

Yayo Aznar Almazán, *Miradas políticas en el país de las fantasías*, Madrid, Akal, 2019, 161 págs.

Miradas políticas en el país de las fantasías constituye una reflexión en torno a las implicaciones políticas de lo artístico. De algún modo, podríamos decir que este libro parte de las siguientes cuestiones: ¿cuándo y por qué es el arte político? ¿Puede una obra de arte ser política sin ser populista? Y la última, y quizá la más importante: ¿cómo puede el arte evitar volverse populista sin caer, por otro lado, en el ostracismo? Veremos cómo el libro responde a estas preguntas sin caer, en ningún punto, en soluciones fáciles o planteamientos binarios. Aunque el análisis de Aznar no pretende hacer un recorrido en clave historicista por el arte del siglo XX, sí hay una cierta cronología implícita en cuanto a que su punto de partida son algunas ideas articuladas y debatidas por Benjamin y Adorno aproximadamente entre 1936 y 1945: la pérdida del aura de la obra de arte –a partir de la cual el valor de culto deviene valor de exposición–, la democratización de la producción cultural a través de la reproductibilidad técnica, y la transformación de la imagen en un fetiche u objeto de consumo. Todo ello es plenamente pertinente a la hora de articular una reflexión en torno a prácticas artísticas más recientes, como por ejemplo las de Damien Hirst, Teresa Margolles, Dora García y, especialmente, Santiago Sierra.

Es significativo cómo el libro empieza con la exposición de Alfredo Jarr *El lamento de las imágenes* (Barcelona, 1998). En ella, el artista trabaja a partir de imágenes del genocidio de Ruanda, a pesar de que ninguna de las piezas documenta la masacre de forma explícita. Jarr habla de la brutalidad del genocidio sin exhibirla en ningún momento, ya que el sensacionalismo no necesariamente despierta la empatía del espectador, más bien la neutraliza. Esta idea es especialmente relevante en un mundo que, como dice Aznar, y como es fácil percibir, está saturado de imágenes. Cuando las imágenes se convierten en un ruido de fondo indiscriminado, el potencial transformador del arte a nivel político se instituye precisamente en su capacidad para contrarrestar el bombardeo mediático. O dicho de otro modo: en su capacidad para darle “tiempo” a la mirada. El acto de ver, de mirar una obra de arte, nos abre a “un vacío que nos mira”. La propia presencia de la obra, por sutil que sea, tiene la capacidad de incitarnos a posicionarnos. Inquieta, agita y disloca nuestros modos de ver. El vacío, así comprendido, no es una simple ausencia de contenido; sino que es precisamente el espacio potencial en el cual, dice Aznar, “la representación es capaz de rompernos”. Desarrollaremos estas ideas a continuación.

En la primera parte del libro, “Una cuestión de valores”, Aznar expone que la relación entre lo artístico y lo político es paradójica. La representación directa de un conflicto político no necesariamente equivale a una toma de conciencia por parte del espectador, principalmente por dos motivos. El primero es el riesgo de la espectacularización de la violencia. Si bien no es del todo cierto que, como diría Adorno, no es posible ya escribir poesía después de Auschwitz, lo que sí es verdad es que una estetización frívola de la violencia es, cuanto menos, cuestionable, por cómo puede llegar a generar un cruce entre lo lúdico y lo cruel (como es, por ejemplo, el caso de la obra *LEGO Concentration Camp* de Zbigniew Libera, 1996). El segundo problema es, tal y como ya diagnosticaba Benjamin, el reto de la recepción dispersa. Podría parecer que los medios de masas pueden llegar a generar una audiencia permanentemente abstraída, insensibilizada ante las imágenes –no importa cuán crudas sean– precisamente por estar sobreexpuesta a ellas. Una posible salida a ambos problemas puede proporcionarla el concepto benjaminiano del *shock* violento como movimiento liberador, no tanto en cuanto a la novedad de una obra arremetiendo contra la tradición anterior, o contra un determinado canon, sino en cuanto a la conmoción de mecanismos perceptivos automatizados. El *shock* es una dislocación de la percepción que se produce cuando la obra de arte consigue que miremos al mundo con otros ojos. Por otro lado, esta dislocación o resituación de nuestros modos de mirar y comprender las imágenes contribuye al replanteamiento de los imaginarios simbólicos que asumimos como propios.

En la segunda parte, “Nuevas políticas de la mirada”, Aznar pone en tela de juicio el llamado arte interactivo. Aquí entra en juego lo que Žižek denomina “interpasividad”, en tanto que la otra cara de la “interacción con el objeto” artístico, en la cual la participación en la obra de arte no necesariamente conduce a un proceso de lectura crítica por parte del espectador. A pesar de que el arte contemporáneo propicia cada vez más la participación activa del espectador (a través de instalaciones inmersivas o la realidad virtual, por ejemplo) eso no genera una experiencia de realidad aumentada sino que, a menudo, intensifica “la alienación, indiferencia y pasividad” de la espectadora. O, por decirlo de otro modo: la obra de arte interactiva, más que intensificar la experiencia de esta que pudiéramos tener, se suma, sin más, al cúmulo de estímulos visuales o de otro tipo a los cuales nos enfrentamos en nuestro día a día. En términos benjaminianos, esto podría formularse del siguiente modo: la interactividad no necesariamente contrarresta nuestra “mirada dispersa”; sino que, tal vez, puede convertirse en una distracción más, o en otra maniobra de escapismo.

