



HAL
open science

ARTE Y POLÍTICA EN EL SOSTENIMIENTO DE LOS REGÍMENES ESCÓPICOS

Fernando Contreras Medina, Alba Marín

► **To cite this version:**

Fernando Contreras Medina, Alba Marín. ARTE Y POLÍTICA EN EL SOSTENIMIENTO DE LOS REGÍMENES ESCÓPICOS. Alpha (Osorno), 2022, 54, pp.91-107. 10.32735/S0718-22012022000541025 . hal-03752711

HAL Id: hal-03752711

<https://hal.science/hal-03752711>

Submitted on 17 Aug 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

ARTE Y POLÍTICA EN EL SOSTENIMIENTO DE LOS RÉGIMENES ESCÓPICOS

Art and politics in the support of scopic regimes

FERNANDO RAMÓN CONTRERAS MEDINA
Universidad de Sevilla (España)
fmedina@us.es

ALBA MARÍN
Universidad de Sevilla / Universidad de Extremadura (España)
albamarin@unex.es

Resumen

Este artículo estudia el poder de la visualidad en la política. Entre aquello que está permitido ver y aquello que está prohibido mostrar, el régimen escópico se define por la intervención del poder institucional respecto de la mirada del espectador. Este estudio se desarrolla entre la tradición filosófica y otras aportaciones multidisciplinares (estudios visuales, comunicación social, estética, historia del arte, teoría del arte) que evidencian a) el control político en los regímenes escópicos de la mirada del espectador; b) la consolidación de una cultura visual que condiciona el modo de vida de los individuos y las sociedades; c) el dominio del espacio social por medio de la regulación del espacio visual; y d) la manipulación de los afectos por medio de la experiencia visual. En este estudio destacamos la apertura de la consciencia crítica en la modernidad a la estetización de la política.

Palabras clave: Régimen Escópico; estética; visualidad; política; arte.

Abstract

This article studies the power of visual aesthetics in politics. Between what is allowed to see and what is forbidden to show, the scopic regime is defined by the intervention of institutional power on the viewer's gaze. This study is developed between the philosophical tradition and other multidisciplinary contributions (visual studies, social communication, aesthetics, art history, art theory) that show a) political control in the scopic regimes of the viewer's gaze; b) the consolidation of a visual culture that conditions the way of life of individuals and societies; c) the domain of social space through the regulation of visual space; and d) the manipulation of affects through visual experience. In this study we highlight the opening of critical consciousness in modernity to the aestheticization of politics.

Key words: Scopic Regime; aesthetics; visuality; politics; art.

1. INTRODUCCIÓN: LA APARICIÓN DE LOS REGÍMENES ESCÓPICOS

El mantenimiento de los regímenes escópicos (Metz, 2001) en las sociedades contemporáneas demuestra la importancia de la estética visual por encima de la acción en la política. Ha sido a lo largo del tiempo cuando tanto materialistas marxistas como idealistas fueron incapaces de priorizar la acción vivida acerca de la contemplación. Pues como acertadamente afirmaba Lukács:

Con la diferencia de que el materialismo mecanicista exige una imitación de la naturaleza por el arte, mientras que las teorías idealistas contemplan más bien la imitación de la “esencia” aislada e hipostatizada, separada del mundo apariencial, una imitación de las “ideas”, como la base de la objetividad artística. La dificultad que aquí se manifiesta procede de la incapacidad propia de ambas tendencias para resolver de un modo dialéctico la cuestión del reflejo específicamente estético de la realidad (Lukács, 1966, pp. 94-95).

Del poder de los regímenes escópicos fueron conscientes los iconoclastas cuando comprendieron las ramificaciones de la experiencia estética: en este sentido, se entendió la iconofobia como el miedo al dominio ejercido por la mirada. La representación de la ausencia de los objetos en las imágenes fue lo que vieron los cristianos primitivos, respetando la tradición hebraica en su rechazo a las figuras divinas. Las figuras sagradas no representaban a Dios, sino más bien manifestaban su ausencia en esos lugares de culto. No obstante, durante la Edad Media, la misma Iglesia cristiana encontró una oportunidad de difundir el culto a la Virgen María en las representaciones del arte sacro. “A pesar de sus raíces hebraicas, el cristianismo se apropió de la cultura icónica grecorromana y concedió a las imágenes un privilegio que a menudo fue motivo de controversias” (Belting, 2012, p. 31). Fue en otro régimen escópico anterior a la Edad Media donde surgió el interés práctico por el arte. Los romanos emplearon el arte helenístico, no tanto para imaginar los dioses como para la representación de sus héroes de guerra. “Con todo, sus métodos plásticos de narrar las proezas de los héroes resultaron de gran valor para las religiones que entraron en contacto con su dilatado imperio” (Gombrich, 2012, p. 124). El arte griego y romano que representaban héroes de guerra también ayudó al arte oriental a crear la imagen de sus dioses. Es el caso del judaísmo, religión oriental que utilizó el arte en la instrucción de los creyentes, a pesar de la ley judía, que prohibía la representación de los dioses por miedo a la idolatría. Un ejemplo ilustrador es la pintura mural de la sinagoga de Dura-Europos en Siria, en la que se representa a Moisés haciendo brotar agua de una roca (como se citó en Gombrich, 2012, p. 127). La religión cristiana que se desarrolla desde Oriente también pone el arte a su servicio y el mismo budismo también utilizará las técnicas artísticas romanas para las esculturas de Buda.

