

ESTUDIO CRÍTICO SOBRE EL ACTIVISMO ARTÍSTICO: entre la comunicación política y los estudios visuales¹

CRITICAL STUDY ON ARTISTIC ACTIVISM: between political communication and visual studies

Fernando R. Contreras²
Francisco Sierra Caballero³

Resumen: *Presentamos un estudio crítico sobre la manera en que las imágenes han sido utilizadas para mediar entre la doctrina política y la protesta. Revisaremos las principales formulaciones que sobre el activismo plantean los Estudios Visuales.*

Palabras clave: *Política 1. Visualidad 2. Activismo 3.*

Introducción

Para los estudios culturales, la función de la imagen ha consistido en la representación que lleva al espectador a reconocer las fuerzas sociales de los programas ideológicos. Para los estudios visuales, la imagen es una presentación, una fuente de poder cuya naturaleza intrínseca estructura las intenciones y los objetivos políticos de los nuevos movimientos sociales de protesta frente al inconformismo de la vida en este mundo. En este sentido, la importancia de los estudios visuales es ya bien conocida.

Mientras que las obras de arte han conservado su prestigio por las nociones estéticas, su presencia en otros objetos visuales ha sido más difícil reconocer debido a su función en la cultura. La historia del arte ha dado de lado a otros objetos que potencialmente merecían ser investigados desde su valor estético. Los estudios visuales, como también ha explicado Moxey (2015), se ocupan de estos marginales artefactos que completan la cultura visual, y al tiempo, avanzan en el impulso de una nueva epistemología de lo visual.

¹ Trabajo presentado en la DTI – 2 - COMUNICAÇÃO, POLÍTICA E ECONOMIA POLÍTICA del XV Congreso IBERCOM, Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Católica Portuguesa, Lisboa, 16 a 18 de noviembre de 2017.

² Departamento de Periodismo 1. Universidad de Sevilla, Doctor en Comunicación, Doctor en Filosofía, Licenciado en Bellas Artes. fmedina@us.es.

³ Departamento de Periodismo 1, Universidad de Sevilla, Presidente de ULEPICC, Doctor en Comunicación, Licenciado en Ciencias de la Información, fsierra@us.es

Los estudios visuales no solo contemplan las obras de arte, también estudian aquellos ejemplos extracanáonicos que no forman parte del imaginario artístico. Frente a lo visual podemos encontrar desde una ontología de objetos que poseen vida propia (y de este modo Gottfried Boehm habla de la presencia existencial de las imágenes) a una teleología de lo visual (como parece explicarse en los textos de Georges Didi-Huberman).

La relación que aquí tratamos entre lo visual, lo estético, el arte y la política es antigua. Kant ya dialogaba sobre una estética trascendental en su *Crítica de la razón pura* (2002). En dicha obra, Kant destaca la importancia de la apariencia para explicar aquello que no es dado por la naturaleza. Es decir, lo subjetivo o aquello que se muestra a la conciencia desde la intuición interna.

Fue en otra ocasión en Lisboa, en el Congreso de *Communication, Art, Media: Probing Impacts and Intersections* (CONTRERAS Y MONTERO, 2017) cuando desarrollamos las razones que vinculan la estética y la política. En este congreso, discutíamos algunas ideas de Kant sobre la apariencia. La apariencia consiste en atribuir una realidad objetiva a las formas de representación. Cuando en el mismo espacio de debate se reúnen lo político y el arte, la conclusión es que lo político nos es dado por la sensibilidad y que accedemos a su sentido por una *intentio originarius* (intención originaria) del autor, y no por el pensar receptivo o una *intentio derivatus* (intención derivada). Después de esta última intención derivada, y como afirma Kant, llegaría la intuición intelectual. De este modo, el primer paso para entender una estética de lo político serán los juicios de la conciencia que al no ser objetos (sustancias), ni fenómenos, sólo son accesibles a través de la percepción sensible de sus formas de representación.

