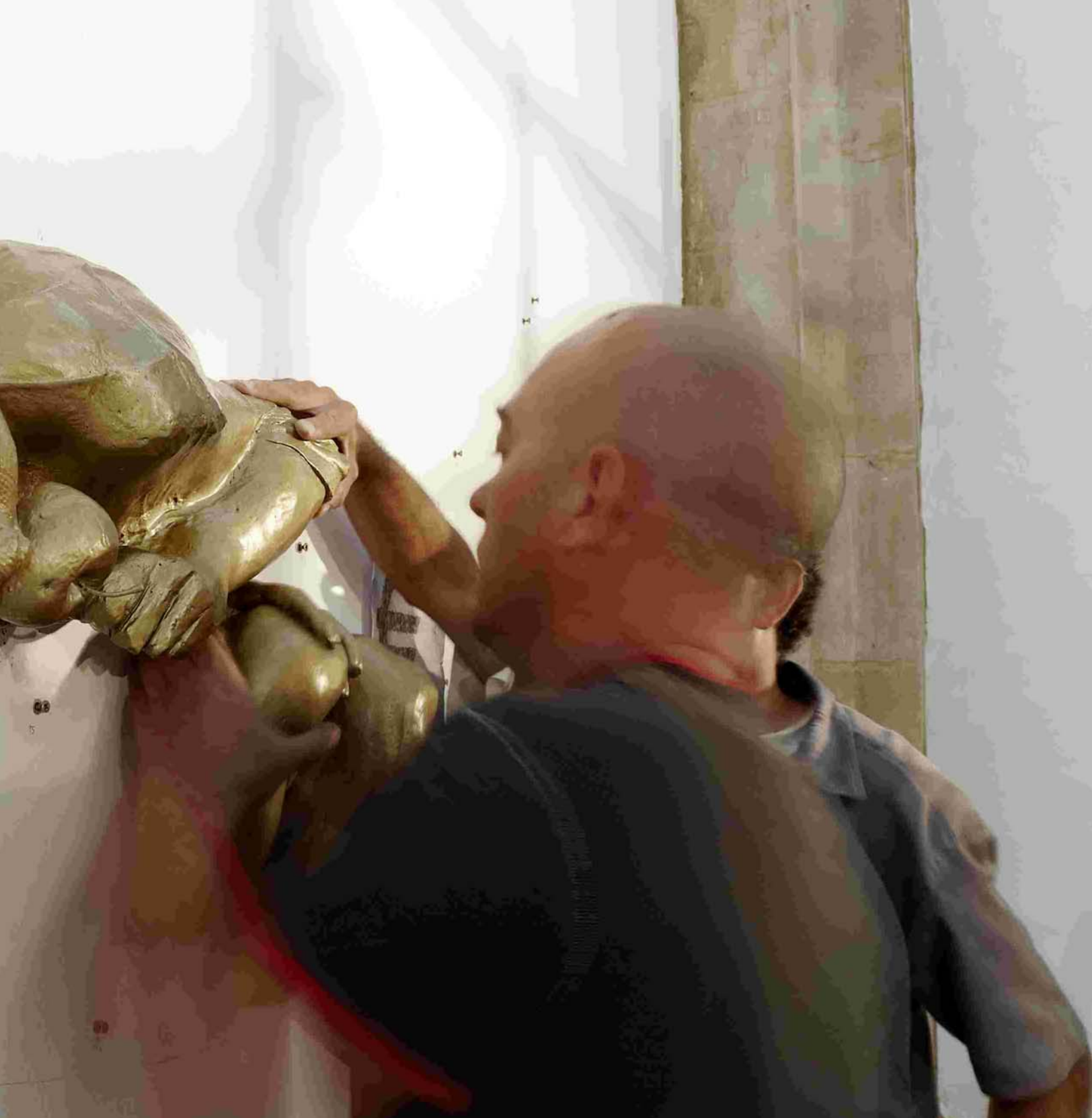
9. Vicente Verdú, *Op. Cit.*, p. 46.













The (dis)credit of the body: approaches to the works of Lidó Rico

Miguel Á. Hernández-Navarro

*"The Other is what allows me not to repeat myself forever"
-Jean Baudrillard*

Since the beginning of the nineties, Lidó Rico has been developing one of the most regular, constant and personal bodies of work on the Spanish art scene; a body of work in which the eminent aesthetic, objectual and clearly sculptural quality of what is on exhibit is combined with a clear performance and gestural component. His works are the result of a violent process of gestation in which the artist, in a quasi-ritual act, submerges his body in plaster to create a hollow mould that will subsequently be filled with polyester resin. The fragmented bodies and dislocated faces that emerge from the wall as if they wished to free themselves of its tyranny thus constitute only half of what has taken place. The placing of the works on the wall likewise make one think of "another hidden side" from which the bodily parts break through as literally "desubjected" subjects. The idea is "not to show it all" and to leave a part hidden. In other words: to subvert the view of totality. A subversion that the creative process itself contributes to: the works do not give all there is, but rather invoke a previous time, a past, a process that the viewer becomes aware of. Moreover, in this respect, the work refers to a bodily poetry of the index and the contact that transforms Lidó's works into bodily remains, leftovers and residues of existence. The contemplation of this work transports the viewer to the moment of producing the remnant, opening a temporary doorway between the past and the present that literally gives "body" to what is visible and places it in relation to the process of gestation and the phenomenology of its making.

The ghost and the corporeal

For some time now, this referral to the universe of the past, this time warp which can be appreciated in Lidó's work, has -if at all possible- become more complex. The presence of the process and the index of the body that refer to the previous moment contrast with the "appearance" of the figures in space, precisely like a ghost, as an apparition. The bodies that come out of the wall are already, in themselves, apparitions, but this ghostly quality is emphasised even more in the works in which the artist uses fluorescent pigment, which must be seen in the dark. In this series of works, the figures are momentarily charged with light and appear in the dark just like ghosts; though ghosts which still maintain an essential bond with the flesh. And this is what upsets the logic of the apparition, since ghosts are usually represented as bodiless beings, as immaterial images. In fact, art, the creation of images -whether sculptural or pictorial- is usually related to the idea of ghosts or shadows -terms with a similar Latin etymology- as dematerialised, disembodied entities. However, the ghostly apparitions that comprise Lidó's works break with this logic and offer us material images that hide their body in the dark, but which finally end up revealing themselves. However, if one thinks about it, this play of light/dark is also a play or dialectic between materiality and immateriality. The figures appear as bodiless images, as mere lights in the dark; but then, when they are illuminated, they become material. This series of tensions especially perturbs the viewer because it not only manifests the confrontation between seeing and not seeing, but also between having and not having, between being a body and being an image. What Lidó Rico does is to invert the terms of showing. Blind-ing to see and lighting to stop seeing. It constitutes an inversion of the gaze; a way of upsetting the order of what is visible. When the lights are off, the image appears, and when the lights are on, this image is revealed, showing itself in its material, bodily reality, as a remnant.

