

aleria

CUANDO LA OBRA SABE MÁS QUE NOSOTRAS: SOBRE EL ARTE POLÍTICO Y LA POTENCIA DE LAS IMÁGENES

JÚLIA LULL SANZ SEPTIEMBRE 30, 2026



Los Filántropos, 2026, óleo sobre lienzo, 180 x 123 cm por Renaud Suanez. Encargado por Prytanee LLC Art Gallery, una galería creada por la artista Núria Güell para su nuevo proyecto Arte Político Degenerado. Conexión Epstein-Lang, Bienal de Lyon, 2026.

Que la totalidad de la práctica artística no acabe en los brazos de la cultura, esta es la tarea a que nos encomienda la época.

Núria Güell

¿Por qué hoy nos cuesta tanto definir el arte político [1] en un momento en que casi todo puede presentarse como político y, al mismo tiempo, tan pocas prácticas parecen capaces de alterar las condiciones de lo común?

El neoliberalismo, a diferencia de otros regímenes, no necesita censurar la crítica si puede incorporarla a sus propios circuitos y convertirla en discurso, estilo o valor cultural. Laura Trafí-Prats describe este proceso encarnándolo en el personaje del anuncio de detergentes, “Don Limpio”: un sistema capaz de absorber la disidencia y borrar, sin aparente esfuerzo, cualquier mancha que pueda incomodar su superficie [2]. Una lógica que hoy reconocemos en las distintas formas de *washing*, mediante las cuales instituciones y empresas incorporan los lenguajes de la crítica para neutralizar su potencia transformadora. Así, la diferencia se exhibe, la transgresión se programa y el conflicto se vuelve legible dentro de instituciones que lo administran sin alterar necesariamente sus propias condiciones de funcionamiento. El arte puede seguir pareciendo radical y, al mismo tiempo, perder parte de su capacidad para producir fricción política.

Es por ello por lo que, durante décadas, el neoliberalismo ha conseguido imponer no solo un modelo económico, sino una suerte de clausura de la imaginación: la sensación de que no hay alternativa. Y el campo cultural ha aprendido rápidamente a sobrevivir dentro de esa derrota. La crítica se ha convertido en lenguaje curatorial, la transgresión en mercancía y la radicalidad en un estilo perfectamente administrable por museos, mercados e instituciones.

Esto no significa, sin embargo, que las instituciones culturales sean espacios homogéneos o completamente funcionales para el orden neoliberal. También han sido modificadas por las demandas de movimientos sociales, colectivos feministas, antirracistas, decoloniales o LGTBIQ+, que han cuestionado sus programas, sus colecciones, sus formas de representación y sus propias estructuras laborales. El problema es que estas transformaciones suelen producirse de manera parcial y contradictoria. Aunque toda institución es una construcción social e histórica, resultado de conflictos, negociaciones y relaciones de fuerza, con frecuencia acaba olvidando el carácter contingente de su propia formación y se presenta como una estructura estable y necesaria. Es ahí donde aparecen la rigidez y el conservadurismo institucional: no tanto por una incapacidad abstracta para cambiar, sino porque cualquier transformación profunda puede poner en cuestión jerarquías, privilegios y formas de autoridad ya consolidadas. Por eso determinadas demandas encuentran un lugar en la programación o en el discurso institucional, mientras que las condiciones materiales y los mecanismos de legitimación permanecen prácticamente intactos.

Y, mientras estas instituciones siguen en disputa negociando hasta dónde están dispuestas a transformarse y hasta dónde prefieren preservar sus inercias, el contexto político exterior se ha vuelto cada vez más violento y saturado. Asistimos a la circulación incesante de imágenes de muerte, guerra y genocidio, al tiempo que la migración se ve dibujada por los discursos capitalistas y de extrema derecha como amenaza, invasión y desorden. En ese contexto, la cuestión fundamental se centra en cómo intervenir en un régimen visual capaz de normalizar el genocidio, administrar el miedo y convertir determinadas vidas en prescindibles.