Durante los primeros pasos de la Ilustración hacia la Modernidad, lo político se ordenó en torno a lo supremo (*supremum*) o lo completo (*consummatum*). En el primer caso, se designa una condición que es en ella misma incondicional, es decir, que no está sometida a otra cualquiera (*originarium*); en el segundo caso, refiere un todo que no pertenece a un todo mayor aún de la misma especie (*perfectissium*). Afirma Kant, que la virtud “(en tanto que nos hace dignos de ser felices) es la condición suprema de todo lo que sea buscar el bienestar, esto es, el bien supremo” (KANT, 2002, p. 55). Pero solo con la virtud no llegamos al bien

completo. Es preciso el bienestar tanto del propio individuo como el imparcial juicio de la razón que contempla a su vez el mundo en general. Lo político se situaría aquí en la voluntad de los seres racionales de alcanzar la perfección (algo que solo podría encontrarse en un ser racional todopoderoso).

La racionalidad necesariamente ligada a la moralidad fue la verdadera sabiduría durante la Ilustración. Los ilustrados confiaban que el conocimiento permitiría el acuerdo entre los hombres. Si los mismos conocimientos prácticos sobre la vida eran compartidos, el hombre no tendría problemas de llevar una existencia conciliadora con su mundo. Sin embargo, la posibilidad de principios a priori del conocimiento demostraban que el deseo del bienestar personal era incompatible con las intenciones morales. El conocimiento de las leyes de la naturaleza podía utilizarse para los propósitos particulares. La solución que se encontró, fue bastante simple: el consenso parlamentario. En aquel momento, ni la ciencia conseguía poner de acuerdo a los hombres, así que se diseñaron instituciones parlamentarias donde el consenso de la mayoría dirigió el interés del fin supremo y perfecto.

Sin embargo, lo político no siempre obedecía a las inclinaciones o solicitudes de los deseos particulares que bajo leyes falsas pretendían cumplir con las máximas morales. Las leyes morales centradas en los principios del bienestar general acabaron consistiendo más en la construcción de nuevas apariencias de una razón especulativa. Una racionalidad alimentada de un progreso indefinidamente continuo hacia la perfección (el objeto real de nuestra voluntad). En resumen, lo político pasó a ser una cuestión de la belleza de los acuerdos racionales. Y como afirmamos en Contreras y Montero (2017), la estetización de la política era práctico para la identificación de la ideología del progreso. La estetización de la política se transformó más tarde en la politización de lo estético y en el uso de la estética para objetivos políticos.

Arte, cultura y política

Existen otros caminos por los que se llega a ese lugar de reunión entre arte y política. Hegel sostenía que el Espíritu Absoluto de la cultura occidental se manifiesta a través de tres categorías: a) el arte donde la idea aparece de forma intuitiva y sensible; b) La religión. El Espíritu Absoluto se constituye como revelación objetiva de sí; y c) La filosofía que es la

Verdad Suprema, el Saber total, el Concepto Absoluto que atiende en sí a la realidad de la Naturaleza, de la Historia y del Espíritu en esa misma realidad no sin hacerse una autoconciencia reflexiva (pensamiento). De ahí que la cultura para Hegel (*Bildung*) sea una actividad intelectual del Espíritu que engloba la actividad productora de un resultado que debe constituir una comunión indisociable entre lo abstracto y lo concreto, lo intangible y lo sensible, lo singular de la vida y la coyuntura histórica con un pensamiento universal. La cultura es una totalidad abarcadora de contradicciones. Es la capacidad dialéctica del hombre que asume el todo y se asume a sí mismo, que se integra en el todo y también avanza en su propia individualidad.