The imma-teriality of the image is thus stained forever by the real materiality, the obscene vestige of the body, this radical presence that one can no longer fully get away from, no matter how often the lights go out, no matter how often we get rid of the bodies.

This relationship between hiding and showing is to be found in the Fort/Da game, which Freud saw his grandson playing one day. The child held a wooden reel in his hand and then threw it under a sofa. When the reel disappeared, he said “fort” and his face became sad; then he pulled on the thread and made the reel reappear, exclaiming “da” with an expression of great satisfaction.² Freud saw here a metaphor of the moments of absence and presence of the mother: a being and a disappearing. What the child was doing was to repeat the fundamental trauma in accordance with which plenitude and stability are always just about to disappear. The game made the threat of loss evident and the need to inhabit that unstable place between presence and absence.³ Somehow, this attitude can also be observed in Lidó Rico's recent work: showing and hiding, revealing and concealing; but, above all, creating a bond between what is visible and what is invisible, between being present and being hidden. A bond that is, more exactly, a stain. The stain of absence that means that the possibility of loss is part and parcel of all presence. Deep inside it, every seeing hides a loss. The gaze is no more than a continuous process of loss. Loss and reencounter; though a reencounter always stained by the imminent possibility that everything may once more disappear.

The individual and what is social

Lidó Rico's entire work has been presided over by a reflection and an attempt to work on the individual subject, though always via the mask and stereotyped gestures. The expressive gestures that appear in his works are linked to

performance and always maintain a certain distance with respect to authenticity. This seems to be a constant in Lidó's work, the tension between two apparently contradictory elements: reality (that of the remnant and of contact with the body) and fiction (that of gesture and of pulling a face). A tension that is actually a friction, because the gesture is and is not, at one and the same time, what it represents. We are not dealing here with the abstraction of Greek masks (based on ideal concepts) or the authenticity of Roman funerary masks either (which presented the individual subject). In his work, Lidó achieves a sort of combination of these two central elements on which art has reflected from the following principle: what is abstract and what is concrete. His sculptural works are the solution to a search for the universal through the individual, the possibility of a grimace that is not fully individual, but which arises from the subject. A gesture that, although it originates from a real experience, may become, if not communicable, at least effective in a social context. In other words, what Lidó Rico is attempting to do is to be, at one and the same time, “the one” and “the other”, to create an iconography that is born of the subject but which represents that which is social.

Consequently, his body, his gestures would not only present a demand or an experience of the individual - which is where they originate from - but rather are extended to present a series of problems and issues that are developed on the social plane.⁴ We thus find ourselves before a social body in the literal sense of the term. A body that does not deny its individual, subjective, localised condition, but which momentarily takes on forms and expressions that belong to the exterior sphere. Perhaps the expression that would best define this is what Jacques Lacan called “extimacy”, that form of innerness or subjectivity that cannot be detached from a language and experience acquired outside of oneself.⁵ Lacan maintains

there is no interior or exterior, but rather a way of continuous relation and construction between these two spheres.

To a certain extent, Lidó's art works in this way, establishing communication -or rather a continuous tension and friction- between the experience of the subject -which is a bodily, gestural and physical experience- and the experience of the world -fundamentally symbolic in nature, thus creating an art that produces symbols from what is concrete, that generalises the experience of the body, at the same time as materialising the social experience, capturing in the individual body the entire extensive spectrum of problems, fears, desires, worries and longings of a society such as ours.

It is through this allusion to the double aspect of Lidó Rico's praxis that we are able to comprehend the path his work has taken in recent years, from an initial period in which individual, non-transferable experience constituted a central poetics through to a series of more recent works in which the allusions to this social body to which we referred earlier are the ones that seem to gain increasing presence and force. This presence of the symbolic social body can be found, for instance, in the reference to the imaginary of terrorism, concealment or military conflict, which takes on material form through the images of the masked face, weapons, the skull... signs that lead us directly to the presence of death, unease or terror. Terror and fear formulated in the abstract, since both the terrorist and the victim seem to be abstractions of our time for Lidó, ideas that are constantly in our heads and which configure our way of understanding and inhabiting the world. Ideas that are also incorporated in the experience of the artist, as a contemporary subject, and which are then materialised through the gestures and faces of the moulds.

Funerary capitalism and the (dis)credit of bodies

In the present exhibition, *Curso legal* [Legal Tender], Lidó Rico continues to work along this line of alluding to central issues and imaginaries that pose a threat and cause anguish in our time. On this occasion, the focus of reflection is the issue of money and the crisis, as well as the monetisation of bodies and the reduction of subjects to mere components of an abstraction it is now impossible to imagine.

As Vicente Verdú has pointed out, the economic crisis has generalised a catastrophic, funerary imaginary that has spread ubiquitously throughout our day-to-day lives.⁶ What he calls "funerary capitalism" would be a sensation of "the end of the world", of an Apocalypse, which the crisis has produced. A sensation that has a substantial religious component. The crisis -and this is one of the strong points in Verdú's line of reasoning- has been seen and communicated by the mass media almost as if it were a divine punishment, as retribution for sinful behaviour that has inadequately employed available resources. A punishment for committed sins. Deep down, this idea of divine chastisement has a lot to do with the fact that the religious element has always underlain capitalism. Even Marx considered capitalism a religion. A religion which Walter Benjamin perceived as purely cultic, lacking theology or dogma.⁷ A practical religion, with a basic ritual, buying, which is constantly repeated, as every day is a holy day. In capitalism's calendar, every day is devoted to worship and the temples are ubiquitous. What is truly strange about this religion is that, instead of leading to redemption or the expiation of guilt, it is destined to reproduce it via a perpetual state of debt. "Capitalism is probably -Benjamin claims- the first instance of a cult that creates guilt, not atonement."⁸

Money becomes the new God of modern western civilisations. The first banks were like great temples, with marble and altars for this new idol of adoration. A God who in the contemporary world, more than ever, has become a question of faith. Gold no longer serves as a standard and more and more we do not even have "real" money (notes or coins). Money is progressively disappearing and is becoming a pure abstraction, a purely immaterial sign that travels through cyberspace; but no-one knows where it is.

