

## Resonancias: arte y vida. Una lectura de Jacques Rancière<sup>1</sup>

Aurora Fernández Polanco\*



Buda, Afeganistão

Al iniciar el trabajo con el grupo de investigación “Arte y Política: Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004” creía necesario redefinir las relaciones entre arte-estética y política de manera que – en el contexto de mis preocupaciones con la imagen-testimonio – la relación del arte con la vida quedara asegurada y además solucionado el tan desgastado asunto de la “eficacia”. Para ello he acudido a algunos aspectos del pensamiento del filósofo francés Jacques Rancière.  
Arte y política, memoria, representación

*13 de Marzo de 2001: los dos Budas gigantes de Bamiyán, esculpidos en arenisca durante los siglos III y IV, y situados a unos 130 kilómetros de Kabul, la capital de Afganistán, fueron destruidos utilizando para ello poderosos explosivos.* Me sorprendí enormemente al darme cuenta de que una imagen que solo había visto en los medios, aislada y considerada – ¡en aquellos tiempos de iconofobia! – como el icono-arte por excelencia y que (¿quizá por ello?) pertenecía al Patrimonio de la Humanidad,<sup>2</sup> estaba ubicada en un pueblo. Fue al ver un documental en el que la periodista regresa a su Kabul de infancia. El desasosiego que le produce el saqueo llevado a cabo por el régimen talibán en el museo de Kabul se acrecienta ante los huecos de las impresionantes moles de los budas. Al llegar el coche que le conduce a Bamiyán puedo ver por primera vez el contexto de vida que rodea a los Budas. La interjección en inglés – *Jesus!* – está matizada por el murmullo de fondo de un partido de fútbol que los chicos del pueblo están jugando a los pies de los desaparecidos budas. El hecho de que los medios hubieran evitado la vida que rodeaba al icono por excelencia del arte fue para mí una “imagen” que cristalizaba las consideraciones que aún tiene la sociedad de la obra autónoma y de su presumible fracaso, su agotamiento al menos. Me refiero a las obras que se exponen en un contexto de arte que “supuestamente” las aísla del de la vida.

Trabajaba entonces<sup>3</sup> con imágenes que inevitablemente debían “hablar” de la vida; me preocupaba por el estatuto de la imagen-testimonio y su relación con los acontecimientos traumáticos, su credibilidad o incredibilidad, su capacidad o incapacidad para “hacernos ver” el sufrimiento, para hacernos pensar; la idoneidad de la imagen (ficción o documento) para construir la historia y la memoria. Una imagen

\* Aurora Fernández Polanco es profesora titular de Teoría e Historia del Arte Contemporáneo en la Universidad Complutense de Madrid (España), ha publicado numerosos libros y catálogos y comisariado exposiciones.

1 Este texto es una revisión de la ponencia “La resonancia de lo político: Entre el arte, la teoría, la vida”, presentada en “Lo político desde el arte”, primer seminario de investigación del Proyecto de investigación (I+D): “Arte y Política: Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004” celebrado en Madrid, *La casa encendida*, en 18, 19 de mayo del 2006.

2 Esto me hace pensar en el patrimonio de la humanidad como un parnaso de héroes, en el sentido del héroe que comenta Roland Barthes que habla “un lenguaje intemporal, cuya “transparencia” y neutralidad se supone que casan con la universalidad psicológica del alma humana”. R. Barthes: “La división de los lenguajes” en *El susurro del lenguaje*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 121.

3 Como miembro del I+D “Imágenes de la violencia y el mal en el arte y la cultura contemporánea” (2002-2004). Dir: Valeriano Bozal.

políticamente eficaz en este sentido.<sup>4</sup> Coincidió todo ello con la época post-torres gemelas y la imagen-testimonio, que había tenido una importancia fundamental en torno a la guerra del Vietnam, parecía caer en descrédito. En realidad el debate estaba abierto desde la primera guerra del golfo y su carácter de evento “construido” por los medios.<sup>5</sup> Del efecto heredero del “ça a été” barthesiano se pasaba ahora a la crisis del referente.<sup>6</sup> “No has visto nada en Hiroshima, nada en Sarajevo, decía Godard en sus *Historie(s) du Cinema*. No vimos nada tampoco respecto a los sucesos del 11 S: “Veámos siempre la misma cosa, mejor dicho, no vimos nada” (...) Todo lo que estaba más allá o más acá de la ficción, todo aquello que no fuera demostrar el carácter increíble del acontecimiento, había sido suprimido”.<sup>7</sup> La pregunta sigue siendo qué puede significar “ver” en este contexto en el que lo incluye Godard, tan cercano al monólogo inicial de la película *Hiroshima mon amour*.