Llevar el arte a cuestiones más allá de la estética se repetirá a lo largo de la historia. Los diferentes regímenes escópicos se caracterizarán por la forma de abandono de lo real que tiene el arte en ese momento. Para Lukács, “el arte no es verdadero sino abandonando totalmente lo real y haciéndose puramente ideal” (Lukács, 1996, p. 86). No obstante, este juicio no siempre estará vigente. Durante el Renacimiento, el artista Leonardo Da Vinci para estar más próximo a la expresión de lo real produce conocimiento científico a partir de prácticas artísticas. La ciencia será una de esas cuestiones que en el arte supera a la estética. Los regímenes escópicos se transformaron con las innovaciones tecnológicas (el estereoscopio) y los descubrimientos científicos (desde la óptica a la inteligencia artificial) (Torre, 2017). Finalmente, al valor de la ciencia hubo que sumarle el retorno del cuerpo que implicó una mayor notoriedad hacia la sensibilidad visual. Estos factores cambiaron radicalmente el flujo de sensaciones que experimentaban los hombres mediante la visión. Las vivencias visuales ya no solo afectaban la experiencia interna del cuerpo activo, sino que alcanzaba la voluntad y a las estimulaciones fisiológicas internas (el mismo deseo sexual en la pornografía). Los regímenes escópicos, como ha defendido Jay (2007) se sucedieron a partir del siglo XIX en la era moderna gracias a la fotografía (Trachtenberg, 2015), a los experimentos impresionistas, a la cinematografía, a las reglas de los mercados de objetos visuales (obras de arte), a la arquitectura moderna, al diseño tecnológico industrial y a las ideologías del racionalismo universal. Todos estos elementos y otros imposibles de enumerar aquí consolidaron maneras de mirar: “La estética moderna se ha comprendido tradicionalmente como el triunfo de una visualidad pura, ocupada únicamente en cuestiones ópticas formales” (Jay, 2007, p. 125). Sin embargo, lo que permitió la supervivencia de los regímenes escópicos desde las experiencias visuales populares a las obras de arte condicionadas bajo la presión de las ideologías o las reglas comerciales de un mercado de la visión, fue el modo en el que los hombres viven en concordancia con la manera de mirar. La recuperación de la significación del cuerpo en la cultura visual y su importancia respecto a la percepción supuso también la revalorización de las formas de vida de los espectadores a la hora de juzgar lo que veían. Durante la era moderna hubo muchos episodios de dudas e incertidumbres respecto del ocularcentrismo. Los escritores Charles Pierre Baudelaire y Marcel Proust mostraban desconfianza frente a lo que la fotografía podría ofrecer al arte. Para Bergson (2006), la vivencia, es decir, la relación que tenemos con el acto que realizamos, era el único camino para finalizar con la tiranía del ojo. Y es precisamente esta oposición a una mirada solo receptiva/pasiva que nos conduce a un paroxismo del culto de la mirada, la que llevará al arte a un régimen escópico caracterizado por la movilización y la mirada proyectiva.

2. LINEAMIENTOS EN EL ESTUDIO DEL RÉGIMEN ESCÓPICO

La visión de Adorno (2004) acerca de la naturaleza del arte nos sitúa frente a la dualidad de su carácter como un hecho social y su autonomía. Para Adorno, el arte es la antítesis social de la sociedad. Su naturaleza depende de la heterogeneidad del mundo y su existencia se justifica por medio de su relación con la sociedad: “El carácter doble del arte en tanto autónomo y en tanto que *fait social* se comunica sin cesar a la zona de su autonomía” (Adorno, 2004, p. 15). Por otro lado, la historicidad inmanente en el estudio visual es un modo de hacer referencia al problema del realismo, pues como expresa a su modo Didi-Huberman, “la imagen quema por la memoria, es decir, quema aunque no sea sino ceniza: es una manera de declarar su esencial vocación por la supervivencia, por el a *pesar de todo*” (Didi-Huberman *et al.*, 2017, p. 52).

Es esta premisa el punto de partida del enfoque de los estudios visuales en el análisis de los regímenes escópicos: la comprensión de la práctica artística respecto al poder de exposición de tesis sociales de las imágenes. La historicidad inmanente en el régimen escópico está presente no solo en las tesis de Adorno y Didi-Huberman, el mismo Jay (2003) coincide al definirlo como el comportamiento característico de percepción visual de una época histórica determinada.

La concepción del régimen escópico pone de relieve la fructífera relación entre el arte y la política. El régimen escópico interpreta la cultura visual como una cultura de vida que gravan los artistas. Al tiempo, como también observa Wollheim (1972), es una cuestión que interfiere en el análisis del espectador respecto de su tiempo. Y por ello acredita la afirmación “forma de vida”. Para que coincida la cultura visual con la cultura de vida (*Lebensform*) debe establecerse una correspondencia entre el artista y el espectador; o, dicho de otro modo, el arte debe hacerse comunicación. Por otro lado, los regímenes escópicos son esas franjas temporales y materiales que permiten que algo que no es una obra de arte, y que normalmente no está considerado como tal, en un determinado momento alcancemos a verla como si lo fuera. La actitud del espectador puede cambiar significativamente la idea de obra de arte bajo los dictados que impone el régimen hegemónico. Para ello, la comunicación entre la vida y el arte es decisiva en la creación de un orden visual imperante. En la misma idea se encuentra el artista Kaprow cuando revela la vinculación del artista con el mundo: “Los artistas del Arte, pese a que manifiesten que su obra no debe compararse con la vida, serán invariablemente comparados con los no-artistas” (Kaprow, 2016, pp. 147-148).

La unión del arte con la realidad, precisamente porque está involucrado en todos sus aspectos, abre un lugar político, no una práctica que pretende representar a la política. En numerosas ocasiones, encontraremos a la política reemplazando a la

ciencia o a la religión en los regímenes escópicos de la Modernidad. Steyerl critica que el arte siempre aparezca como adorno de la política, y nos pregunta acerca de ello: “¿qué pasa si por el contrario ponemos en relación una forma de producción artística, la teoría del montaje, con el campo de la política?” (Steyerl, 2016, p. 83). La política organiza otro orden visual que agrupa a sus movimientos de protesta y organiza sus acciones, marchas y confrontaciones. El régimen escópico permitirá la organización del poder de la protesta política tanto a nivel de visualización o verbalización (nivel simbólico), como a nivel de acción política (nivel experimental).