Where to find those to blame for this situation? Where is the money? Lidó Rico seems to give an answer through a large Euro-shaped altarpiece, one of the most powerful works he has recently produced. Here the artist shows the links between money and what is held sacred, but above all he makes evident the idea that money is now incarnate, that now, more than ever, the social body is the body of capital. The symbol, this pecuniary abstraction, has taken us over: It is no longer an exterior instance that we use when we need to, but rather one we have been inoculated with and which has transformed our chromosomes in exchange rates. Today, when one pays with a credit card, what one is doing is affirming one's identity. Symbolically, it is no longer an operation of loss, but one of affirmation of the power of paying: "whereas handing over cash effectively diminishes us, presenting a credit card (or credit itself) expands us nominally".⁹ A card is a name, it is the credit -understood in a moral sense- we have in a society.

The monetisation of bodies goes hand in hand with the capitalisation of territories. And this is also one of the problems that Lidó Rico's work reflects on. Money is no longer just a body, it is also a territory. Legal tender, the title of the exhibition, refers to how people are reduced to quantification. As money -once its initial standard has been lost- becomes flesh, flesh -the body- becomes money. The links of a territory like the "eurozone" with economic activity reveals the innermost essence of the shaping of borders and limits. An innermost essence which has nothing to do so much with customs, traditions, languages or histories -the reasons usually put forward- as with the economic credit of subjects; i.e. with individual buying power. We thus find ourselves before bodies that have credit on account of inhabiting European territory, or before others who are, however, perpetually discredited, expelled from a territory whose borders are becoming increasingly larger and more and more insuperable. Coins of legal tender and subjects that cannot be processed as such. Illegal subjects in a system that gives off an unbearable ubiquitous stench of rot.

1. Cf. Clement Rosset, *Fantasmagorías*, Madrid, Abada, 2008.

2. Sigmund Freud, *Más allá del principio del placer*, Madrid, Alianza, 1984.

3. Regarding the dialectic between presence and absence, between distance and the trace, see Georges Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires, Manantial, 1997.

4. This is the logic of political demand and of the construction of the nation expressed, among others, by Ernesto Laclau in *La razón populista*, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

5. Jacques Lacan, *El Seminario. Libro VII. La ética del psicoanálisis 1959-1960*, Buenos Aires, Paidós, 1988.

6. Vicente Verdú, *El capitalismo funeral. La crisis o la Tercera Guerra Mundial*, Barcelona, Anagrama, 2009.

7. Walter Benjamin, "Capitalism as Religion", en *Gesammelte Schriften*. Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1972-1985, Vol. 6, pages 100-103. Spanish online version at: *Etcetera. Correspondencia de la guerra social*, 44, 2008 [http://www.sindominio.net/etcetera/REVISTAS/NUMERO_44/capitalismewalter.htm]

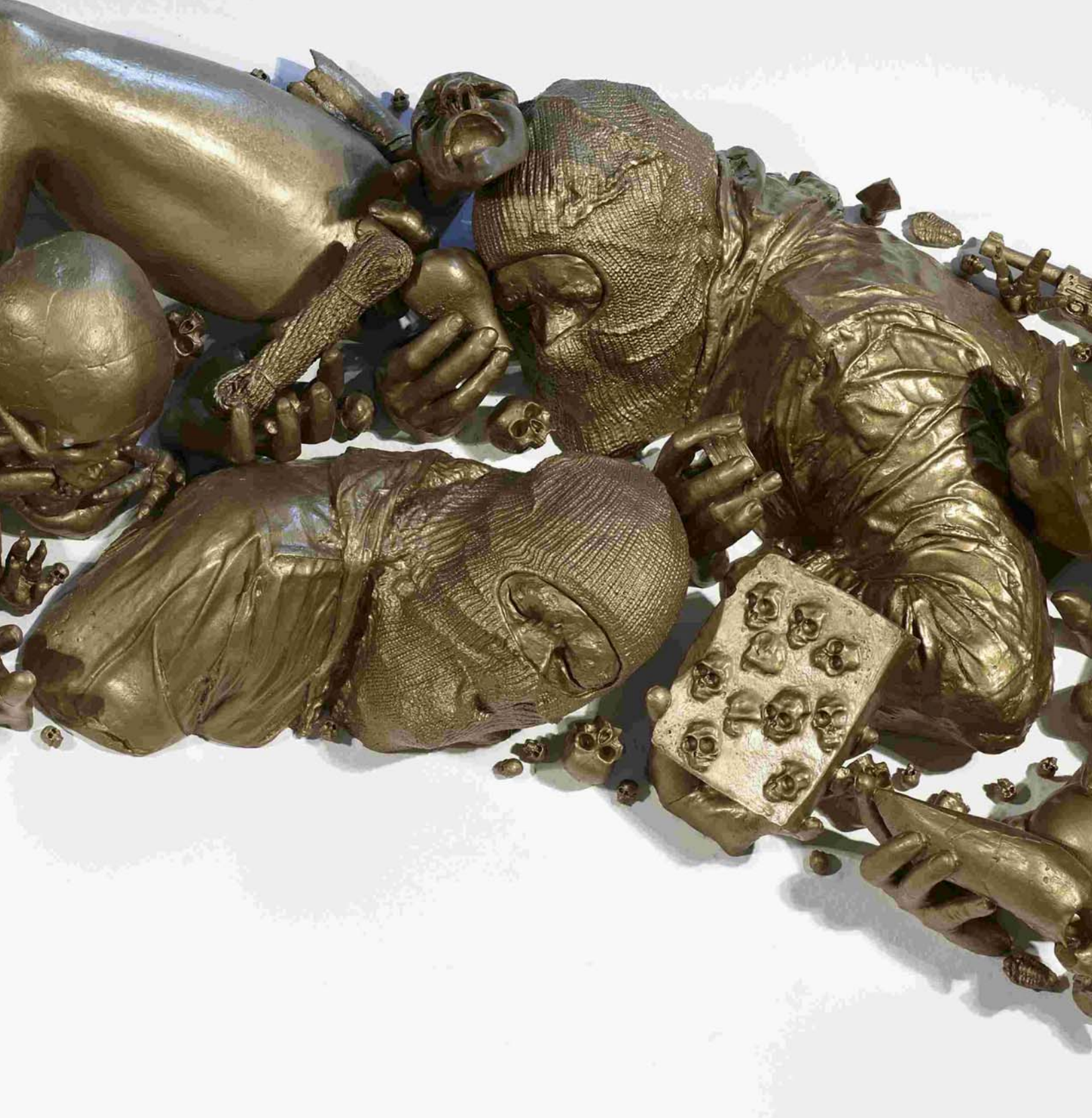
8. *Ibidem*.