Mis preocupaciones estético-políticas se encontraban muy lejos de la “estética de lo irrepresentable” defendida por el Lyotard que se aproxima a la teoría de lo sublime (más burkeano que kantiano) y que toma como disculpa la obra de Barnett Newman. De este modo me acercaba a los *iconodulos* e intentaba comprender sus propuestas, especialmente al discurso de “ver algo” que defendió en sus momento Georges Didi-Huberman en torno a aquellas imágenes que en sus palabras “tocaban lo real”. Sabía a qué imágenes se refería Didi-Huberman en su libro *Imágenes pese a todo*, donde su teoría de la imagen abarcaba otros ámbitos también. En cuanto al debate Godard-Lanzmann no solo hablaban de cine, sino de la política de la verdad en torno a las imágenes “documentales”. Lo que ahora me interesa repensar – y por qué – es qué imágenes me interesaban a mí, con qué imágenes había dedicado trabajar cuando hablaba de la “representabilidad del horror”.

Sentía (en su doble acepción de percepción y “lamento”) que mi interés se alejaba de “las obras de arte” concebidas para ser expuestas en museos y en aquellos espacios de arte según el formato “expositivo”, para centrarme, casi exclusivamente, en las fotografías, películas o documentales que trabajaban en la dialéctica realidad/ficción (entendida en el sentido de referente/significante) y, de este modo, implicarlas en la construcción de la historia y el trabajo de memoria. Como si sólo desde estas prácticas se pudiera de alguna manera “tocar lo real”. Mientras trabajaba sobre las películas *Hiroshima mon amour*, *Shoah*, *Noche y niebla*, dejaba de lado aquellos trabajos artísticos que recoge, por ejemplo, la exposición “Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art”, que se acababa de celebrar en el Jewish Museum de Nueva York ¿Por qué ese *inconsciente*-rechazo?

4 El trabajo partía de la polémica que entonces tenía lugar en Francia en torno a la representación de la Shoah. Ver a este respecto Fernández Polanco, A: “Shoah y el debate Lanzmann (Moisés) /Godard (San Pablo) Lanzmann (Moisés)” en *Er, Revista de Filosofía*, nº 33, Barcelona, 2004. Vengo manteniendo la investigación en mi curso de doctorado *Experiencia y memoria: sobre el estatuto de la imagen-testimonio en el siglo XX*. Intentamos escapar de alguna manera al “eurocentrismo” y son los alumnos los que proponen cada vez trabajos más “expandidos”. En este sentido quiero destacar la tesis doctoral que está llevando a cabo la doctoranda Lara García Reyne en torno a los trabajos de Alfredo Jaar y el genocidio de Ruanda. En la página web del proyecto de I+D <http://www.ucm.es/info/artepltk/>, se puede ver su *paper* “De gorilas en la niebla a los ojos de Gutete Emerita. Mi trabajo se centra especialmente en el estatuto de la imagen-testimonio a lo largo del siglo. Soy consciente del desarrollo que actualmente tienen lugar en el ámbito anglosajón los denominados “trauma studies” pero, pese a nutrirnos de algunas lecturas fundamentales, no es éste nuestro ámbito de trabajo.

5 Estoy de acuerdo con el debate, no con las soluciones fáciles defendidas por Baudrillard sobre la guerra “como imagen”, o la más peligrosa aún de su “inexistencia”.

6 “Exactamente eso es lo que fue la cautivadora imagen del hundimiento de las Torres Gemelas: una imagen, una apariencia, un “efecto” que, al mismo tiempo, expresaba “la cosa en sí”. Ese “efecto de lo Real” no es el mismo que, allá por los años 60, Roland Barthes llamaba ‘*effet du réel*’: es más bien todo lo contrario, *l’effet du irréel*. Dicho de otro modo, en contraste con el barthesiano *effet du réel*, en el que el texto nos lleva a aceptar como “real” su producto ficticio, aquí, lo Real mismo, con el fin de sustentarse, ha de percibirse como un espectro irreal y pesadillesco”. Slavoj Žižek: *Fotografía, documento, realidad: una ficción más real que la realidad misma*. (es.geocities.com/zizekencastellano/confotograf.htm)

7 *Liberation* 06/04/2002. Mientras que en la guerra civil de Ruanda o en otras regiones del mundo, Kosovo, o Bosnia por ejemplo, las imágenes del horror eran difundidas sin vergüenza alguna en el mundo entero. Thierry Jousse: “New York, 11 septembre, l’envers du spectacle” en *Cahiers du cinéma*, octubre, 2001, p. 11.