Para reflexionar acerca de estos lineamientos, hemos optado por el análisis crítico en un estudio multidisciplinar alrededor de la subjetividad del arte. En este tipo de análisis es importante la elección de aquellos escritos que versan respecto de teorías de lo visual, la experiencia visual y la cultura visual (Adorno, 2004; Anderson, 2015; Bal, 2016; Braddock and Ater, 2014; Bellion, 2017; Belting, 2007; Benjamin, 2001; Benjamin, 1992; Berger, 2006; Bergson, 2006; Brea, 2005; Bryson 2005; Bryson, Holly and Moxey, 1994; Contreras, 2017; Crary, 2008; Didi-Huberman, 2008; Elkins, 2003; Foster, 2017; Foucault, 1999; García Moggia, 2016; Guasch, 2000; Groys, 2016; Huyssen, 2015; Jay, 2007; Mirzoeff, 2016; Moxey, 2015; Perniola, 2016; Rancière, 2010; Silverman, 2009; Trachtenberg, 2015; Torre, 2017; Wollheim, 1972). En este estudio nos hemos centrado en la cuestión del poder del régimen escópico organizando la relación entre el arte y la política. En la ordenación metodológica combinamos en este estudio la tradición crítica junto a aportaciones de la historia del arte, la teoría del arte, la estética y los recientes estudios visuales que surgen tras la eclosión de las nuevas innovaciones tecnológicas y el incremento de la atención visual causada por los medios de comunicación.

3. LA EVOLUCIÓN DE LA MIRADA POLÍTICA EN EL RÉGIMEN ESCÓPICO

Crary (2008) explica en su estudio el cambio del sistema clásico de visión. Partiendo del análisis de la pintura de Édouard Manet, observa como la visión abandona la mirada interior, y busca la superficialidad del mundo, la exterioridad. El sistema óptico ya no se presenta ante el observador en términos de representación del mundo. Para Crary, el ojo renuncia a la mirada por medio de la ventana en la era moderna. Refiriéndose a la pintura titulada “El balcón” (Musée d’Orsay, París, 1868) de Manet, Crary dice: “Las contraventanas abiertas del balcón de Manet anuncian un mundo en el que el artificio se ha anticipado al recuerdo de lo natural y la visión completamente adaptada a las sutilezas y texturas de este presente perpetuamente modernizado” (Crary, 2008, p. 87). Para este autor, la exterioridad del arte consiste en la exposición del sentido histórico de nuestro mundo. Con la exterioridad de la visión contemplamos un mundo más inasible, cuya esencialidad ha perdido su crédito. Crary quiere ver en el espacio pictórico de Manet un sistema visual

organizado del mismo modo que lo está la vida moderna. En este espacio tiene cabida la racionalidad divisoria de la interioridad y la exterioridad de la arquitectura, el despliegue de una escena que exhibe la dispersión social de la Modernidad y al tiempo, una experiencia estética que conlleva la desimbolización de la percepción respecto a los modelos normativos de conducta. Crary analiza la naturaleza de la atención visual y la relaciona con las teorías dinámicas de la cognición y de la percepción. De este modo, una síntesis efectiva del mundo real podría ser equivalente a la adaptación al mundo social. Esta atención del observador se lleva a cabo de modo consciente, pero también se actúa bajo una atención automática o pasiva. Para explicarlo, Crary recurre a la psicología científica y a las actividades de ensoñación, el ensimismamiento o el sonambulismo. Durante la Modernidad, la concepción de la atención visual varía por los descubrimientos de la innovación tecnológica, como ocurre con la obra de Eadweard Muybridge, *The Horse in Motion* (1878). Cambiando la percepción del mundo mediante las imágenes en un movimiento acelerado que reproducían las máquinas para crear unidades visuales, se supera la facultad natural de la visión humana. El movimiento de las imágenes se compone a partir de la fragmentación en fotosegmentos que el observador no puede restaurar. A diferencia del hombre, la máquina cinematográfica sí es capaz de recomponer la fragmentación creando un orden visual de continuidades y produciendo una experiencia subjetiva. Lo más interesante del enfoque de Crary es la comparación entre la experiencia subjetiva de lo visual y su acomodación a la realidad social, cultural y económica. En este sentido, la captura visual del movimiento se adapta a tiempos de aceleración, a la reducción de tiempos perdidos en el tránsito entre lugares y a la filosofía marxista que avisaba respecto de la capacidad del capitalismo de traspasar límites espaciales. Para el capitalismo es de vital importancia el progreso de los medios de transporte y de comunicación, eliminar el espacio por el tiempo. Así, la renovación de los medios va de la mano de la transformación de la percepción y de la atención visual. Crary descubre una visión distinta para cada cambio histórico y político, pudiéndose hablar concretamente de temporalidades visuales. Un ejemplo lo encontramos en la pintura de Seurat: “Seurat demuestra que, aunque sigan estando efectivamente aislados en su calidad y capacidad de observadores, los individuos pueden ser agrupados en nuevas pseudosolidaridades, ya sea de multitudes o audiencias” (Crary, 2008, p. 182).

La misma idea de la exterioridad de las imágenes y su influencia en la alienación del espectador con respecto a una razón emancipadora también aparece en el estudio de Silverman (2009). En su caso, Silverman utiliza el mismo modelo estético *Verfremdungseffekt* de la obra de Bertolt Brecht para meditar acerca de la noción de “distanciamiento” frente a las condiciones de interpretación de la obra. El espectador se distancia de la ideología del espectáculo para activar su conciencia crítica y su sentido irónico de la realidad. Además, al alejarse de lo mundano puede

hacer extraño lo familiar; o dicho desde otra posición más crítica, es posible dudar de aquello comúnmente aceptado. Esta activación de la conciencia crítica se logra no solo mediante las imágenes del teatro, sino también por medio del cine político, y puede provocar el mismo efecto ilusorio de identificación proyectiva. Respecto de este modelo de exterioridad, Silverman matiza: “Pero el espectador solo puede entablar una relación políticamente productiva con la otredad corporal cuando es incitado a identificarse según una lógica exteriorizadora más que interiorizadora” (Silverman, 2009, p. 96).