9. Vicente Verdú, *Op. Cit.*, p. 46.























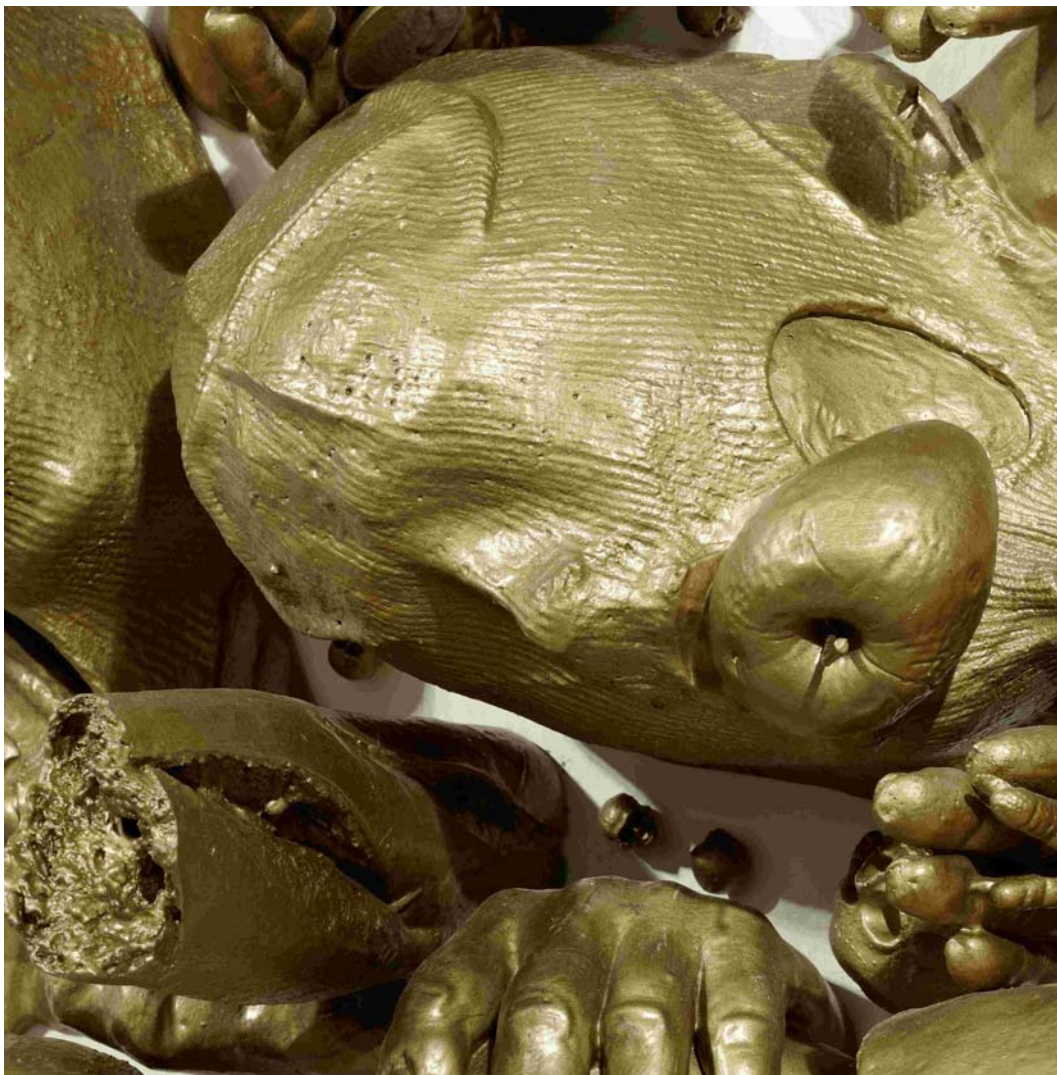












"Curso Legal" 2009-2010. Resina de poliéster. 398 x 460 x 42 cm.

