

## INTRODUCCIÓN

Podemos ver todas las imágenes que encontremos del genocidio en Ruanda ocurrido entre abril y julio de 1994, pero esas imágenes no impactarán al espectador, y no sólo porque éste se encuentre protegido frente a todos los *shocks* que le llegan del «mundo exterior», sino también porque las imágenes son muy rápidas, tienen que serlo en los medios de comunicación y, por lo tanto, no nos conceden tiempo. Ni su repetición ni su rapidez nos ayudan a pensar con ellas, a pensar políticamente, a tomar, frente a ellas o con ellas, una posición.

Pero algo cambia cuando es un artista el que trabaja con las imágenes. El recorrido por la exposición de Alfred Jarr titulada *El lamento de las imágenes* y que se pudo ver en el Centro de Arte Santa Mónica de Barcelona en 1998, comienza con una obra compuesta por un conjunto de postales que Jarr enviaba a sus amigos, imágenes turísticas y convencionales en cuyo reverso iba un mensaje muy simple: «Todavía vive», en referencia a personas concretas que Jarr había conocido en su viaje por Ruanda. La exposición continuaba con un montaje en el que el fotógrafo había inscrito en varias cajas de luz el nombre de poblaciones en las que murieron de cinco mil a cien mil personas y que para el espectador son nombres completamente desconocidos. Porque se trata de no mostrar lo evidente. La siguiente pieza es un conjunto de cajas negras en las que Jarr ha introducido cada una de las quinientas cincuenta fotografías que realizó en Ruanda. En la parte superior de la caja se encontraba inscrita la explicación de las imágenes. Si con la presencia de imágenes no reaccionamos, quizá con su ausencia podría suceder el proceso contrario. De hecho, sólo hay tres fotografías evidentes en la exposición. Junto a cada una de ellas Jarr coloca un pequeño texto explicativo que aporta los datos necesarios sobre la imagen. Una de ellas, por ejemplo, muestra un perfecto cielo azul recortado por una atractiva nube blanca. Una imagen bellísima si no

fuera porque, tras leer la nota adjunta, nos enteramos de que la fotografía fue tomada por Jarr mirando al cielo y rodeado de cadáveres por todas partes. Otra, *Los ojos de Gutete Emerita* (1996; Fig. 1), nos obliga a contemplar los ojos de una mujer que presencié el asesinato de su esposo y de sus dos hijos. Cada uno de los ojos de Gutete está enmarcado por separado en cajas de luz de visión cuádruple y sólo aparecen después de la proyección durante cuarenta y cinco segundos de un texto que nos cuenta la historia. Al final, durante quince segundos se ve una simple frase: «Recuerdo sus ojos».



Fig. 1. Alfred Jarr, *Los ojos de Gutete Emerita*, 1998, montaje fotográfico. Parte de la instalación *El lamento de las imágenes* (1994-1998), Barcelona, Centro de Arte Santa Mónica, 1998.

El trabajo de Jarr, a través de los ojos de Gutete, está mirándonos directamente para que recordemos, y, por eso, escoge un espacio determinado y nos exige un tiempo dilatado de atención. Eso es lo que sabe hacer el arte, lo que siempre

ha sabido hacer: dar tiempo a nuestra mirada, regalarnos tiempo. Incluso nuestros tan denostados «modernos» supieron hacer eso con la intención de separar el arte de la mercancía, aunque, como parece evidente, luego todo saliera mal. Y eso es lo que nos exigen constantemente los artistas con los que convivimos en el espacio que sea, institucional o «alternativo», el que ellos escojan, porque, desde el momento en que la práctica se active en él, ese espacio será político.

No se trata, en este ensayo, de revisar las prácticas artísticas de los «modernos» desde una mirada política que no tenga que ser forzosamente destructiva. Creo que ése es un trabajo que sigue quedando por hacer, por mucho que Mitchell ironice con los dinosaurios del MoMA<sup>1</sup>. Sabemos, porque se ha dicho hasta la saciedad y porque gran parte de la base teórica para los cambios que se produjeron en el arte durante los setenta y ochenta tenía que ver con eso, que el comportamiento político de estas prácticas dejaba mucho que desear. Pero a lo mejor no eran tanto las prácticas en sí mismas (al menos, no todas) como el modo en que los teóricos se hicieron con ellas. Algo de esto tiene que ver con la lectura que hace Rosalind Krauss de Jackson Pollock en *El inconsciente óptico*<sup>2</sup> o con pensar que, por muy burgueses que fueran (que lo eran), los impresionistas sí supieron, como mínimo, desestabilizar nuestra mirada, asunto que tiene un cierto interés político. En fin, como ya he dicho, no se trata aquí de hacer ese trabajo. Queda pendiente.

Tampoco se trata de hacer una cartografía del arte de las últimas décadas poniendo sobre la mesa sus posiciones, con sus aciertos y sus contradicciones. Se trata, más bien, de revisar la posibilidad de una mirada política desde el arte hacia nuestro contexto. Y no es moco de pavo, porque nuestro contexto es una pura fantasía, pero una fantasía que nos acosa.

Mi interés principal, sin embargo, no es quedarme paralizada en una discusión puramente teórica, por muy apasionante que ésta sea, sino recoger de ella herramientas para mirar el mundo (occidental, al menos, aunque globalizado) aquí y ahora. Encontraremos un problema detrás de otro. A las quejas más que fundadas sobre la sin duda función consolatoria de lo que actualmente llamamos «arte político» y, por lo tanto, su profunda ineficacia precisamente por pecar con toda probabilidad de inmediatez, en un momento en el que todo tiene que ser instantáneamente eficaz (o no ser) porque la rapidez (la prisa) se ha extendido incluso al mundo del pensamiento, habrá que añadir una preocu-

---

<sup>1</sup> Véase «Paleoarte o cómo los dinosaurios irrumpieron en el MoMA», en Gerhart Schröder y Helga Breuninger (comps.), *Teoría de la cultura. Un mapa de la cuestión*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 75-93.