Lo que se consigue con la invitación a la representación es una identificación heteropática, es decir, una identificación derivada de las propiedades directas de la imagen. La pantalla cinematográfica abduce al espectador que es proyectado a su mundo interior. Para ello, debe renunciar a su propio cuerpo y visualizar con los ojos de los otros, dejando de ser una persona separada de los demás.

Por su parte, Belting (2012) ofrece otra perspectiva de la exterioridad al afirmar que el arte buscaba un lugar donde encontrarse con el espectador, y no un espacio donde el espectador controlara el sentido de la obra. En este aspecto se produce la metáfora de la ventana en la pintura o de la pantalla en las nuevas innovaciones tecnológicas de la imagen. La ventana sirve de barrera de la conciencia. Mirar en el interior de la ventana, es evitar mirar hacia fuera. El observador se queda consigo mismo, sin salir de su conciencia con la mirada. Para Belting, la ventana es una metáfora de *Vorstellung*, de donde nacen las imágenes del mundo y de la *Darstellung*, el espacio donde pensamos las imágenes del mundo real. La aportación de Belting consiste en localizar la acción política en las diferentes miradas: *Blicke treffen uns* (“hay miradas que nos hieren”) (2012, p. 221). La mirada es una práctica colectiva, aunque se interprete individualmente. En la mirada reconocemos a la cultura, y por esta razón, el fetichismo es específico de una cultura. Mediante la mirada hacemos política, porque según la practicamos, hacemos cómplices o adversarios. La mirada arrastra el poder, y de la mirada huimos:

El velo, hoy símbolo de la opresión de la mujer en las sociedades islámicas, fue una vez parte de una cultura de la mirada finamente graduada cuyas reglas obligaban a ambos sexos y regulaba los límites entre el espacio público y el privado (2012, p. 222)

Los límites en la mirada posicionan al sujeto frente al mundo. De modo que el espectador que pierde el sentido de la mirada es arrastrado por el continuo flujo de los acontecimientos reales y deja de ser un observador independiente, perdiendo su libertad y menospreciando su opinión que ya no es medida de la percepción de la realidad.

4. LA ESTÉTICA DE LA ACCIÓN POLÍTICA EN LOS REGÍMENES ESCÓPICOS

El control del poder visual en los regímenes escópicos ha ocasionado numerosos debates acerca de la acción política del arte. Lejos de lo que fue un arte crítico, el activismo artístico, como lo describe Groys (2016), no consiste únicamente en mantener una crítica de las condiciones políticas y sociales, incluidas las mismas del arte, sino la voluntad de cambiar el sistema a partir de las condiciones de la realidad. La tesis de Groys se apoya en un activismo artístico funcionando alrededor de dos nociones básicas: la estetización y la espectacularidad. La estetización en el activismo artístico no tiene un impacto directo social y político. “En nuestra sociedad, el arte ha sido tradicionalmente visto como algo inútil” (Groys, 2016, p. 57). La política finalmente abandona el arte, porque considera lo estético como una infección viral. La reacción de los artistas ha sido crear un arte útil a la causa moral. Según Groys, los artistas de la vanguardia rusa de los veinte confiaron en la práctica artística como vía para cambiar el mundo. La espectacularidad también fue considerada contraproducente para la protesta política, pues desviaba la atención de los objetivos rentables (Debord, 1999). El propio Benjamin (2001) también desdeñó lo espectacular del arte en la política cuando observaba los acontecimientos que tenían lugar alrededor de los artistas del surrealismo en Francia.

La estetización de la política consistió durante la Modernidad en la politización de lo estético. La eficacia política del arte en la contemporaneidad se basa, según Groys (2016) en prácticas artísticas: el arte en su ceñido sentido y el diseño político (o diseño de la imagen de la política). La diferencia consiste en el modo de estetizar. Mientras que el arte entendido como diseño político estetiza mejorando el atractivo de las cosas para el presente, la estética del arte contemporáneo consiste en mostrar su disfunción, su inutilidad y su ineficiencia. En su estudio, apunta Groys: “Estetizar el presente implica convertirlo en pasado muerto (2016, p. 62).

Groys mantiene la dualidad de la estetización política enraizada en el arte moderno y la politización del arte manifiesta en el diseño político. El arte admite la realidad como es. No la cambia, porque entre otras razones, no considera que las condiciones de la existencia actual puedan mantenerse o mejorarse. La función del diseño es transformar la realidad para crear objetos atractivos e innovados para los usuarios. Para Groys, el activismo artístico ha heredado estas dos tradiciones contradictorias de la estetización. El activismo artístico utiliza legítimamente el arte como medio de espectacularización de la lucha política. En la politización de la estética zozobra la ruptura entre las significaciones de las formas sensibles y las significaciones que provienen de las formas sociales. La reciente Modernidad todavía retiene la idea de *le beau vrai* (“la hermosa verdad”) instaurada en nuestra historia desde la Ilustración por la que el arte tenía la función de deleitar y conmover. El

modernismo artístico inoculó en la cultura visual del siglo XIX y XX una mente revolucionaria, anti-tradicionalista y anti-mimética.