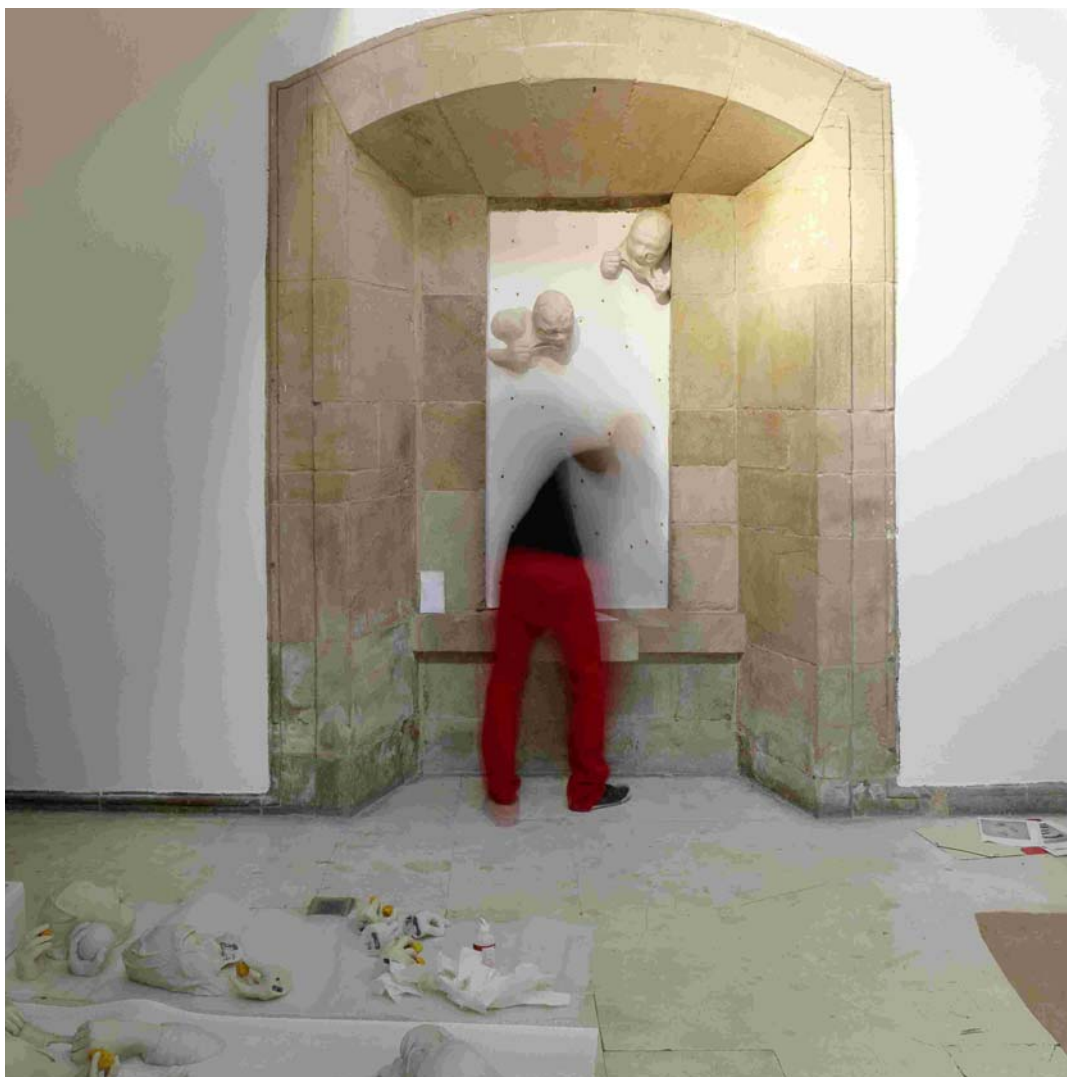




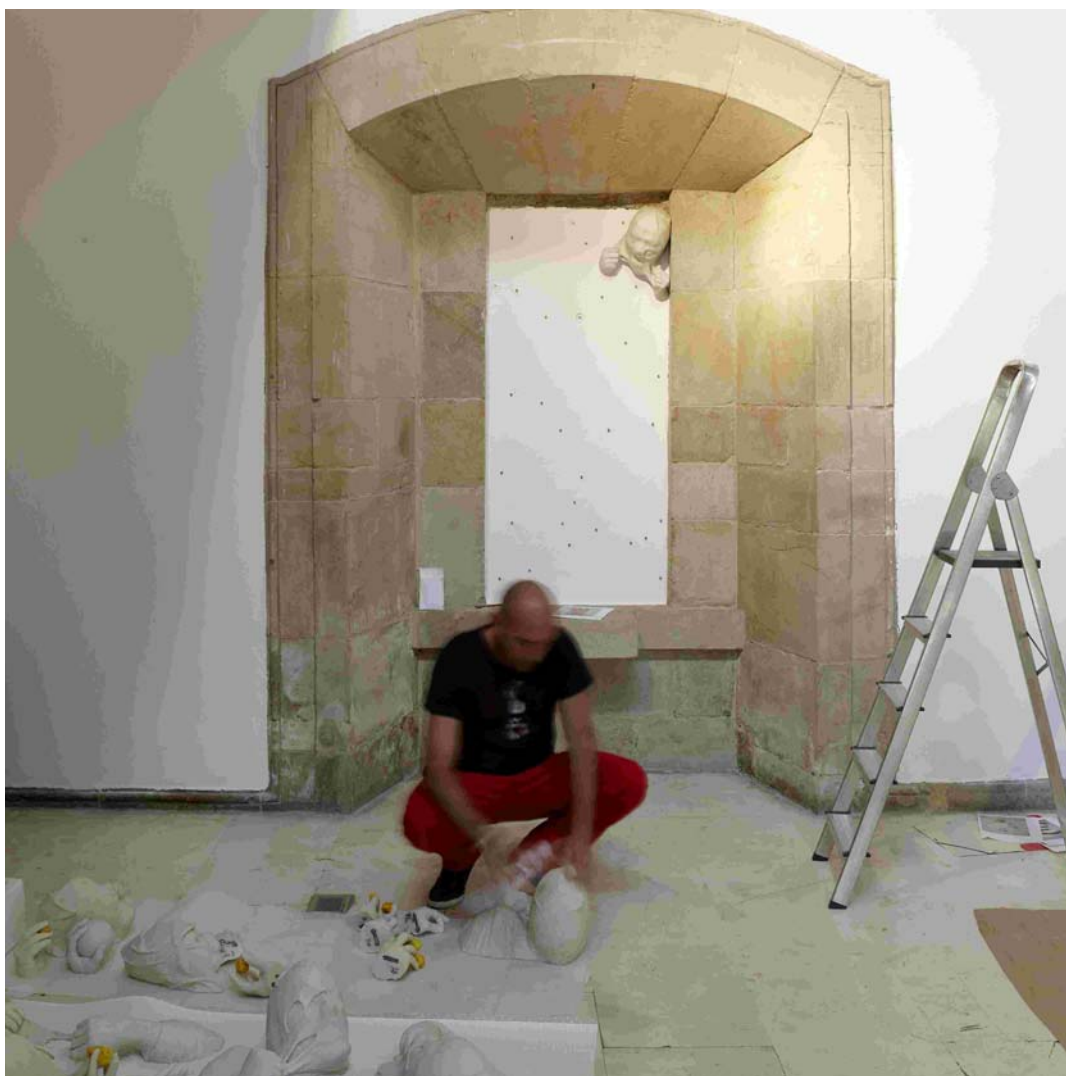




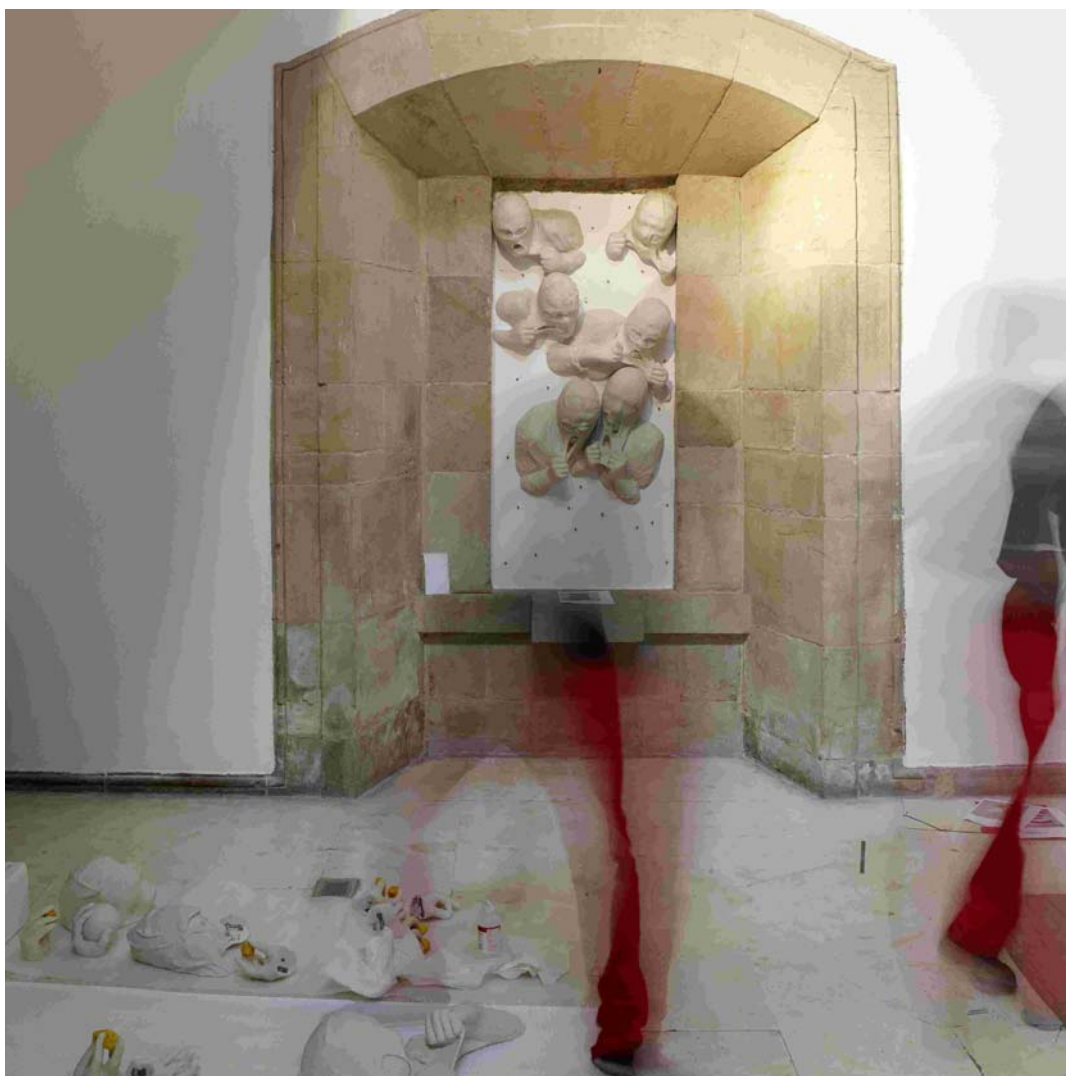












"Irreflexión" 2009. Resina de poliéster. Medidas variables.













"Bombas de racimo" 2009-2010. Resina de poliéster. 380 cm diámetro











LIDÓ RICO (José Ramón)

Born in Spain, 1968.

Yecla (Murcia), 1968

- 1990** Escuela Superior de Bellas Artes de París
- 1991** Licenciado en Bellas Artes, Universidad de Valencia
- 1992** Seleccionado por la Comunidad Autónoma de Murcia para realizar la escultura exterior del Pabellón de Murcia, "El Martirio de San Miguel", Exposición Universal de Sevilla, EXPO'92
- 2001** Honorable Mention, VI International Biennial of Drawing and Graphic Arts, Győr, Hungría.
- 2004** "Peregrino", Fachada del Consistorio de San Marcelo, León.
- 2005** Seleccionado por el Ministerio de Asuntos Exteriores para representar a España en la XXIII Bienal de Alejandría. Galardonado con el Gran Premio XXIII Bienal de Alejandría
- 2007** "Succión Amarillo Victoria", Teatro Victoria, Blanca, Murcia.

Exposiciones individuales (selección):

One person shows (selection):

- 1989** Spazio Viola, Brecia (Italia)
- 1991** Galería Rita García, Valencia*
- Galerie Hensel & Reifferscheidt, Colonia (Alemania)
- Galería Espace Flon, Lausanne (Suiza).
- 1992** Club Diario Levante, Valencia*
- "Silencio Nepal" Galería Espacio Mínimo, Murcia
- 1993** Galería Mácula, Alicante.
- Galería Fúcares, Almagro (Ciudad Real)
- 1994** Galería Delpasaje, Valladolid
- Galería Emilio Navarro, Madrid
- 1995** Galería Espacio Mínimo, Murcia
- Galería Ferrán Cano, Palma de Mallorca
- Galería Ad Hoc, Vigo (Pontevedra)
- Galería Ferrán Cano, Barcelona
- 1996** Cohen/Berkowitz Gallery, Kansas City (USA)
- Galería Tabea Lamgenkamp, Dusseldorf (Alemania)
- Sala Carlos III, Universidad Pública de Pamplona*
- Galería Espacio Mínimo, Murcia
- Galería DV, San Sebastián

- 1997** Galería Palma Dotze, Villafranca del Penedés (Barcelona)