Hoy, frente al avance de nuevas formas autoritarias y fascistas, la pregunta por el arte político vuelve a adquirir una urgencia radical. Pero no basta con llenar las obras de consignas correctas ni con representar los conflictos que ocurren fuera de ellas. La cuestión es más brutal: ¿qué puede hacer el arte cuando la imaginación política está siendo capturada, opturada y sedada?, ¿qué formas pueden romper la sensación de que este presente es el único posible?, ¿qué imágenes, lenguajes y procesos pueden mantener abierto y afilado aquello que el poder quiere clausurar? Porque, si algo muestra la historia, es que la práctica artística adquiere una potencia

particular precisamente cuando “el orden establecido” intenta reducir el campo de lo posible. Si el arte ha de tener una función política, quizá empiece ahí: no en representar la resistencia, sino en convertirse en uno de sus lugares.

Para mí, un arte político es aquel que modifica las condiciones desde las cuales una sociedad puede imaginarse a sí misma, reconocer sus conflictos y concebir posibilidades distintas de organización de la vida común.

Aun así, me resulta difícil pensar el arte político sin detenerme antes en la dimensión política de las imágenes. No solo porque gran parte de nuestra experiencia del mundo está mediada por ellas, sino porque las imágenes participan en la construcción de esa realidad, en nuestros imaginarios colectivos y en los procesos mediante los cuales nos constituimos como sujetos.

Desde aquí me interesa recuperar las imágenes como un lugar desde donde pensar el mundo. Un lugar que continúa produciendo cierta desconfianza, precisamente porque las imágenes han sido y siguen siendo utilizadas para construir discursos, justificar hegemonías, producir identificaciones o establecer determinadas formas de comprender la realidad. Pero el hecho de que una imagen participe de un orden ideológico no significa que pueda reducirse completamente a ese orden.

Esta cuestión me parece fundamental. Si las imágenes son lugares para el pensamiento es porque no todo en ellas puede ser reducido a mentira, manipulación o ilusión. Incluso aquellas que obedecen a un determinado orden social, político o económico pueden, de algún modo, delatarlo. Pueden mostrar algo de la realidad de la que son testimonio y, al mismo tiempo, mostrar los síntomas que ponen esa misma realidad en cuestión.

Las imágenes son también cuerpos materiales. Existen. Permanecen. Circulan. Atraviesan diferentes épocas y son contempladas, utilizadas y relacionadas de maneras distintas. En este sentido, su fuerza no consiste simplemente en que su significado permanezca abierto, sino en que, como cuerpos materiales existentes, insisten, se transforman y nos afectan en su devenir. Continúan siempre estando ahí y, al hacerlo, entran en nuevas relaciones con otros cuerpos, otros tiempos, otros discursos y otras formas de mirar.

Una imagen producida en unas determinadas condiciones puede sobrevivir a esas condiciones. Puede desplazarse del lugar que se le había asignado y ser mirada desde otro tiempo. Aby Warburg pensó esta persistencia a través del concepto de *Nachleben*, la supervivencia de formas, gestos y afectos que atraviesan épocas y reaparecen bajo nuevas configuraciones. También para Walter Benjamin el pasado no permanece simplemente depositado en las imágenes esperando ser recuperado, sino que se vuelve legible cuando entra en una determinada constelación con el presente. Por eso me interesa pensar la potencia política de la imagen desde su materialidad y desde cierta capacidad de resistencia. No porque las imágenes sean políticamente resistentes por naturaleza, ni porque contengan una verdad escondida que tengamos que descubrir, sino porque su existencia material hace imposible reducirlas completamente al discurso que quiso apropiárselas. Algo permanece allí que insiste y puede volver a relacionarse de otra manera.

La no gobernabilidad de las imágenes es hoy fuente de inspiración, aparte de un campo de investigación que no cesa de alimentar proyectos emancipadores, movimientos de base y prácticas artísticas que buscan gestar redes de afecto, deseo y transformación que escapen de lo establecido. Ejercicios que buscan devolver cierto grado de esperanza, alegría y optimismo ante el imaginario apocalíptico que se nos impone sin cesar.