La ruptura conceptual fue completa con el humanismo renacentista cuyos valores de realismo y naturalismo chocaban frontalmente con el espíritu ideológico y teleológico de una imagen proyectada hacia la abstracción. El arte en el siglo XX acusa al pasado de inmovilismo, reaccionando durante la Posmodernidad con la aparición de un arte fuertemente comprometido con la activación del espectador en acciones políticas y movilizaciones sociales. El concepto de arte cambiará después de las guerras mundiales, la economía global, el capitalismo exacerbado, las transformaciones políticas del siglo XX, las innovaciones tecnológicas y, finalmente, también afectarán los fenómenos apocalípticos (la pandemia), el calentamiento del planeta, la contaminación del medio ambiente, el agotamiento de los recursos naturales, la desconfianza en los modelos democráticos, la crisis del Estado-nación, el colapso de la economía mundial o los fundamentalismos religiosos. Moxey (2015) explica que las consecuencias del tiempo se expresan en la obra del arte, pero además tienen el poder de crear esos tiempos ante la respuesta de quienes la reciben, solo es cuestión de la acción narrativa de los objetos. Ellos, los objetos de arte, reconcilian la anacronía con la cronología. La periodización supone la división del tiempo en formas temporales a las que se les atribuyen los significados. Para Moxey, la contemporaneidad ya puede ser periodizada y re-periodizada en contextos futuros, pues los objetos, sean arte o no, serán interpretados en cada tiempo. La consciencia política de la heterocronicidad consistirá en atribuir ideologías a los objetos. Y ello será necesario porque para la historia de los hombres es una forma de abandonar el pasado, de legitimar el presente y de asegurar el futuro.

De este modo, la producción artística adquiere otro poder nuevo capaz de afectar a la perspectiva histórica y a la confusión en la comprensión de las mismas ideas políticas. Para Berger, es similar la situación de confusión cuando escribe acerca del teatro de la indiferencia: "...las apariencias ocultan el fracaso, las palabras ocultan los hechos y los símbolos ocultan sus referentes" (2006, p. 101). Berger expone como lo visual formaliza la artificialidad de la vida social y la discrepancia ineludible entre las utopías individuales cuando se acordona toda acción social eficaz. Aunque no solo es tiempo lo que marca la diferencia entre lo individual y lo social. Belting (2007) aporta el estudio de los lugares de las imágenes en el caso de la ficción cinematográfica. La socialización que provoca el objeto visual, en este caso una obra fílmica, surge de la experiencia de percibir la obra. Este enfoque más holístico justifica su teoría de que la naturaleza del objeto visual depende de su medio. Para Belting, la ficción fílmica solo se entiende si se asume que "la mirada acerca de lo real no se mezcla con lo real" (2007, p. 96). En la oscuridad de la sala de exhibición cinematográfica, la contemplación del objeto visual es colectiva, pero la experiencia

es personal y corresponde a la soledad de cada individuo que conforma esa comunidad. Curiosamente, es el mismo atractivo político que los surrealistas vieron en el cine, el poder de este medio para convocar a tantas personas en el mismo espacio público y provocar en ellos experiencias individuales: “Dentro de un espacio público, el espectador vive una especie de alucinación o sueño, donde la experiencia convencional de tiempo y espacio se libera y se vivencia, a pesar del entorno público, exclusivamente como lugar de las imágenes” (2007, p. 96).

5. LA CREACIÓN DE UN ARTE POLÍTICO EN EL RÉGIMEN ESCÓPICO

Contrastando la obra de Brecht y los escritos de Lukács, Didi-Huberman (2008) nos descubre la oposición entre la estética del realismo y la del montaje. En este ejercicio dialéctico, Didi-Huberman pretende desvelar el auténtico valor político que posee la obra de arte con una estética que apuesta por la imagen objetiva de la realidad y, en segunda opción, por el valor de una obra de arte que arriesga más en la localización de las relaciones nuevas que enturbian la realidad.

Desde la tradición defendida por Lukács, el caos es el auténtico fundamento ideológico del arte revolucionario, cuyas ideas poseen una tendencia anti-realista. Por el contrario, Brecht (1973) respalda el realismo, no con la pretensión de exponer lo real, ni lo verdadero, acaso más bien de reconocer el desorden o la aporía. Para Brecht, la dialéctica será el fundamento estratégico del pensamiento crítico para analizar la realidad. Tanto Brecht (1973) como Benjamin (2008) (Pike, 1985) demostraran la necesidad de una mirada político-estética del arte, porque ambos coinciden en la construcción de una política de las imágenes. La dialéctica ayudará a la destrucción de los valores, y por otro lado, como si fuese un juego, a su recombinación en un nuevo orden de conocimiento y de moral. Para Didi-Huberman, la gran aportación de Benjamin y Brecht es su nueva política de la exposición. Destruir valores y construir otros nuevos supone exponerse a los otros. La política es desplegar valores que puedan entrar en contradicción con otros puntos de vista; exponerse también a los peligros que supone mostrar una posición de esta clase. La fotografía y el cine solventaron esta cuestión, tanto en la revolución obrera como en la conversión de Hitler, en un fenómeno mediático (radiofónico o cinematográfico). Benjamin (2008) escribe intensamente respecto de los nuevos rituales de exposición política y avisa de sus consecuencias. El concepto de *Umfunktionierung* de Brecht le sirve de apoyo en la explicación de la función política del montaje y de sus medios técnicos en la comunicación de la misma historia. El montaje auxilia a los poetas en los textos y a los artistas en las imágenes para recomponer, en la opinión de este autor, las fuerzas y los espacios de producción visual que elabora la historia. Estas fuerzas en la construcción de lo social y de lo político también las explora Bryson (2005) en

