

Política de la imagen: rasgos de una visibilidad diferente

Acerca de GARCÍA, Luis Ignacio (ed.) (2017), *La imaginación política. Interrogantes contemporáneos sobre arte y política*, Buenos Aires, La cebra, 2017. Con textos de Emilia Casiva, Luis Ignacio García, Juan Ignacio Garrido, Maximiliano Gonnet, Daniel Halaban, Ianina Ipohorski, Nicolás López, Franca Maccioni, Javier Martínez Ramacciotti, Manuel Ignacio Moyano, José Gabriel Rovelli y Catalina Sánchez.

La imaginación política. Interrogantes contemporáneos sobre arte y política no es un simple texto sobre la imaginación política ni un estudio que trata de analizar la conexión entre imagen y política. Más bien se trata de un conjunto de ensayos destinados a cruzar dos ámbitos que, actualmente, no son estudiados de manera conjunta: al ámbito de la imagen por un lado y el del binomio arte-política por el otro. La hipótesis fundamental del texto, a este respecto, es que la imagen es el factor que permite cruzar arte y política, el factor con el que se puede mostrar que la política siempre ha tenido un carácter artístico y que el arte siempre ha tenido un carácter político.

Esta manera de considerar la imagen tiene un mérito doble: en primera instancia permite sacar la imagen de las garras del pensamiento occidental, el cual, en un cierto sentido, la utilizó para construir una especie de visibilidad institucionalizada; en segunda instancia, y mediante el gesto referido, permite poner las bases para una visibilidad alternativa a la visibilidad institucionalizada, o sea para una visibilidad que se podría llamar visibilidad diferente.

En cierto sentido, y asumiendo el riesgo de traicionar a las intenciones de cada uno de los autores, pensamos que la oposición entre visibilidad institucionalizada y visibilidad diferente, entre la visibilidad impuesta por la historia del pensamiento occidental y la visibilidad alternativa, es una de las apuestas clave del libro.

Por lo tanto, nos parece imposible abordar este texto sin tomar en cuenta la relación con la tradición filosófica occidental, relación que parece ser, al mismo tiempo, de interioridad y de exterioridad: por un lado, evidentemente, la utiliza, la retoma, de manera estricta, rigurosa, puntal, situándose en su interioridad; por el otro lado, sin embargo, la cuestiona, la discute, la pone en duda, ubicándose en su exterioridad. Dicho de otra manera, parece que este texto emana directamente de los márgenes de la historia de la filosofía, es decir, de las zonas en la que habitan las hipótesis marginales, las hipótesis descartadas, los caminos interrumpidos,

cuya recuperación permite, como se ha dicho, tanto la deconstrucción de la visibilidad institucionalizada, como la formalización de una visibilidad otra y alternativa a la hegemónica, la visibilidad diferente.

¿Pero cuál es, más precisamente, la visibilidad institucionalizada contra la que este libro parece oponerse? Se trata de una visibilidad establecida que valora las facultades intelectuales y desvalora la facultad de la imaginación, desvalorización realizada *grosso modo* de dos maneras: o con la completa prohibición de la imagen, o al utilizar esta imagen para volverla inofensiva, es decir, para suspender, a la manera de la *epoché* fenomenológica, sus propias potencialidades. Hay muchas huellas de este gesto. En Platón, por ejemplo, hay dos diálogos que, al respecto, son susceptibles de ser reconocidos como ejemplos paradigmáticos de las dos maneras de desvalorización ya mencionadas: la *Republica* y el *Sofista*. La primera de estas dos obras, en efecto, podría ser considerada como el texto mediante el que se propaga la idea tradicional de imagen, la idea de que la imagen sería una sombra de las cosas, las cuales, a su vez, no coinciden con la verdad porque esta última se encontraría en las ideas de las cosas, por lo tanto la imagen sería una copia de copia; desde un punto de vista ontológico, la imagen sería un menos-de-ser, una instancia que, en el marco de los entes, ocupa un lugar muy bajo por su lejanía del pensamiento ideal. Volviendo al *Sofista*, se observa un tono menos agresivo; en este diálogo, en efecto, Platón no se refiere a la imagen como tal, a la imagen en general, sino a una tipología específica de imagen: a las imágenes fantásticas, las imágenes que no respetan el modelo del que son copia, las imágenes errantes, todo esto si suponemos que existen, por el contrario, una serie de imágenes que reproducen fielmente su propia referencia, que son susceptibles de ser utilizadas. El nombre que Platón ha elegido para indicar esta tipología de imagen es lo de imagen "icástica". No es casual que Platón haya utilizado el concepto de icástico para oponerlo al de fantástico: si este último viene del griego *phantasia*, que significa falso, no verdadero, el término *icástico* viene del griego *eikon*, que significa *representación* y, además (y esta es una de las razones por las que Platón ha utilizado esta palabra), tiene una impresionante cercanía con el término *eikos*, que significa *parecido, similar*. La imagen icástica, en este sentido, sería lícita por el hecho de no ser fantástica, por el hecho de ser similar a su propio modelo. Tomando en consideración lo anteriormente expuesto, podemos decir que hay dos diferentes nociones de imagen que han dominado en la tradición occidental: por un lado, el paradigma clásicamente platónico que denuncia la imagen como tal, la imagen en general, y, en este sentido, la ciencia de la imagen, del arte y de la figuración, considerándola como una especie de mistificación de la verdad o pensamiento lógico-ideal; por el otro, el paradigma