Es importante también el hecho de que a la ralentización y la repetición del desplome de las torres en tiempo real se añadiera la privación de sonido, lo que producía un desarraigo de la imagen. En el mismo artículo se ensalza sin embargo el documental de apenas 15 minutos filmado tres días después del anteado por

Me encontraba entonces involucrada en reflexiones cercanas al pensamiento frankfurtiano y su crítica a la fantasmagoría y el espectáculo; su denuncia de aquellas imágenes (bien del “arte afirmativo” o de la “industria cultural”) que actuaban como velo y cubrían – disimulaban – la contradicción y el dolor; su defensa, por ello, de un arte cuyo cometido fuera rasgar ese velo fantasmagórico. Mi concepción del arte y la experiencia que provoca, se basaba en términos de “resistencia” a esta fantasmagoría.<sup>8</sup>

Los filósofos de la escuela de Frankfurt todavía imaginaban un exterior desde donde resistir o, más bien, un “verdadero mundo de experiencia” cubierto por la fantasmagoría. Recientemente, las teorías de Negri y Hardt nos hablan de configuraciones de poder que crean una trama “imperial” a la que no se puede resistir desde ningún sitio. La palabra “resistencia” nos acerca inevitablemente a la vía foucaultiana que recaba en el “biopoder” (cuando el poder toma la vida como objeto de su ejercicio) y se interesa fundamentalmente en aquellas prácticas que se le resisten desde la propia vida y, al resistírsele, tengan la capacidad de crear formas de subjetivación y formas de vida que escapen precisamente a los biopoderes. De manera que en este nuevo estado de cosas resultaba inevitable aproximarse a nuevos presupuestos estético-políticos.

Hemos comprendido muy bien – y aplaudido – especialmente en los últimos 20 años, todas las prácticas de micro-resistencia, las micropolíticas, las micro-situaciones que se engloban unas y otras en un discurso sin fin. Como herederos de las propuestas del entorno del 68 próximas a Marcuse (arte=vida), estuvimos dispuestos a emprender una defensa del “activismo” como única estrategia artístico-política “eficaz” y a dejar prácticamente a un lado la obra que se pretende del lado de la inmersión contemplativa y ello para pasar al campo fenomenológico de la experiencia de la mano de una reivindicación del cuerpo y de las relaciones interpersonales.

Todo ello, el hecho de tomar en consideración positiva las estrategias políticas del cine (ficción, documental...) y el denominado “activismo”, me hizo re-pensar la situación actual de las “obras de arte/políticas” realizadas para ser contempladas bajo el “formato exposición”. Piezas que pueden englobar todo el amplio campo semántico del “arte para ver” tal y como lo entendemos, desde la pintura a las instalaciones, videos y videoinstalaciones; obra que, en general, ha sido realizada para ser expuesta y contemplada (el lugar no es pertinente, da lo mismo estar viendo algo en un museo que en una vieja fábrica de tabaco o en el patio de un colegio semiderruido, la cuestión está en “ir a ver” algo

Laurence Häim. El documental, de sobrios comentarios, que nos permitía deambular por un Nueva York deshecho:...”durante 15 minutos nos ha parecido creer que veíamos lo que ocurría en Nueva York”(El subrayado es mío).

<sup>8</sup> Este es un punto en el que actualmente estoy trabajando a la luz también de las nuevas consideraciones de Susan Buck-Morss, frankfurtiana durante tanto tiempo, y que ahora (“Estudios visuales e imaginación global” en *Estudios visuales* (Ed. Jose Luis Brea), Madrid, Akal, 2005) defiende “nuestro capital de imágenes” que es lo que en última instancia nos constituye como comunidad: “somos nuestras imágenes”.

que se ha “adecuado” para esta mirada). El “formato exposición” parece estar cada vez más cuestionado pues no solamente está perdiendo potencial poético, sino también “eficacia” política. Si esto ocurre de forma general, su insuficiencia se acusa en mayor manera si se trata de asuntos relacionados con el sufrimiento humano (pobreza, hambre, exclusión, guerras, violencia de género). Y esto tiene lugar precisamente en momentos en los que, especialmente para determinados asuntos de “micropolítica”, se pide la eficacia que conlleva el hecho de “dar visibilidad”.<sup>9</sup>

Por todo lo expuesto, al iniciar este nuevo trabajo con el grupo de investigación “Arte y Política: Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004” creía necesario redefinir las relaciones entre arte-estética y política de manera que – en el contexto de mis preocupaciones con la imagen-testimonio – la relación del arte con la vida quedara asegurada y además solucionado el tan desgastado asunto de la “eficacia”.

A Jacques Rancière le agradezco haberme hecho detener de nuevo ante otra estatua, la Juno-Ludovisi de la que habla Schiller en sus “Cartas sobre la educación estética del hombre” publicadas en 1795. Digo inesperadamente por lo inhabitual de “ésta” referencia a Schiller. En las últimas décadas siempre que nos hemos referido a él ha sido de la mano de Marcuse y el libre juego para desembocar, inevitablemente, en la ecuación arte=vida. Pero ahora Rancière me introducía de lleno en el reino de la “apariencia libre”.