la pintura barroca de las naturalezas muertas, describiendo el concepto de espacio visual femenino. Mediante los objetos representados en los bodegones, las escenas de la vida cotidiana y los gestos que se interpretan como la hospitalidad, el placer creador, la ambición o lo doméstico surge la realidad bajo planos que corresponden a circunstancias diferentes entre los hombres y las mujeres. La asimetría entre los sexos es manifiesta en el bodegón mediante la composición de una iconografía desordenada. La cultura del momento prescribe que las mujeres habiten universos sociales diferentes al que pertenecen los hombres (la gestión del hogar, la supervisión de los criados o el cuidado de la alimentación) y que además personalicen todo lo que rechaza el sistema de valor político (vida doméstica o ritos diarios). Otro estudio similar lo realiza Clark (2013) cuando analiza la representación del sentimiento revolucionario en la obra de Géricault, Delacroix, Goya o Byron entre el siglo XVIII y su búsqueda a lo largo de todo el siglo XIX en Kierkegaard, Schopenhauer, Nietzsche o Baudelaire, o en las artes visuales, con la obra del escultor Rodin. En su estudio no solo descubre la visión trágica del destino del hombre en estos artistas. Clark muestra otro aspecto en el arte de este tiempo. Concretamente, la construcción de la mirada política surge en las manifestaciones visuales de solidaridad con las víctimas de la opresión, del comercio de esclavos, de retratos de lunáticos o en la fe complacida en la política de progreso de la próspera sociedad burguesa de la época de estos artistas.

Mondzain (2015) también explica como el arte es un espacio donde el sujeto del deseo convierte al sujeto espectador en sujeto creador mediante la utilización de las emociones humanas. A comienzos de la Segunda Guerra Mundial, el cine no solo servía como medio de conocimiento del enemigo, sino también como medio generador de odio. El cine era un medio de información y de propaganda que hablaba acerca de la raza, los crímenes de guerra o acerca de la libertad e igualdad. En el cine encontramos, como dice Mondzain, relatos de angustia y de cobardía que acaban con el verdadero sentido de las emociones humanas: “Al igual que en la Antigüedad, el espectador es más que nunca un sujeto político, pero desde una posición torcida por la amenaza del nacimiento de los fenómenos de masas que lo reifica, utilizando su carne para trabajar la materia de un público” (Mondzain, 2015, p. 96). El sistema de los regímenes escópicos condicionó también la mirada después de la guerra. Pues como nos recuerda Huyssen (2015, p. 124), los pintores alemanes tuvieron que enfrentarse a una censura real durante la década de 1950. Salvo algunos que lograron actuar en los márgenes de la estética prescrita por el Estado (Willi Sitte, Harald Metzkes), casi todos quedaron reducidos a una disidencia silenciosa.

En esta dirección, Rancière también nos explica otros enfoques respecto del arte crítico: “Un arte crítico es un arte que sabe que su efecto político pasa por la distancia estética” (Rancière, 2010, p. 85). Las obras de arte no pueden ofrecer

nuevos modelos de arte político, si bien son capaces de construir nuevos marcos de percepción y de sensibilización en el espectador. Rancière da un paso más allá en política con su concepción del disenso en el arte. Utiliza la referencia de la pedagogía igualitaria de Joseph Jacotot para explicar la salida de la enajenación del mundo y transformar el arte en un momento político en el que todos podamos sentir de otra manera (Rancière, 2003): una igualdad intelectual entre todos los sujetos que niegue toda vinculación de necesidad entre una forma y un contenido preciso. El dispositivo estético que activa el arte permite el traspaso de un estado conocido y aceptado a la consideración de otras sensaciones no convenidas e inconformes con la vida alienada. El arte abre una vía de emancipación desde una educación ordenada con el disenso que orienta acerca de otras formas de pensamiento y genera nuevas estrategias de ilusión (Rancière, 2019). Además, el disenso (la crítica acerca de la crítica) implica también un reparto de lo sensible en el arte: la construcción de un mundo alternativo al diseño mecánico de las sociedades contemporáneas mediante transformaciones sensoriales y cognitivas:

Pero la idea de “reparto de lo sensible” implica algo más. Un mundo “común” no es simplemente el *ethos*, la estancia en común, que resulta de la sedimentación de un cierto número de actos entrelazados, sino que es siempre una distribución polémica de las maneras de ser y de la “ocupación” en un espacio de posibles (Rancière, 2014, p. 67).

De esta manera, abre caminos desconocidos hacia insólitas formas de subjetivación política: un modo de mirar, reflexionar y hacer como alteración de lo dado. El arte político ofrece figuras a los bisonños entrelazamientos de diversas políticas, explora las tensiones y comparte una imagen superficial con los marginados sociales. Tanto el arte como la acción directa son demostraciones simbólicas, pero difieren cuando operan respecto de los objetivos simbólicos del poder del contendiente. La diferencia consiste en la fuerza en relación con lo real de las relaciones de poder de la acción colectiva frente a la soledad artística. En su estudio respecto de la cinematografía, Rancière establece que el filme tiene 1) un lenguaje del ojo que se dirige al pensamiento visual, 2) un lenguaje documental que presenta los hechos narrados en la historia, y 3) un lenguaje socialista que sería la crítica comunista de lo visible. “El lenguaje cinematográfico no es la herramienta disponible para ilustrar una idea mediante imágenes o traducir un mensaje en formas sensibles” (Rancière, 2014, p. 263). Analizando las obras fílmicas de Dziga Vertov, Robert Flaherty y Serguéi Eisenstein, Rancière llega a varias conclusiones: 1) El cine es un lenguaje propio de lo visible que posee capacidad de comunicación; 2) Lo que comunica son hechos y acontecimientos; y 3) Para que la obra fílmica comunique es necesario que su forma sea organizada. Cuando el artista organiza en una sintaxis

visual la representación de los hechos, ya no hace arte en absoluto. Para Vertov, la organización de los hechos en un filme es crear hechos documentales. Por el contrario, Eisenstein invierte la teoría de Vertov al no darle importancia el filmar hechos inventados en vez de hechos reales. La denuncia política no debe apoyarse en las impresiones y en las emociones que provoca el trabajo artístico, pues esto cambia con las oscilaciones del gusto. Para Eisenstein o Flaherty, el error estético es un error político. El montaje estético de los hechos sirve para que en las pantallas las cosas surjan como en la vida real.