Hay otra cuestión a tener en cuenta en este capítulo, y es cómo Aznar hace referencia a Sloterdijk y a su concepto de la “razón cínica” en tanto que aquella que se aferra a “la inmunidad que nos proporciona la ambivalencia”. Esto podría reformularse tal y como lo dice Žižek: la ideología ya no puede expresarse a partir de la fórmula marxista clásica: “ellos no lo saben, pero lo están haciendo” sino, en cambio, a partir de un “ellos saben muy bien lo que hacen y lo hacen de todos modos”. La ideología, pues, no es ya una mentira experimentada como verdad sino que —como señala Adorno en relación al fascismo— adquiere un cariz puramente instrumental. Si lo ideológico es una formación discursiva, no tiene sentido tratar de desmantelarla a partir de recursos extradiscursivos; lo cual tiene más que ver con el arte de lo que pudiera parecer a primera vista.

Esto nos lleva, precisamente, al último capítulo del libro: “Arte sin territorio”. Aquí vemos cómo la vinculación del arte con lo político, paradójicamente, no tiene nada de inmediato, sino que se instituye precisamente en la mediación, en la brecha entre realidad y representación. Es esta brecha la que genera una suerte de paréntesis sensorial e intelectual que propicia un espacio de reflexión sin interrupciones. De ahí que el compromiso social del arte no necesariamente se encuentre en el denominado *artivismo* o en intervenciones en el espacio público que, aunque tienen una repercusión mediática evidente, a menudo no producen una experiencia cognoscitiva particularmente profunda. Dichas prácticas simplemente ponen en suspensión el marco tradicional del arte (el museo) como si el carácter político de lo artístico solo pudiera comprenderse en términos meramente institucionales. Pero si así fuera, no habría nada inherente a la propia praxis artística que contuviera un germen transformador. Sin embargo, querer cambiar lo que es el arte desde algo extrínseco al arte es, simplemente, querer cambiar la realidad. Lo cual, en sí, no tiene nada de malo pero tampoco tiene nada que ver con el arte. Lo artístico, como lo ideológico, debe ser cuestionado a partir de una mirada auto-reflexiva que cuestione sus valores intrínsecos.

Si el arte tiene la capacidad para contribuir a una “reactivación general de la imaginación social” es por cómo propicia una capacidad de reflexión que se sobrepone a la “ilusión de lo inevitable” (o mejor dicho, la pátina de lo ideológico). La obra de arte nos sostiene la mirada de tal modo que nuestra manera de enfrentarnos a las imágenes se vuelve menos irreflexiva y maquinal; abre un espacio de reflexión. La ideología persiste en tanto que el marco estético que la envuelve parece inamovible y permanece incuestionado. Sin embargo, si nos enfrentamos a una nueva forma de leer y sentir las imágenes, la anestesia moral provocada por dicho marco estético-ideológico se contrarresta. Como dice Aznar, remitiéndose a Rancière, el arte rompe con las lógicas de dominación de un sistema capitalista “no por lo que dice ni por cómo lo dice, sino porque establece unos nuevos parámetros de relación con la realidad”; en tanto que “la experiencia estética produce una desviación con respecto a las formas de la experiencia ordinaria”.

En este sentido, es significativa la siguiente obra de Francis Alÿs: *Cuando la fe mueve montañas* (2002). Si bien Aznar habla de ella a colación de las tres categorías de la actividad humana que distingue Arendt (labor, trabajo y acción), lo que me parece más interesante aquí es cómo la acción consiste en dislocar qué es lo que ordinariamente percibimos como productivo. La acción de Alÿs, realizada cerca de Lima, cuenta con más de quinientos voluntarios que trataron de desplazar una duna a 10 centímetros de su posición

inicial, moviendo la arena de un lado a otro con palas. Por supuesto, la acción en sí misma no tiene ninguna utilidad real, ya que el artista simplemente se obceca en articular una poética de lo inútil. Sin embargo, es en esa persistencia en hacer algo que no va a ninguna parte donde la obra cuestiona nuestras nociones de lo que es productivo y lo que no. El potencial político y utópico del arte no se despliega en las consecuencias inmediatas y evidentes que este pueda tener en su contexto, sino que se hace palpable cuando genera situaciones auto-contradictorias como esta. Del mismo modo, el potencial transformador del arte está situado, permanentemente, entre la imposibilidad y la redención.

Alba Giménez Gil
University of South Wales