La categoría «arte político» ha servido para designar un arte que busca intervenir en la realidad, denunciar determinadas situaciones, despertar conciencias o hacer visibles conflictos y relaciones de poder. Hay en este tipo de prácticas un deseo de convencer, de denunciar o de provocar una toma de posición.

Se trata de una concepción de arte político estrechamente vinculada al ámbito ideológico. La obra hace visible una situación, propone una lectura y, al mismo tiempo, busca activar políticamente a la persona espectadora. Pero, a diferencia de la propaganda, el arte

puede mantener un espacio de agencia para quien mira. Puede existir una intención de denuncia y, sin embargo, no determinar completamente aquello que debe pensarse.

Me interesa esta idea porque permite reconocer la importancia histórica de un arte comprometido sin identificar automáticamente lo político con la explicitación de un mensaje. Un arte que denuncia violencia, injusticia o desigualdad puede ser político, pero la dimensión política del arte probablemente no se agote ahí. Como ya han sugerido otros textos de este blog, existe además un problema en la relación entre mensaje y forma: no toda obra comprometida resulta necesariamente interesante en términos formales, ni la justeza de una posición política garantiza por sí sola la potencia de una obra.

En este sentido, mi acercamiento al trabajo de Núria Güell me ha permitido pensar el concepto de otra manera. Lo que aprendí de su práctica es la posibilidad de un arte político cuyo compromiso no se encuentra solamente en la posición ideológica previa de la artista, sino también en el compromiso con el propio objeto artístico y con el proceso que este pone en marcha. La investigación, las relaciones, los desplazamientos y las consecuencias que ese proceso genera forman parte de la obra antes de que esta adopte una forma expositiva concreta. El *display*, el modo en que todo ello será finalmente compartido, mostrado o puesto en circulación, llega después.

El objeto artístico se convierte en el lugar desde el que explorar una pregunta, activar un deseo de saber, o incluso de no saber, y sostener una investigación sin anticipar del todo sus resultados. Tomarse en serio esta cuestión implica aceptar que el proceso desborde nuestras intenciones iniciales y nos conduzca hacia lugares imprevistos.

Esta diferencia me parece importante. Si la respuesta está completamente decidida antes de comenzar la obra, el arte corre el riesgo de funcionar únicamente como ilustración de una posición política o ejercicio de desenmascaro. En cambio, cuando el compromiso está con la pregunta, incluso con lo que la pregunta calla, el proceso artístico puede convertirse en una forma de investigación radical. La artista actúa, pone en relación cuerpos, instituciones, normas, discursos y personas, y hace que, a partir de ese ensamblaje, pueda ponerse en marcha una maquinaria imaginativa capaz de producir conocimiento más allá de los marcos establecidos.

La práctica artística es de quien la trabaja. La creación como “idea genial inmanente” se ha desmontado ya como una construcción interesada. Imaginar, experimentar y crear es una cuestión de tacto, de materia y de relación. Captar el mundo es siempre una cuestión de cuerpo, de poner el cuerpo. En este sentido, resulta significativa la manera en que Núria Güell habla de las personas con las que trabaja: no como colaboradoras, sino como cómplices. La diferencia no es menor. La complicidad implica que quienes participan en el proceso no ocupan una posición exterior ni meramente instrumental; están ahí porque algo de aquello que está en juego también las afecta, las interpela o las mueve. La obra se construye así desde una implicación compartida, aunque no necesariamente simétrica, entre cuerpos, intereses, deseos y riesgos.