Desde estos cuestionamientos del pasado hemos alcanzado en la Posmodernidad (Guasch, 2000) una posición diferente en el arte contemporáneo. La crítica posmoderna apoya la incursión del arte en la dimensión social y política. El arte público inauguró una tradición por la que los artistas filtraron sus mensajes y pudieron influir acerca de la sociedad. El arte público rompió con los límites espaciales y con los límites sociales que imponía las galerías, los museos y sus públicos. Además, hizo desaparecer la imagen del artista como genio heroico, modelo heredado del Romanticismo. De esteticista, el artista se transforma en un mediador que trabaja por el bien de la comunidad de las ciudades, por regenerar el entorno físico urbano, y pasa de preocuparse de la calidad estética a favorecer la calidad de la vida. Las obras del arte público denuncian con su poder de hacer visible lo invisible, qué es abusivo o qué es idealizado de los conflictos sociales, y al tiempo, conecta al público desconocedor del arte contemporáneo. Precisamente, este punto fue intensamente criticado por algunos críticos del arte (Foster, 2017; Perniola, 2016) que opinaban que la interacción del público está reñida con la calidad de la obra de arte y rechazan los temas sociales en las prácticas artísticas. Pese a esta oposición, el arte público amplió su programa de actuación, abriendo el proceso creativo a la intervención del espectador que ahora participa desde el instante mismo de su concepción.

Los artistas activistas además tomaron otras iniciativas encaminadas a evitar la domesticación de sus obras. Para ello, buscaron prácticas artísticas subversivas que las instituciones (Estado, Museos, Galerías, Críticos, Mercado) no pudieran neutralizar con su mirada estética culta. Durante los ochenta, las instituciones del arte ampliaron el concepto de obra de arte, incluyendo aquellas condicionadas por la política. Las temáticas fueron diversas, tratándose problemas sociales como el derecho a la vivienda o la invisibilidad del SIDA. Mucha producción artística activista no vio la luz en los espacios oficiales del arte, sino que dependieron de otro segmento social dedicado a la educación o a la información de la colectividad. Las escuelas o los medios, como la televisión, fueron canales que exploraron estos artistas activistas (Naum June Paik, “Good Morning, Mr. Orwell”, 1984) (Contreras, 2018, p. 166). Además, trabajaron en contra-representaciones utilizando todos los formatos

disponibles desde los documentales a los videoclips musicales y desde combinaciones experimentales realistas y naturalistas a otros formatos de ficción. La imaginación artística representó de este modo los modelos ideales de sociedad que al público oprimido sirvió de referencia para la lucha política.

6. CONSIDERACIONES FINALES

De lo expuesto, obtenemos las siguientes conclusiones: 1) la génesis de planteamientos dialécticos entre el arte y la política en los regímenes escópicos surge de su influencia acerca de la interpretación de lo que miramos. Mirar es una actividad cultural condicionada por el lugar y el tiempo, y de ello deviene su historicidad. La visualidad ya no es solo una cuestión óptica (Mirzoeff, 2016). La controversia entre la visualidad y la política surge cuando el arte visual quiere llegar más lejos de la estética buscando la asociación entre la idealidad y la verdadera realidad. El régimen escópico condiciona la forma de vida de los hombres en la historia por medio de la experiencia traumática de la memoria visual. Este poder de las prácticas artísticas va desde la representación de las poderosas figuras políticas (héroes, reyes, líderes) a la propagación de las creencias religiosas, la racionalidad y los sistemas ideológicos, científicos, sociales y políticos. El régimen escópico posee la autoridad de reencarnar lo real; 2) lo político es lo real. Por esta razón, los hombres si quieren ser libres y hacer valer su opinión respecto del mundo, no pueden omitir la política en sus vidas. Nuestro estudio ha mostrado que para el arte es posible el control del espacio social desde el espacio visual cuando la obra se abre a la argumentación intelectual o a los propósitos políticos. El arte visual parece perder su naturaleza empírica en esta ocasión. Lo político del arte es un accidente que acaece entre las imágenes y la mirada de sus espectadores desde el desvanecimiento de la figura del artista, 3) la asociación entre arte y política ha pretendido alcanzar a lo largo de la historia un equilibrio imposible entre la evocación de una estética y una ética verdadera del ser patético o del ser afectado. Las imágenes han querido ser emociones y sentimientos, por lo que se han interpretado más como experiencias que como significados. Sin embargo, el arte no alcanza el grado de la fuerza de la acción colectiva. El arte cuando modifica los hechos ya no es arte. Por ello, el arte político redujo su espectacularidad con la finalidad de ser más útil al funcionamiento del régimen escópico. La acción política del arte consistió fundamentalmente en la activación de la consciencia crítica mediante las imágenes y su identificación proyectiva con el mundo; y, 4) lo visual determina la artificialidad de la vida social y materializa la divergencia entre las consciencias de los hombres cuando toman decisiones acerca de la colectividad. La socialización de las imágenes marca la diferencia entre lo individual y lo social en el tiempo y en el espacio. La percepción totalizadora de la obra de arte supone cambiar

el sentido de la vista (lo que descubre por azar la ojeada en la obra del arte) por la mirada (la construcción política, pero también cultural, de lo que vemos).

Para terminar, apuntaremos una última reflexión acerca de lo expuesto: la influencia del régimen escópico y su alcance en el arte político reaviva la futura investigación en comunicación visual hacia el análisis social de la experiencia de lo visual y su relación con el poder. En este sentido, el estudio del arte y la cultura visual podría ser un campo humanista estratégico cuya finalidad consista en la comprensión de la actitud de los individuos y el funcionamiento subjetivo de los grupos frente a las imágenes (artísticas o no artísticas).