Para hacernos comprender la paradoja que “liga la politicidad del arte a su autonomía misma”, Rancière parte de la carta XV de Schiller donde se nos invita a considerar la estatua de la Juno Ludovisi, una creación perfectamente cerrada, dado que la “forma plena” (Rancière traduce por “apariencia libre”) descansa y habita en sí misma. Ante ella, dice Schiller, “nace esa maravillosa emoción para la que el entendimiento carece de conceptos y el lenguaje de palabras”. Ante la diosa, por estar ella liberada de toda atadura, de toda finalidad, de todo deber, de toda preocupación, quien la mira siente en sí – por encontrarse en un estado de “libre juego – esa promesa de que el ocio y la despreocupación de la condición divina pasaría un día a la humana”.

Rancière descarta toda vinculación con la obra autónoma, cerrada sobre sí misma greenberiana; no le interesa “la autonomía del hacer artístico”. De Schiller rescata el impulso de juego y la apariencia libre de la Juno, pero sobre todo que a partir de este momento de la modernidad en el que se puede hablar de un régimen estético de las artes,<sup>10</sup> el ejemplo ante Juno nos introduce en la autonomía “de una forma de experiencia sensible” de un “sensorium” específico, una cierta

9 En marzo de 1996 comisariaba la exposición “La visión impura. Fondos del MNCARS”. La forma de ordenar fondos de la colección de un museo presentando una tesis teórica (cuestionar la opticalidad pura imperante en la gran andadura del formalismo) me hizo reconsiderar la “eficacia” del formato exposición para considerarlo en cuanto “evento visual” que, en palabras de Mieke Bal, “pretende llamar nuestra atención sobre la situación concreta en la que un objeto visual se muestra y en la que el espectador lo contempla, lo absorbe y lo redefine. El término pone de relieve la negativa a ver las obras de arte como objetos autónomos que viajan a través del tiempo y el espacio con una identidad inalterable”. M.Bal: “El dolor de las imágenes” en *Cuerpo y mirada: huellas del siglo XX*, (Ed. Aurora Fernández Polanco), Madrid, MNCARS (En prensa). Este texto da cuenta precisamente de una exposición que Mieke Bal considera “filosófica” Beautiful Suffering: Photography and the Traffic in Pain 28.1-30.4. 2006. Williams College Museum of Art, MA, USA. En el texto insiste en el hecho de que tales eventos visuales “se dirigen a un público y dialogan con él; son potencialmente formas de pensamiento”. No es este el lugar, pero aquí se iniciaría toda un diálogo que quizá me haría cuestionar el por qué de no haber tenido en cuenta el formato expositivo en asuntos directamente implicados con la “representabilidad del horror”.

10 Donde las palabras y las formas, lo decible y lo visible, lo visible y lo invisible se relacionan los unos con los otros según procedimientos nuevos (...) la imagen ya no tiene la expresión codificada de un pensamiento o un sentimiento) es una manera en la que las cosas mismas hablan y se callan. Viene a alojarse de alguna manera en el corazón de las cosas como su palabra muda. Jacques Rancière: *Le Destin des images*, Paris, La Fabrique, 2003, p. 9)



Michael Elmgreen & Ingar Dragset.  
*Spelling Utopia*. Instalação, Estação  
Utopia, Bienal de Veneza, 2003

forma de aprehensión sensible, una dimensión que esté separada del mundo de la “manipulación práctica de objetos útiles”. La estatua de Juno es arte porque pertenece a un sensorium específico

El arte autónomo (“el de la forma rebelde”) en el que peligra la sustitución de la “vida” por el arte y el arte que atraviesa en diagonal y cortocircuita los espacios de la vida hasta confundirse con ella (la herencia del devenir vida del arte), conviven perfectamente en el régimen estético. Una de las tesis centrales del pensamiento de Rancière es que el régimen estético del arte ha vivido siempre de la tensión de los opuestos. En él, se pueden admitir todas aquellas “formas sensibles heterogéneas por contraposición a las formas ordinarias de la experiencia sensible”. La especificidad del arte define las cosas del arte en función de su pertenencia a “un *sensorium* diferente del de la dominación”.<sup>11</sup> De manera que en este orden de cosas y fundado sobre este sensorium específico, según Rancière, en el régimen estético de las artes pueden convivir la Juno Ludovisi con *Spelling U-T-O-P-I-A* (2003) de Michael Elmgreen & Ingar Dragset, con una deriva situacionista o una performance. Y la eficacia de todas estas obras ya no era la del modelo pedagógico sino la del “disenso”.