FESTIVAL INTERNACIONAL DE ARTE CIUDAD DE MEDELLÍN 1997
Salón Internacional de Artes Plásticas: bienal Internacional, Medellín (Colombia)*
"Vampirium Spectrum", Galería Espacio Mínimo, Murcia
- 1998** Palacio de Abrantes, Universidad de Salamanca
- 1999** Tránsito 1999, Stand Galería Espacio Mínimo, Toledo
"The showerfighters", Palacio Almodí, Murcia*
Galería Caracol, Valladolid
- 2000** Galería Magda Bellotti, Algeciras
- 2001** "Vertidos", Galería Tráfico de Arte, León
- 2002** "Revisões" Galería Minimal Arte Contemporánea, Oporto (Portugal)
"Sumergidos" Museo de la Universidad de Alicante*
"Con-texto" Galería Fernando Latorre, Zaragoza.*
"No Lugares", Fundación La Caixa, Tarragona
"Atmosferas", Palacio Aguirre, Cartagena*.
"Fillites", Galería Vértice, Oviedo.
- 2003** "Ambiências", Galería Minimal Arte Contemporánea, Oporto (Portugal)
"Apegos", Galería Maria Ilanos, Cáceres
"Provisionario" Horno de la ciudadela, Pamplona*
- 2004** "Explorer 515-516", Galería Fernando Latorre, Madrid*
"Locutorios", Sala de exposiciones Consistorio de San Marcelo, León*
Galería Fernando Silió, Santander
"Envirospheres", Galería Mssohkan, Kobe (Japón).
- 2005** Galería Mixed Media, Shizuoka, (Japón).
Galería Christopher Cutts, Toronto, (Canadá).
"Pensavientos", XXIII Bienal de Alejandría, Museo de Arte Moderno de Alejandría, (Egipto).*
- 2006** "Glups", Galería Fernando Latorre, Madrid.
"La mirada plural", Real Academia de España, Roma, (Italia).*
"Secadero de Pensamientos", Palacio de San Esteban, Murcia.*
"Glup de Aéreos", Sala Robayera, Ayuntamiento de Miengo, Cantabria.*
- 2007** "Anónimos", Galería Artnueve, Murcia
"Exvotorio", Peregrinatio, Ermita de los Dolores, Sagunto, Valencia*
- 2008** "Noctilucos", Espai Quatre, Palma de Mallorca*
- 2009** "Flags", Galería Fernando Latorre, Madrid.*
- 2010** Fundación José García Jiménez, Murcia.*
"Ex-Cultura": Museo de Bellas Artes, Murcia.*
"Cobertura de Ánimas" OFF PAC, Fundación José García Jiménez, Murcia.*
"Curso Legal", Museo Barjola, Gijón.*