OBRAS CITADAS

- Adorno, Theodor (2004). *Teoría estética. Obra completa*, 7. (trad. Jorge Navarro Péres). Madrid: Akal.
- Anderson, Kayla (2015). Ethics, Ecology, and the Future: Art and Design Face the Anthropocene. *Leonardo*, 48 (4), p. 338-347. doi: http://dx.doi.org/10.1162/LEON_a_01087
- Bal, Mieke (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Madrid: Akal. (Trad. Remedios Perni Llorente)
- Bellion, Wendy (2017). Art and Destruction. *American Art*, 31 (1), pp. 2 - 6. doi: <http://dx.doi.org/10.1086/692152>
- Belting, Hans (2012). *Florenia y Bagdad. Una historia de la mirada entre Oriente y Occidente*. (Trad. Joaquín Chamorro Mielke). Madrid: Akal.
- (2007). *Antropología de la imagen*. (Trad. Gonzalo María Vélez). Madrid: Katz.
- Benjamin, Walter (2008). *Obras. Libro I. Vol. 2*. (Trad. Alfredo Brotons Muñoz). Madrid: Abada Editores.
- (2001). *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*. (Trad. Jesús Aguirre). Madrid: Taurus.
- (1992). *Sobre arte, técnica, linguagem e política*. Editores. (Trads. Manuel Alberto, Maria Amélia Cruz, Maria Luz Moita). Lisboa: Relógio D'Água.
- Berger, John (2006). *El sentido de la vista*. (Trad. Pilar Vázquez Alvares). Madrid: Alianza.
- Bergson, Henri (2006). *Memória e vida*. (Trad. Claudia Berliner). São Paulo: Martins Fontes.
- Braddock, Alan C. and Ater, Renée. (2014). Art in the Anthropocene. *American Art*, 28 (3), pp. 2-8. doi: <http://dx.doi.org/10.1086/679693>
- Brea, José Luis (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.

- Brecht, Bertolt (1973). *El compromiso en literatura y arte*. (Trad. Michael Faber). Barcelona: Península.
- Bryson, Norman (2005). *Volver a mirar. Cuatro ensayos sobre la pintura de naturalezas muertas*. (Trad. Miguel Ángel Coll). Madrid: Alianza.
- Bryson, Norman, Holly, Michael Ann, and Moxey, Keith (comp.) (1994). *Visual Culture. Images and interpretations*. Hannover NH: Wesleyan University Press.
- Clark, Kenneth. (2013). *Civilización*. Madrid: Alianza. (Trad. María Luisa Balseiro)
- Contreras, Fernando R. (2018). *El arte en la cibercultura*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- (2017). Estudio sobre los planteamientos teóricos y metodológicos de los Estudios Visuales. *Arte, Individuo y Sociedad*, 29 (3), pp. 483-499. doi: <http://dx.doi.org/10.5209/ARIS.55559>
- Crary, Jonathan (2008). *Suspension es de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. (trad. Yaiza Hernández Valázquez). Madrid: Akal.
- Debord, Guy (1999). *La sociedad del espectáculo*. (Trad. José Luis Pardo). Valencia: Pre-textos.
- Didi-Huberman, Georges (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. (Trad. Inés Bértolo). Madrid: Antonio Machado Libros.
- Didi-Huberman, Georges et al. (2017). *Alfredo Jaar. La política de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- Elkins, James (2003). *Visual Studies: A Skeptical Introduction*. New York: Routledge.
- Foster, Hal (2017). *Malos nuevos tiempos. Arte, crítica, emergencia*. Madrid: Akal.
- Foucault, Michel (1999). *Estética, ética y hermenéutica*. Barcelona: Paidós.
- García Moggia, Macarena (2016). Umbrales de la mirada. Mito y política de la ventana en Walter Benjamin. *Revista 180*, 38, pp. 60-67.
- Gombrich, Erns H. (2012). *Historia del arte*. Londres: Paidon Press.
- Groys, Boris (2016). *Arte en flujo. Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Guasch, Ana María (Ed.) (2000). *Los manifiestos del arte posmoderno. Textos de exposiciones 1980-1995*. Madrid: Akal
- Huyssen, Andreas (2015). *Culturas do passado-presente. Modernismos, artes visuais, políticas da memória*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Jay, Martin (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Madrid: Akal.
- (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós.
- Kaprow, Allan (2016). *Entre el arte y la vida. Ensayos sobre el happening*. Barcelona: Alpha Decay.

- Lukács, György (1966). *Aportaciones a la historia de la estética*. México, D.F.: Grijalbo.
- Metz, Christian (2001). *El significativo imaginario: psicoanálisis y cine*. Barcelona: Paidós.
- Mirzoeff, Nicholas (2016). *Cómo ver el mundo. La nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Mondzain, Marie-José (2015). *Homo spectator. Ver-Fazer Ver*. Lisboa: Orfeu Negro.
- Moxey, Keith (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Buenos Aires, Barcelona: Sans Soleil Ediciones.
- Perniola, Mario (2016). *La estética contemporánea*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Pike, David (1985). *Lukács and Brecht*. Carolina: Chapel Hill University of North Carolina.
- Rancière, Jacques (2019). *Disenso. Ensayos Sobre Estética y Política*. México: Fondo de Cultura Económica.
- (2014). *El reparto de lo sensible. Estética y Política*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ensayo.
- (2003). *El maestro ignorante: cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes.
- Silverman, Kaja (2009). *El umbral del mundo visible*. Madrid: Akal.
- Steyerl, Hito (2016). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Torre, Giuseppe (2017). Expectations versus Reality of Artificial Intelligence: Using Art to Examine Ontological Issues. *Leonardo*, 50 (1), pp. 31-35. doi: http://dx.doi.org/10.1162/LEON_a_01342
- Trachtenberg, Alan (2015). Photography and Social Knowledge. *American Art*, 29 (1), pp. 5-8. doi: <http://dx.doi.org/10.1086/681649>
- Wollheim, Richard (1972). *El arte y sus objetos*. Barcelona: Seix Barral.