Durante su intervención en el seminario “Las imágenes del arte. Todavía”,<sup>12</sup> Jaques Rancière proyectó una obra de Esther Shalev-Gerz, una artista de origen lituano y nacionalidad israelí que había trabajado sobre los objetos de los presos que pertenecen al memorial de Buchenwald. “Me interesa particularmente”, decía, “la elección de un material y de un tratamiento ‘ficcional’ que elude el dilema habitual de saber si es necesario o no representar el horror de los campos de concentración. Esther Shalev-Gerz fotografió una serie de objetos que pertenecieron a los presos de Buchenwald, en concreto aquellos objetos que ellos mismos transformaron, desviados del uso que les era asignado por la administración del campo para adaptarlos a un uso ‘estético’: como por ejemplo un peine recortado en una regla de medir utilizada por los trabajadores de la construcción, un espejo, un anillo o un broche hecho con materiales de recuperación.”<sup>13</sup> En lo que a mis preocupaciones sobre el estatuto de la imagen-testimonio se refiere, me parecía que la potencia de “las imágenes del arte”, su potencial poético (es decir, político), su eficacia, se hallaba en el modo intersticial que tienen de operar en un discurso. Un discurso hecho precisamente de imágenes que montamos en nuestra cabeza (o en nuestro Power point). Me daba cuenta al ver las imágenes que Rancière proyectaba de las obras de Esther Shalev-Gerz o de las fotografías de la serie WB realizada por la fotógrafa francesa Sophie Ristelhueber en la orilla occidental del Jordán.

11 J.Rancière: *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Macba/UAB, 2005, p. 25.

12 Cuenca. Uimp. Dirigido por José Larrañaga y por mí en septiembre de 2006. Actualmente está en prensa el libro que recoge las ponencias de Jose Luis Brea, Valeria Graciano, Jacques Rancière, Suely Rolnik y las nuestras propias.

13 Jacques Rancière: “Estética y política: las paradojas del arte político” en *Las imágenes del arte (todavía)*, (Ed. Aurora Fdez Polanco y Josu Larrañaga, Uimp, Cuenca, 2007, (en prensa).

Aquellas imágenes nos hablaban – en su discurso – en la pantalla y en nuestra imaginación hasta el punto de vernos obligados a repensar esa “imaginación global” que ocupa el citado artículo de Susan Buck-Morss. Claro que la exposición como evento visual en los términos en los que la plantea Mieke Bal, no es sino otra forma de “montaje”. Pensar y sentir la doble acepción de esta palabra quizá ayudaría a muchos proyectos curatoriales.

Lo rescatable de Rancière, no es tanto que nos libere de una separación entre arte autónomo (“la forma rebelde”, la de la heterogeneidad radical) y aquél que se confunde con la vida, sino que nos aconseje la estrategia de no hacerlos rivales y así saber cual de los dos es político. Los dos, respondería: porque el régimen estético permite pensar en la comunidad de esencia que liga al arte y a la política, porque “los dos construyen ficciones, es decir reagenciamientos materiales de signos y de imágenes, relaciones entre lo que vemos y lo que decimos, entre lo que hacemos y lo que podemos hacer”.

Y este es a mi modo de ver el punto más impactante de su doctrina que resumo a continuación: la política consiste en la reconfiguración de la división de lo sensible. Cuando las prácticas y las formas de visibilidad del arte intervienen en la división de lo sensible y en su reconfiguración, entonces nos situamos en medio de la relación entre estética y política. Así, hablamos de estética de la política cuando nos referimos al proceso de creación de disensos y de política (o las políticas) del arte cuando hablamos de interrumpir las coordenadas normales de la experiencia sensorial, como una forma de sensorium especial capaz de resistir al consenso. Como una forma de disenso también. El consenso y las prácticas de consenso equivalen a la univocidad del sentido y se emparentan con la unificación de la circulación mediática.

Con todo ello, dice Rancière, arte y política son dos formas de división de lo sensible y las dos dependen “de un régimen específico de identificación: no siempre hay política, a pesar de que siempre hay formas de poder. Del mismo modo no siempre hay arte, a pesar de que siempre hay poesía, pintura, escultura, música, teatro, danza”.<sup>14</sup> Aquí es cuando, manipulando un poco el sentido de la frase, me atrevería a puntualizar: el arte, como la política, es un espacio de heterogeneidad, pero no siempre hay arte pensamos nosotros muchas veces ante obras “sin sentido” por mucho que pertenezcan por derecho propio al régimen estético, y, justamente por ello, pertenezcan a ese espacio de heterogeneidad. Y no estoy hablando de “la disolución ética de la heterogeneidad estética”, aspecto que tanto disgusta a Rancière ¿Qué hacer entonces? Comienza a ser necesario un honesto ejercicio crítico

14 J. Rancière: *Sobre políticas estéticas*, Barcelona, Macba/UAB, 2005, p. 20.

(para reconocer al arte crítico), una crítica que al menos se aproxime o aventure a “razonar” de alguna manera cuándo *no* hay arte en el sentido de que aquello que se nos presenta a consideración no abre para nosotros un espacio de heterogeneidad, sino que se asimila al “consenso”, al comportamiento homogeneizador de las visibilidades al que parece hermanarse.