iconológico que –en principio presente en el *Sofista* de Platón, y después rediseñado por Plotino en las *Enéades*– trata de distinguir entre las imágenes verdaderas y las imágenes falsas, todo esto considerando el proceso de referencia a la verdad como un criterio mediante el que distinguir entre las imágenes en cuestión.

A pesar de la diferencia recién mencionada entre los dos gestos platónicos –es decir, la prohibición de la imagen, por un lado, y la discriminación entre buena imagen y mala imagen, por el otro– está claro que estamos frente al mismo principio, al principio según el cual la apariencia sería el mal y la realidad sería el bien, por lo tanto, en el caso de que no se pudiera renunciar a esta apariencia, se deberían utilizar solamente las imágenes que reproducen fielmente la realidad, o sea aquellas que son transparentes. Del latín, *transparere* es una palabra compuesta por *trans*, que significa mediante, y *parere*, que significa ser visible, aparecer: aparecer mediante algo, en este caso mediante la imagen, la cual, en este sentido, sería una especie de cuerpo transparente o diáfano que, en cuanto diáfano, hace ver aquello de lo que es referencia.

Parece lícito creer que esta puesta entre paréntesis, esta *epochización* de la materialidad de la imagen (la cual ha legitimado solo las imágenes reproductivas) haya encontrado una aplicación específica en la historia del arte mediante la concepción de un método para pintar: el método perspectivo creado por Filippo Brunelleschi en el *Quattrocento*. Teniendo en cuenta que pintar la realidad que percibimos implica un conjunto de errores de los cuales el ojo sensible no se da cuenta, Brunelleschi entendió que la manera de resolver este problema sería pintar haciendo converger las líneas paralelas del cuadro en el mismo punto, en el punto de vista puesto en el centro de la tela, lo que permitió, y permite aún, eliminar los errores de la percepción sensible de la realidad. Al eliminar la percepción subjetiva del mundo, este método produce imágenes objetivas, imágenes que no mistifican la realidad, que no la traicionan y que, por lo tanto, neutralizan su propia materialidad –compuesta por colores, líneas, tela, cuadro– que si permanecieran como tales impedirían a la imagen ser objetiva o, para decirlo de otra manera, impedirían a la imagen transitar hacia las cosas del mundo a las que hacen referencia, de las que son signo. Por lo tanto, con el método perspectivo, la imagen pintada ha asumido los rasgos de “una ventana mediante la cual el espectador mira la escena representada en el cuadro como si se tratara de la escena real del mundo. Pero este esquema es un plano, una superficie, un soporte, un dispositivo reflexivo en el que, y gracias al cual, los objetos reales son pintados. De aquí la necesaria presencia y la necesaria neutralización de la tela material y de la superficie real en la asunción técnica, teórica e ideológica de su

transparencia. Es la invisibilidad de la superficie-soporte la que permite la visibilidad del mundo representado. La perspectiva que –según las palabras de Poussin– somete la apariencia a la perspectiva, la visión a la teoría, la mirada perceptiva al ojo racional, es la estructura formal de la representación, pero lo es solamente mediante la denegación de su dispositivo reflexivo: el cuadro. La representación como mimesis se hace solo mediante esta denegación». Para decirlo aun con Louis Marin: “retomando el discurso de la representación moderna, desde el Renacimiento hasta el Impresionismo, el cuadro es una ventana abierta sobre el mundo: gracias a la transparencia del plano de la representación, esto representa el mundo como es verdaderamente (...) pero, para hacer esto, debería ser una superficie diáfana” (Marin, 2001, p.196).

Es mediante esta especie de *epoché* de la materialidad de la imagen que la visibilidad institucionalizada (contra la que el libro parece escribirse) ha sido construida: se podría pensar, al respecto, en las consecuencias políticas del paradigma perspectivo del que se ha hablado hasta ahora y, más precisamente, en las consecuencias que el paradigma perspectivo ha tenido en cuanto a las representaciones del poder político. Cuando hablamos de representación del poder político hago referencia a los cuadros que, entre el *Cinquecento* y el *Seicento*, o sea en el período de las grandes monarquías europeas, reproducían los reyes absolutos no simplemente legitimando su propio poder, sino, sobre todo, pintándolos con una serie de características que estos soberanos no tenían, es decir produciendo características divinas que, consideradas sobre la base de la ideología de la perspectiva de Brunelleschi, es decir del esquema ideológico de la transparencia, eran percibidas como características efectivas de los soberanos en ejercicio, y no como simple artefacto o simulacro artístico.