<sup>2</sup> Rosalind Krauss, *El inconsciente óptico*, Madrid, Tecnos, 2013.

pación, también fundada, por la posible parálisis para la práctica artística que esto supone. El arte no es la política, efectivamente, pero, por muchas voces que se levanten en sentido contrario, quizá sí tiene algo que ver con lo político<sup>3</sup>, quizá todavía tiene algo que decir en ese terreno, sin prisas.

Con todo esto como pilares básicos, este ensayo se estructura en tres grandes bloques. En el primero, «Una cuestión de valores», se recoge la vieja discusión entre Walter Benjamin y Theodor Adorno con el ánimo de recuperar de ambos herramientas para nuestro pensamiento: sin dejar pasar la desesperación de Adorno ante la inevitable mezcla del arte con la mercancía, incidiremos en la propuesta de Benjamin, en absoluto rechazada por su amigo, de la posibilidad de una «mirada dialéctica», porque esa mirada, frente a cualquier otra (ya sea contemplativa o distraída), es la única que debemos entrenar como mirada política. Y ése es un trabajo que podemos hacer con las prácticas artísticas para abrirla luego a todas las rápidas imágenes que compartimos en nuestro contexto.

El segundo bloque, «Nuevas políticas de la mirada», reflexiona precisamente sobre el modo como miramos nuestro contexto, un contexto empeñado en ocultar todo a nuestra mirada, siempre gestionando determinadas políticas de la visibilidad y la invisibilidad, escudado en una supuesta posideología hasta el punto de convertirse en un contexto fantasmagórico: el país de las fantasías, pero no sólo de las fantasías de las mercancías, sino también de las fantasías, por ejemplo, de los sistemas políticos, que, desde luego, están relacionados no tanto con las pobres mercancías (tan antiguas como presentes) como con los mercados (tan abstractos como activos).

El tercer bloque, «Arte sin territorio», está dedicado a pensar en el arte actual como una propuesta para una mirada política hacia ese país de las fantasías a través de prácticas empeñadas en sostener nuestra mirada y así darnos un tiempo político. Las conclusiones, a partir de un epílogo en absoluto cerrado, se las dejo al lector.

\* \* \* \* \*

Antes de terminar, no quiero dejar de dar las gracias a la Universidad Nacional de Educación a Distancia, en concreto a la Facultad de Geografía e Historia

---

<sup>3</sup> La distinción entre la política y lo político la establece muy acertadamente Chantal Mouffe en su libro *En torno a lo político* (Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007): la política es el conjunto de prácticas e instituciones a través de las cuales se crea un determinado orden, organizando la coexistencia humana, mientras que lo político es el contexto conflictivo de ese orden porque es una dimensión de antagonismo (disenso, diría Rancière) de las sociedades humanas. Es, en realidad, la misma diferencia que establece Rancière cuando, en *El viraje ético de la estética y la*

y al Departamento de Historia del Arte, en cuyo enriquecedor contexto se incluye este trabajo, y, desde luego, a los/las estudiantes tanto de la asignatura de *Últimas tendencias del arte* como de *El arte contemporáneo al margen del circuito occidental*. En los foros de discusión de ambas materias, mucho más activo el de la primera, los comentarios y aportaciones de los/las participantes han sido fundamentales para ir afilando las herramientas críticas hacia el arte con el que todos juntos pensamos. En esta misma universidad no puedo olvidarme de las personas que comparto conmigo despacho, de Diana, de Vigar, de Mónica, de Jesús, con su ampliación en Virtudes y en Urquizar, todos ellos mucho más que compañeros de trabajo. Y tampoco de nuestro pequeño «grupo de descanso»: Álvaro, Mar, Juan Carlos, Isa, a veces Lourdes, todos ellos portadores de un cariño imprescindible.

Tampoco quiero dejar pasar la oportunidad de agradecer a mi nuevo grupo de investigación, reunido en torno a un proyecto concedido por el Ministerio de Economía y Competitividad (al que desde aquí doy las gracias) y titulado «Experiencias de lo político en la España del franquismo», sus ya exigentes discusiones en los todavía escasos seminarios que nos ha dado tiempo a tener. En especial quería dar las gracias a María Iñigo, profesora y amiga, por mantenerse ahí, como intelectual y como persona, cuando más la necesitaba. Estaré siempre en deuda con ella.

Gracias, también, a mi activo grupo de «discutidores personales»: a Tonia Raquejo y a Luis Ortega, siempre inteligentes en unos comentarios tan amables como enriquecedores, siempre cariñosos y profundamente cuidadosos; a Mariajo, a Pedro, a ti, Sabaleta, y a Zarza, por no dejar pasar ni una sola oportunidad para cuestionarlo todo. Y, por último, lo más importante, el agradecimiento siempre a Miguel y a Michi, ya saben ellos por qué, y a toda mi familia, a toda, porque están ahí.

---

*política* (Santiago de Chile, Palinodia, 2005), describe a la policía como aquello que estructura el espacio sensible que caracteriza los cuerpos que lo componen, mientras que la política es la conjunción de actos que formalizan una propiedad suplementaria, un lugar de desacuerdo entre la repartición de bienes de la comunidad y sus distintos dispositivos. La política surge cuando los excluidos que no son contados como parte social, denuncian la injusticia de la igualdad que funda a la sociedad democrática, instituyendo el litigio. Es decir, la política de Rancière se acercaría a lo que para Mouffe es lo político, pero con una mayor insistencia en la voz de los excluidos.