Si hago este comentario que puede acercarse a postulados “modernos”, es porque quería comprender el acercamiento de Rancière a las tesis que Nicolas Bourriaud expone tanto en su *Estética Relacional* como en su libro *Postproducción*. Del arte relacional destaca el hecho de que no se proponga crear objetos sino situaciones y encuentros. La llamada “estética relacional” es necesaria – dice Rancière – cuando la política ha fracasado precisamente en la tarea de crear convivialidad: “mediante pequeños servicios el artista corrige los fallos del vínculo social”.<sup>15</sup> No comprendo muy bien que prácticamente se inaugure con ella el milenio (el libro de Bourriaud es de 1998) y que su último trabajo *Postproducción* elimine radicalmente toda genealogía y toda “hermandad” con algo que está en el mundo del arte desde finales de los 60. Lo dicho y más aún, que se reclame como un arte que se proponga “crear ya no objetos, sino situaciones y encuentros”. Recordemos el manifiesto del Arte Povera que resume un “estado de ánimo” epocal: “ni cuadros, ni esculturas, sino acciones y situaciones”. A no ser que todo esto sea nuevo porque ha de hacerse específicamente en los museos y los grandes espacios “lujosos” – que dirían en los 70 – del arte... Porque ya nos habían dado las pautas: la obra entendida como generadora de actividades y comportamientos, la obra en tanto “soporte de experiencias”, el arte que de este modo “nos restituye el mundo en tanto experiencia por vivir”. Lo hemos visto en la generación de los Pistoletto arrastrando su bola de periódicos por Turín o las derivas de los situacionistas; Lygia Clark con sus objetos sensoriales, en fin, nuestros artistas de Lavapiés (Madrid) con sus “Casas y calles” o las prácticas del colectivo SDF al teñir de rojo en plena guerra de Irak las fuentes de Madrid. Rirkrit Tiravanija, el mayor exponente de esta “estética relacional” que cocina sopas Taiwandesas en los mejores museos, siempre habla de Marcel Broodthaers, ¿por qué será? La falta de alusiones a la historia como si todo estuviera transcurriendo en un presente puro me desconcierta (negativamente). La historia encarnada en las artes visuales lo hace como espacio-tiempo y va negociando el peso de cada uno de los términos dependiendo de las situaciones. No tanto un tiempo, como un espacio antropológico (así lo propuso Aby Warburg) donde las cosas resuenan.

15 N. Bourriaud: *Esthétique relationnelle*, Paris, Les Presses du Réel, 1998, p. 37. Citado por J. Rancière: *Sobre políticas estéticas*, op. cit., p. 50.

Hay que reconocer que el propio Rancière considera que este “intersticio social” esta invención de “modos de estar juntos”,<sup>16</sup> que tiene todo mi apoyo cuando no están detrás las grandes instituciones, es poco ambicioso: “no son únicamente formas de civilidad lo que habríamos perdido, sino el sentido mismo de la co-presencia de las personas y de las cosas que es lo que conforma un mundo”.<sup>17</sup> Porque hay política cuando se perturba el acuerdo el consenso que habita en el corazón de la *policy* (en cuanto organización del Estado, en cuanto la que se encarga de repartir la palabra) y ello se hace “mediante operaciones disensuales, montajes de consignas y acciones que vuelven visible lo que no se veía, muestran como objetos comunes cosas que eran vistas como de dominio privado...”.<sup>18</sup>

Las dos, estética y política, decíamos antes, construyen ficciones “reagenciamientos materiales de signos e imágenes” y, para ello, necesitan de la imaginación como facultad política y de la metáfora “que desquicia el orden lingüístico” y provoca desplazamientos de lugar. Las metáforas nos abren un mundo nuevo, nos hacen vivir la virtualidad de lo posible, por ello, dice Brian Holmes, “son los jeroglíficos de un lenguaje desconocido, la exigencia de una comunidad inaudita”.<sup>19</sup>

Vemos funcionar estas metáforas de modo repentino y comunitario, en gestos de “micropolítica”: cuando el grupo Ne pas plier, en colaboración con la asociación de personas sin empleo Apeis (Asociación para el empleo, información y solidaridad), elevó retratos de rostros anónimos realizados por Marc Pataut por encima de la multitud en 1994 – rostros individuales sobre un mar de seres humanos manifestándose. Y tantas otras ocasiones que muchos de vosotros y vosotras habéis protagonizado...<sup>20</sup>