Desde platonismo hasta la versión teológico-política de la perspectiva de Brunelleschi, por lo tanto, se han fijado las bases para la visibilidad institucionalizada a la que este libro se opone, es decir, para una visibilidad construida mediante la neutralización de la materialidad de la imagen o, lo que es lo mismo, mediante la sumisión de la imagen a la que, de vez en cuando, se ha considerado como la realidad misma.

Es retomando lo removido o desplazado por la visibilidad institucionalizada, es decir, la materialidad de la imagen, el hecho de que la imagen no sea simplemente una entidad mimética o mimetológica, que este libro propone una visibilidad diferente.

Dicho de otro modo, el campo de visibilidad diferente que cada uno estos ensayos abre parece depender del hecho de considerar la acción representativa desarrollada por la imagen llevando el término *representación* a su significado etimológico, el cual, en el prefijo “re” no

indica simplemente el gesto de reproducir la referencia a la que la imagen se refiere y vuelve diáfana, sino también la capacidad de mejorar los rasgos de la referencia en cuestión, todo esto prescindiendo de esta referencia, produciéndola y no simplemente reproduciéndola, creándola *ex novo* y, además, *ex nihilo*.

A partir de este carácter indecible de la imagen, de este carácter que implica que la imagen sea, al mismo tiempo, reproductiva y productiva, transparente y opaca, diáfana y densa, cada uno de los ensayos del libro propone distintas prácticas mediante las que redefinir y renegociar el campo del visible.

Entre estas prácticas podemos mencionar la práctica didi-hubermaniana del *montaje*, la cual, en efecto, parece implicar una idea de imagen opuesta a la impuesta por la tradición, vale decir a la imagen referencial. Si tenemos en cuenta el hecho de que la imagen es el sitio en el que el pasado histórico llega a ser legible, y si consideramos que entre la imagen y este pasado no hay una relación de referencialidad absoluta, podremos comprender que la imagen es lo que permite la toma de una decisión singular, finita, que necesita ser replanteada cada vez, que hace de lo visible y de la visibilidad algo que se debe negociar en la contingencia finita más que algo fijo y estable de una vez para todas.

Otra práctica que se podría mencionar al respecto es la práctica mítica gramsciana la cual parece, por un lado, poner las bases para una visibilidad mítico-social, o sea para un campo imaginario con el que dar visibilidad a las instancias de las clases tradicionalmente sometidas, y, por el otro, deconstruir la visibilidad ideológica, es decir, aquel campo representativo que confiere visibilidad a las instancias hegemónicas al presentar estas últimas como si fueran las instancias universales.

También podemos referirnos a una práctica de renegociación de lo visible que este libro propone, la práctica poética, la cual, mediante la figura rancièriana del “maestro ignorante”, permite dialectizar el funcionamiento convencional del lenguaje con la utilización de la palabra infantil, capaz de prescindir de la referencia lingüística, el producir una negociación continua e infinita entre el campo de visibilidad abierto mediante el uso del lenguaje convencional-referencial, por un lado, y el campo de visibilidad abierto mediante el uso del lenguaje poético no-referencial, por el otro.

Una mención específica se debe hacer en cuanto a las prácticas cinematográficas desarrolladas en el marco del pensamiento benjaminiano, el cual desvela el hecho de que la imagen cinematográfica es construida de manera artefactual (es decir, mediante filtros y selecciones específicos), razón por la cual ella no es simplemente reproductiva sino, también,

creativa, y por lo tanto, capaz de otorgar visibilidad a los detalles de la realidad que normalmente están escondidos. Además, y como se desprende de la relectura benjaminiana del cine de Disney, da cuerpo a los deseos colectivos no expresados, todo esto al devolver el ojo a su inconsciente y al funcionar como una terapéutica del público.


Se podría continuar esta recapitulación. Desde nuestro punto de vista, en efecto, todos los ensayos se dejan pensar como variantes del gesto del que se ha hablado hasta ahora: del gesto de negociar el campo de visibilidad. Todo esto se realiza en nombre de una cierta homogeneidad metodológica y, sobre todo, estratégica. Más que continuar con la recapitulación del libro, parece, por lo tanto, más importante insistir en que la negociación entre un sistema de visibilidad tradicional e institucionalizado, por un lado, y un sistema de visibilidad alternativo y diferente, por el otro, es la apuesta esencial de todos los ensayos y, por lo tanto, del libro *La imaginación política* considerado en su totalidad.

Bibliografía:

MARIN, Louis. (2001). "Rotture, interruzioni, sincopi nella rappresentazione pittorica", en *Della rappresentazione*. Milán: Mimesis.

Fecha de recepción: 5 de diciembre de 2017

Fecha de aceptación: 5 de marzo de 2018

Licencia  Atribución – No Comercial – Compartir Igual (by-nc-sa): No se permite un uso comercial de la obra original ni de las posibles obras derivadas, la distribución de las cuales se debe hacer con una licencia igual a la que regula la obra original. Esta licencia no es una licencia libre.