Exposiciones colectivas (selección).

Group Shows (selection):

- 1989** Murcia joven. Comunidad autónoma de Murcia. (Primer premio de pintura)*.
"Lo que hay que ver" Galería Espai Lucas. Gandia.*
- 1990** Jóvenes Creadores de Artes Plásticas.
Sala de Exposiciones de San Esteban. Murcia*
Muestra de Arte Joven. Museo Español de Arte Contemporáneo. Madrid.*
III Bial de Escultura de Murcia. (Premio Adquisición). Murcia
Cero en Conducta. Galería Xerea.Valencia.
- 1991** Artistas Murcianos en Barcelona. Casa Elizalde. Barcelona*.
- 1992** Dibujar en Murcia. Pabellón de Murcia.
Exposición Universal de Sevilla. EXPO'92*.
Tres propuestas plásticas para el próximo milenio. Pabellón de Murcia. EXPO'92. Sevilla*.
XX. Un Siglo de Arte en Murcia. Salas del Arenal. Sevilla*.
Art Import. Rheinauhafen, Agripinawert 6. Colonia. (Alemania)
- 1993** Etade des lieux. Espace Flon. Lausanne (Suiza)
- 1994** ARCO'94. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid*.
ARTÍSSIMA 1994. Stand Galería Espacio Mínimo.Turin (Italia)*.
ART COLOGNE 1994. Stand Galería Espacio Mínimo. Colonia (Alemania)*.
- 1995** "Paper view" Cohen/Berkowitz Gallery.Kansas City (USA)
ARCO'95. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid*.
ART CHICAGO 1995. Stand Galería Espacio Mínimo. Chicago (USA)*.
ART COLOGNE 1995. Stand Galería Espacio Mínimo y Galería Tabea Lamgenkamp Colonia (Alemania)*.
Mostra Contemporary Art. 1995.Novo Aviz Trade Center. Oporto (Portugal)*.
Artistas jóvenes en los fondos del Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia.
Centro Wilfredo Lam. La Habana (Cuba)*.
- 1996** "Caos em expansao" Galería Por Amor á Arte. Oporto (Portugal)*.
ARCO'96. Stand Galería Espacio Mínimo y galería Tabea Lamgenkamp. Madrid*.
ART CHICAGO 1996. Stand Galería Espacio Mínimo. Chicago (USA)*
LISTE 96-THE YOUNG ART FAIR in Basel. Stand Galería Espacio Mínimo. Basilea (Suiza)
RIPARTE 96. Stand Galería Espacio Mínimo. Roma (Italia)*
EXPOARTE GUADALAJARA 96.
Stand Galería Espacio Mínimo. Guadalajara (Méjico)*.
Arte Primitivo/Arte Contemporáneo. Gobierno de Cantabria (Itinerante)*
THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR. Stand Galería Espacio Mínimo.
Los Angeles (USA)

- 1997** THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR, Stand Galería Espacio Mínimo. Miami (USA)
ARCO'97. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid*
THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR, Stand Galería Espacio Mínimo. New York (USA)
EXPOARTE GUADALAJARA 97.
Stand Galería Espacio Mínimo. Guadalajara (Méjico)*.
FIAC 97. Stand Galería Espacio Mínimo. Paris (Francia)*
THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR, Stand Galería Espacio Mínimo. Los Ángeles (USA).
- 1998** THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR, Stand Galería Espacio Mínimo. Miami (USA)
ARCO'98. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid*
ART BRUSSELS 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Bruselas (Bélgica)*
ART CHICAGO 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Chicago (USA)
THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR.
Stand Galería Espacio Mínimo. New York (USA)
ART FORUM BERLIN 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Berlín (Alemania)*
HOTEL Y ARTE 1998. Stand Galería Espacio Mínimo. Sevilla*
THE GRAMERCY INTERNATIONAL CONTEMPORAY ART FAIR, Stand Galería Espacio Mínimo. Los Angeles (USA).
- 1999** ARCO'99. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid*
SAN FRANCISCO INTERNATIONAL ART EXPOSITION 1999.
Stand Galería Espacio Mínimo. San Francisco (USA)*
HOTEL Y ARTE 1999. Stand Galería Espacio Mínimo. Sevilla*
RIPARTE 1999. Stand Galería Espacio Mínimo. Roma (Italia)*
- 2000** "Clones" Galería Espacio Mínimo. Murcia
ARCO'00. Stand Galería Espacio Mínimo. Madrid*
M.A.F. Maastricht Art Fair. Stand Galería Espacio Mínimo. Maastricht (Holanda)
ART CHICAGO 2000. . Stand Galería Espacio Mínimo. Chicago (USA)
- 2001** <<Confluencias>> "El desafío de la mirada" Galería Fernando Latorre. Zaragoza*.
"Art A L'HOTEL 2001" Stand galería Fernando Latorre. Valencia
VI INTERNATIONAL BIENNIAL OF DRAWING AND GRAPHIC ARTS. Győr, Hungría. *
HOTEL Y ARTE 2001, Stand Galería Fernando Latorre. Sevilla
Certamen de artes plásticas "Ciudad de Palencia" Fundación Díaz Caneja. Palencia. *
Certamen Caja España de escultura 2001. Itinerante. Castilla Leon
ARTE LISBOA 2001, Stand Galería Minimal. Lisboa, Portugal.