Pero ¿y lo que se muestra en “formato exposición”? ¿Cómo pensarlo para no traicionar su capacidad de disenso? Debemos cuidarlo si el espacio expositivo o el museo, como dice Rancière, está implicado en “sorprender las expectativas de quienes lo visitan y contribuir con el choque de la experiencia a formar un sensorium diferente. El sensorium del arte (que) es siempre un “sentido común” paradójico, un sentido común disensual, hecho de acercamiento y de distancia”. Así y sólo así la relación con la obra en el museo generará un choque emotivo, formal y conceptual; como (todavía) ocurre con la poesía escrita y Schiller quería para la experiencia de su Juno Ludovisi, un sensorium especial que no tenga que ver con las formas ordinarias de la experiencia sensible y nazca “esa maravillosa emoción para la que el entendimiento carece de conceptos y el lenguaje de palabras”.<sup>21</sup> Sólo así podrá derivarse de aquello que vemos, del entorno en que paseamos un potencial poético,

16 Vid: Valeria A. Graziano: “Intersecciones del Arte, la Cultura y el Poder: Arte y Teoría en el semiocapitalismo”, en *Estudios Visuales* (Ed. Jose Luis Brea), Madrid, Akal, 2005. M. Ball, en el artículo citado, se refiere a Jill Bennett y su concepto de “estética de la relación”. Y dice: El término “estética relacional” circula actualmente en una versión más o menos alusiva a este tema en Bourriaud. Aunque Bourriaud, comisario, ofrece una descripción útil de los problemas relacionados con el tráfico del arte, el enfoque de Bennett es mucho más analítico y profundo. Vid Jill Bennett: *Empathic Vision: Affect, Trauma, and Contemporary Art (Cultural Memory in the Present)*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2005.

17 J. Rancière, *Sobre políticas...*, op. cit., p. 51.

18 Ibidem, p. 56.

19 Holmes, Brian. “Jacques Rancière y la estética de la igualdad”. *Brumaria* (nº 1), pp. 137 y ss. Esta frase la he tomado citada en el interesante artículo de Carlos Jiménez Estética y antiglobalización, *Lápiz*. Revista Internacional de Arte nº 206, octubre 2004.

20 Quiero dejar aquí esta frase fruto de un discurso hablado para que permanezca viva la memoria de nuestro auditorio habitual: artistas jóvenes, entusiastas, en acción. Ver en nuestra página Web del proyecto, anteriormente citada el *paper* de Loreto Alonso: “En contra del Vuelveté como yo y respetaré tu diferencia. Alineación y alienación en la producción distraída.”

21 F. Schiller: Kallias. Cartas sobre la educación estética del hombre, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 243.



Juno Ludovisi. Palazzo Altemps, Museo Nazionale Romano

22 Sobre la “eficacia” remito al texto de Rancière en el citado seminario de Cuenca “Estética y política: las paradojas del arte político” en *Las imágenes del arte. Todavía*, op. cit., (en prensa).

23 J. Rancière: *La Mesentente*, París, Galilée, 1995, p. 89. Recojo la cita del artículo de Jean-Claude Lévêque: “Estética y política en Jacques Rancière” en *Escritura e imagen*, nº 1, 2005, pp. 179-197.

24 Ver en este sentido Van Alphen: *Art in mind: How Contemporary images shape thought* Chicago, The University of Chicago Press, 2005.  
25 G. Deleuze y F. Guattari: *Qué es la filosofía?*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 164.

político, en última instancia. Porque ¿no es para Rancière la potencia de la invención poética la que abre al mismo tiempo que un espacio artístico uno político? ¿No es la imaginación poética la que abre espacios de comunidad y es en la construcción de la imagen que hace posible una determinada experiencia sensible donde se abre al mismo tiempo un nuevo espacio político?<sup>22</sup>

*Apariencia, juego, trabajo*, son categorías de la división de lo sensible. Me interesa volver a rescatar el concepto de *apariencia libre*. Podemos ponerla en relación con otro orden de cosas. Cuando Rancière se refiere en *La Mesentente* a la democracia “verdadera” frente a la formal, dice que “la democracia es el tipo de comunidad definido por la existencia por una esfera de apariencia específica del pueblo (...) la apariencia no es ilusión que se opone a lo real. Es la introducción en el campo de la experiencia de un visible que modifica el régimen de lo visible. No se opone a la realidad, la divide y la refigura como doble. De manera que la apariencia es necesaria para impedir el régimen del “todo visible”, gracias a ella se pueden producir efectos de doblamiento y división. Porque la apariencia “no es la que esconde la realidad sino la que la dobla, es la que introduce objetos de litigio, objetos cuyo modo de presencia no es homogéneo al mundo de la existencia ordinaria de los objetos que son identificados”.<sup>23</sup>