Lo político aparece entonces en aquello que la obra hace posible imaginar-pensar. Quizá por eso me interesa restablecer o ampliar el concepto de arte político. No para abandonar el arte de denuncia o el arte explícitamente comprometido, sino para comprender que la política del arte implica una toma de posición, un compromiso y un riesgo que no se encuentra en el ámbito de lo predicho (sujeto, ideología, voluntad, intención), sino en el lugar del porvenir (objeto, apertura, contingencia, deseo). La obra no es aquí un soporte pasivo de significados previamente decididos. Su materialidad interviene, resiste, desvía y participa en la producción de aquello que puede llegar a imaginarse-pensarse. El objeto artístico, es quién nos lleva, tanto a la artista como a las espetadoras. El objeto participa activamente en esa construcción de sentido, y solo atendiendo a su agencia podemos atravesar el fantasma de una realidad agotada y de una sensibilidad saturada, cada vez más pobre en fantasías capaces de abrir otros horizontes de posibilidad.

Quizá el arte político que quiero evocar aquí refiera una práctica entendida como investigación imaginativa, comprometida con no aceptar que lo que vemos agota lo que existe. Un arte capaz de contrariar incluso los deseos e intuiciones de quien lo inicia, de

dejarse afectar por aquello que encuentra y de reconocer en la materia, los cuerpos y las relaciones no a simples medios, sino aliados en la producción de otras posibilidades.

Frente a los modos de producción que organizan y regulan nuestra vida, las prácticas artísticas pueden ensayar formas distintas de relación, percepción y existencia. No porque estén fuera de esas estructuras, sino porque pueden abrir, provisionalmente, espacios donde experimentar otros modos de hacer y de estar juntas; algo cercano a lo que Foucault denominó las «artes de la existencia»: prácticas mediante las cuales la vida misma puede convertirse en un campo de elaboración, transformación e invención.

[1] El arte político se puede describir como una categoría artística definida menos por un estilo visual concreto que por su intención crítica, ideológica o social. Utiliza el arte para cuestionar relaciones de poder, denunciar injusticias, representar conflictos sociales o intervenir en debates públicos. Esta categoría ha servido, especialmente a partir del siglo XX, para señalar un arte explícitamente vinculado al compromiso político de quien lo produce.

[2] El texto «De la cultura feminista en la institución arte», escrito por Laura Trafí-Prats y publicado en 2012 en el volumen 7 de la colección *Desacuerdos*, analiza las tensiones y relaciones entre las prácticas de la cultura feminista y las estructuras de las instituciones artísticas en el Estado español.

Júlia Lull Sanz es profesora, investigadora y curadora especializada en teoría de la imagen y cultura visual. Doctora en Historia del Arte por la Universitat de Barcelona (Cum Laude), es profesora en el Departamento de Humanidades de la Universitat Pompeu Fabra, donde investiga y enseña sobre estética, cultura visual y las relaciones entre arte y política. Su trabajo aborda los procesos de subjetivación y el vínculo entre imagen, cuerpo y deseo desde una perspectiva que cruza estética, psicoanálisis y nuevos materialismos, con especial atención a la capacidad de las imágenes para producir imaginarios sociales, formas de resistencia colectiva y metodologías críticas de análisis visual.

Es autora de *Ar(t)queología de una resistencia*. La primera imagen de mujer (Ediciones Bellaterra, 2024) y *La histeria del arte. Cuerpos, síntomas y resistencia de las imágenes* (Tirant lo Blanch, 2025), nominada a los Premios ACCA al mejor ensayo de investigación, además de más de quince artículos y capítulos especializados. Paralelamente, ha desarrollado diversos proyectos curatoriales en instituciones como el CCCB, el Museo Arqueológico Nacional y el Centre LGTBI de Barcelona, centrados en memoria, cuerpo, disidencia y políticas de representación. Desde 2012 forma parte del equipo coordinador de FemArt y es directora artística de Ullal. Festival de Fotografía Incisiva de Barcelona, espacios desde los que articula creación, investigación, pedagogía y compromiso con los movimientos sociales.

Paralelamente a su trayectoria académica y curatorial, se ha especializado en proyectos de mediación a través del arte, la cultura visual y la pedagogía crítica, desarrollados en numerosas instituciones patrimoniales y artísticas. Su trabajo en este ámbito incorpora una perspectiva transfeminista y promueve formas colectivas de pensamiento, aprendizaje y creación.

ARTISTA RELACIONADO