- 2002** ARCO'02. Stand Museo de la Universidad de Alicante. Stand Galería Minimal Arte contemporánea. Madrid.*
 "Objetos de Autor". Bial de Cerveira. Vila Nova de Cerveira. Portugal.
 ARTESANTANDER 2002. Stand Galería Fernando Latorre. Santander.
 ARTE LISBOA 2002. Stand Galería Minimal. Stand Galería Maria Llanos. Lisboa, Portugal.*
 HOTELY ARTE 2002. Stand Galería Fernando Latorre. Stand Galería Maria Llanos. Sevilla.
 Galería Vértice. Oviedo. Galería Minimal. Oporto, Portugal.
- 2003** "La Piedra de Toque". Galería Fernando Latorre. Madrid.*
 ARCO'03. Stand Galería Vértice. Madrid.*
 Adquisiciones Recientes (2001-2002). Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo, Artium. Vitoria.
 "Historia de la fotografía en la Región de Murcia 1863-2003". Sala de Verónicas. Murcia.*
 "Fronteras". Caja Vital Kutxa. Vitoria.*
 FORO SUR. Feria Iberoamericana de arte contemporáneo. Stand Galería Maria Llanos. Cáceres.
 "Pequeño Formato". Galería Fernando Latorre. Zaragoza.
- 2004** "Era uma vez... numa rua do Porto". Fórum cultural de Cerveira. Vila Nova de Cerveira. Portugal.*
 Galería Vértice. Oviedo.
 CONTEMPORÁNEA-ARTE. Colección Pilar Citoler. Sala Amos Salvador; Cultural Rioja. Logroño.*
 "El collage, un encuentro". Antigua lonja. Ayuntamiento. Elche.*
 ARTESANTANDER 2004. Stand Galería Fernando Silió. Santander
 ART SCENE WAREHOUSE. Shanghai. China.
- 2005** CIGE .CHINA INTERNATIONAL GALLERY EXPOSITION. Galería Mssohkan
 China World Trade Center. Beijing. China.*
 "Mensajes cruzados. Parlamentar con lo Real en el Tiempo". Museo Vasco de Arte Contemporáneo. Artium. Vitoria.*
 "Diez años de adquisiciones en arco". Sala de Armas de la Ciudadela. Pamplona.*
 Galería Vértice. Oviedo.
 TORONTO INTERNATIONAL ART FAIR. 2005. Stand Galería Fernando Latorre. Toronto, Canadá.*
 "Robatoris" 8º Bial Martínez Guerricabeitia. Museu de la Ciutat. Valencia.*
- 2006** "Peripheries of the body". New art from Spain". White Box. New York. USA.*
 "Peripheries of the body". Museo de Bellas Artes. Murcia.*
 TORONTO INTERNATIONAL ART FAIR. 2006. Stand Galería Fernando Latorre. Toronto, Canadá.*
 IV Salón de la Crítica. Sala Caballerizas de los Molinos del Río. Murcia.
 "El arte del desnudo". Caja Canarias. Tenerife.*
 "El arte del desnudo". Caja Canarias. Gran Canaria.*
- 2007** "pOp Art". Caja Vital Kutxa. Vitoria-Gasteiz. Álava.*
 "El Pop Art". Bancaja. Castellón.*
 Galería ARTCORE. Toronto. Canadá.
 "Gabinete de crisis". Galería Fernando Latorre. Madrid
 "Salcillo XXI". Iglesia de Verónicas. Murcia.*

- 2008** "Los colores del Pop art" Centro Cultural Puerta Real, Granada*
Galeria Vértice, Oviedo
- 2009** "Impacte!"; Fundació Vall Palou, Lleida.*
"Psicótico", Galeria Fernando Latorre, Madrid.*
"XX artistas de la nueva figuración", Palacio Almudí, Murcia.*
"Paisatge, Mirades Contemporànies", Centro Municipal de Exposiciones, Elche, Alicante.*
"Space", 10th International Biennial of Drawing and Graphic Art, Városi Művészeti Múzeum, Győr, Hungría.*
Sala de exposiciones Caja Duero, Palencia.*
- 2010** "El arte del desnudo", Centro Cultural San Marcos, Toledo*.
"La memoria en el laberinto", Centenario de Miguel Hernández, Palacio de Congresos Ciudad de Elche.*
HOT ART FAIR, Galeria Fernando Latorre, Basel, Suiza.*
"25 años Muestra de Arte Injuve", Círculo de Bellas Artes, Antigua Fábrica de Tabacos, Madrid.

*Catálogo/ Catalogue

Colecciones/Collections:

Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Madrid
Museo de Bellas Artes de Álava Artium.Vitoria.
Colección Banco de España. Madrid
Municipal Museum of Art. Győr; Hungría.
Colección Testimoni. La Caixa. Barcelona
Museo de la Universidad de Alicante. Alicante
Instituto de la Juventud. Madrid
Colección Pública Ayuntamiento de Pamplona
Universidad de Salamanca
Colección Ayuntamiento de Murcia
Colección Club Diario Levante. Valencia
Museo de Bellas Artes de Murcia
Comunidad Autónoma de Murcia
Colección Ayuntamiento de Yecla
Colección Ayuntamiento de Belleguard
Colección Caja de Ahorros de Murcia
Tesorería General de la Seguridad Social. Murcia.
Museo Regional de Arte Moderno. Cartagena
Colección CIRCA XXI, Pilar Cítoles. Madrid.
Colección Ernesto Ventós Omenes.
Colección Ayuntamiento de León.
Colección Ayuntamiento de Blanca. Murcia.
Fundación Mssokan . Japón.
Fundación José García Jiménez: Murcia.
Museo de Arte Moderno. Alejandria. Egipto.
Colección Municipal del Ayuntamiento de Miengo. Cantabria.
Colección JASP. México, D.F.
Centro Hernandiano. Elche. Alicante.
Real Academia de España. Roma.

AGRADECIMIENTOS

Galeria Fernando Latorre

Miguel Á Hernandez

Aramis López

Marcos Botella

Mara Mira

Marta López

Miguel Ángel Pérez

Inmaculada Bañón

Serena Lidó

Manuel Lidó Sanmiguel

Fernando

y Alejandro.

MUSEO BARJOLA

Barjola



GOBIERNO DEL
PRINCIPADO DE ASTURIAS

CONSEJERÍA DE
CULTURA Y TURISMO