Creo que esa “apariencia libre” que nadie ya se atrevería a llamarla así, tiene que ver con una determinada forma (forma significa en este sentido “encuadre”, señalamiento, trabajo empeñado en “dar a ver”); una formalización, podemos concluir, propuesta por alguien que tiene algo que decir. Algo que decir como sinónimo de “sentido”. ¿Por qué tanto miedo a que “alguien” tenga algo que decir? ¿Nos confundieron aquellos textos de finales de los 60 en los que fundamentamos unos festivos funerales por “la muerte del autor”? El arte piensa,<sup>24</sup> el arte conserva (Deleuze) alguien se encarga de todo ello discretamente entre bambalinas. Alguien quiere – tiene irremediamente la necesidad; Deleuze una vez más – de decir algo “en un bloque de perceptos y de afectos”.<sup>25</sup> Y precisamente a eso es a lo que me refiero cuando le doy tanta importancia a la “formalización”.

Alguien, en algún momento, tiene algo que decir, siempre desde un contexto dado (olvidémonos de esencialismos). El otro, las otras, alguien que está a la escucha y dispuesto a participar en la empresa, se vería, qué duda cabe, desamparado sin emisor y sin mensaje. Y ahí encontramos la denuncia necesaria de una obra sin sentido. Tampoco quiero que esto suene a algo autoritario. Tener algo que decir no significa imponerlo, ni dar órdenes. Incluso puede que alguien no quiera decir nada, sino propiciar

que otros intercambien sus pareceres; o que se rían, que disfruten de la fiesta ¿qué anfitrión verdadero está al margen de la forma/*décor* y de las preocupaciones de sus invitados (Marcel Broodthaers lo sabía muy bien, por eso era todo más creíble). Ahí tenemos, por tanto, *en el decir*, y en el *propiciar el decir*, un primer reconocimiento de lo político desde el arte. Ahora bien, con tener algo que decir no se trata únicamente de “emitir un discurso” o “transmitir un concepto”, “comunicar algo a alguien”. Tener algo que decir es tener la necesidad de hablar y no precisamente por hablar.<sup>26</sup> “Todo arte es político pues se configura en un espacio de resonancia de distintas voces que quieren ejercer su derecho a hablar, a decir, dice Rancière. Con él, seguro, volvemos a Deleuze, y recordamos la importancia de hablar o decir en un sentido inverso a la invitación de los medios:

El último año yo hablaba de esos llamados que eran el único lado despreciable de 1968: exprésate, exprésate, toma la palabra. Mientras que no nos damos cuenta, una vez más, que las fuerzas más diabólicas, son las fuerzas que incitan, que nos incitan a expresarnos. Esas son fuerzas peligrosas. Consideren la tele, no nos dice: ¡cállate!, nos dice continuamente: cual es su punto de vista, cual es vuestro punto de vista, cual es vuestro punto de vista sobre esto, cual es tu punto de vista sobre la inmortalidad del alma, sobre el genio de Pívor, sobre la popularidad de Maurois, etc... entonces es necesario expresarse. Se ordenará su barrio, se tendrá un cuaderno de cargos, todo eso. Digo que es un peligro, un inmenso peligro. *Es necesario resistir a esas fuerzas que nos fuerzan a hablar cuando no tenemos nada que decir*.”<sup>27</sup> (El subrayado es mío)

Aquí es donde nada aparentemente cambia y todo se vuelve anacrónico. No se puede culpar a ninguna postmodernidad ni a los excesos de ésta. Quiero finalizar con una cita “moderna”, un fragmento de Bertold Brecht sobre la radio.

*De repente se tuvo la posibilidad de decirlo todo a todos, pero, bien mirado, no se tenía nada que decir. Y ¿quiénes eran todos? Al principio se las arreglaban sin pensar en ello. Miraban a su alrededor buscando dónde se dijera algo a alguien, e intentaban colarse dentro con la simple competencia, y decir cualquier cosa a cualquiera. Esto fue la radiodifusión en su primera fase en calidad de sustituto. Sustituto del teatro, de la ópera, del concierto, de las conferencias, del café concierto, de la prensa local, etc.*<sup>28</sup>

26 Decir o cantar. De alguna manera todos sabemos qué significa y en qué términos la importancia de ese decir. Quiero recomendar por ello un hermoso texto de Suely Rolnik: *Deleuze esquizoanalista...*

([www.campogrupal.com/deleuze.html](http://www.campogrupal.com/deleuze.html))

27 Deleuze / *image mouvement image temps* *El plan* – 02/11/1983([www.webdeleuze.com](http://www.webdeleuze.com))

28 Bertold Brecht, *Teoría de la radio (1927-1932)* en *El compromiso en la literatura y el arte*, Barcelona, Península, 1973, p. 88.