En definitiva, Hegel plantea una definición idealista de cultura que conlleva una declaración de índole política. Pues pensar en la individualidad y en la conexión con la humanidad es también lo que los clásicos llamaban *philanthropia*, la preocupación del hombre por el hombre en el sentido de mutuo interés. Visto de este modo, la cultura es una ideología activista respecto al mundo, una inspiración racional de tintura teleológica que proviene de lo histórico. Bajo este orden, Marx concibe al hombre como un ser esencial y dialécticamente histórico y social. Ello es, como un ser producido por la historia y por la sociedad en la que vive, como ser que lucha y está definitivamente vinculado al mundo. En pocas palabras, Marx percibe en el hombre, materia, vida, sensación y consciencia.

En otro orden de ideas sobre cultura y civilización, no está muy claro si es el pensamiento de una época la que dirige su cultura, o es al contrario, la cultura condiciona al pensamiento de la época. Ahora, existen factores como la globalización y sus diversas manifestaciones culturales, la creación de las redes digitales sociales o el aumento de los movimientos migratorios humanos que amplían la cosmovisión del pensamiento desde la hibridación de la diversidad cultural de estos cruces. Más que nunca mirar la cultura es mirar lo visible y lo invisible. Al afirmar esto último estamos defendiendo un escrupuloso e inexorable relativismo que estima el conocimiento como un producto social, es decir, una cuestión de diálogo entre diferentes cosmovisiones del mundo, incluyendo (en el marco de la cultura y de las civilizaciones) diferentes lenguajes, ideologías y modos de representación.

A través de los estudios visuales hemos conseguido comprender que el progreso en el conocimiento de lo visual es un asunto de retórica, perspicacia y razonamiento abductivo. Los estudios sobre comunicación política han mantenido pautas para ignorar los hechos manifiestos y de este modo, buscar una explicación que diera cuenta de una situación que no podía ser observada. Mediante el razonamiento abductivo, la lectura de los signos de los hechos nos permiten ignorar lo visible, contradecir la experiencia sensible. Por el contrario a otras formas de inferencia, el razonamiento abductivo permite al productor crear pistas (y al lector descubrirlas) que se ocupan de lo visible e invisible. Frente al observador se hallan 1) las imágenes que revelan los contenidos de las grandes ideologías, 2) los preceptos que caracterizan las culturas, y 3) las reglas que rigen las civilizaciones. Las imágenes parecen encerrar no solo el mundo visible con su realismo o su ilusionismo. Además es notable que a través de lo visual surge la adoración moderna a la ideología de la ciencia y al racionalismo occidental. Los mecanismos de la representación se ponen de este modo al servicio de las intenciones políticas. La imagen como semejanza puede entenderse como una serie de predicados que enumeran las acciones y las identidades políticas. Da exactamente igual si hablamos de imágenes materiales o espirituales, para el arte político se trata de que el objeto material sea codificado en la comprensión espiritual. En este sentido también se desvela Mitchell:

La distinción entre la imagen espiritual y la material, entre el interior y la exterior no fue nunca un mero asunto de doctrina teológica, sino que fue siempre un asunto político, desde el poder de las castas sacerdotales, pasando por la lucha entre los movimientos conservadores y reformistas (los icónofilos y los iconoclastas), hasta la salvaguarda de la identidad nacional (la lucha de los israelitas por depurarse a sí mismo de idolatría) (MITCHELL, 2011, p. 140).

En este caso, el arte para la política es un préstamo visual con el que puede llegar a conseguir sus objetivos. Para ello, la política transfigura el objeto de arte en otra cosa, su proceso de ideación y el resto de la actividad artística implicada en la creación. Finalmente, acaba imprimiéndole un sentido profano que impide otros cuestionamientos. El arte adquiere un valor técnico a través de su función política. Considerando la reflexión de Groys (2016, p. 55-74), señalaríamos que la función del arte desde una perspectiva revolucionaria obedece fundamentalmente a dos objetivos: 1) desarrollar un pensamiento crítico con el sistema político; y 2) movilizar a la ciudadanía mediante la representación de la esperanza utópica en

un futuro mejor. Sin embargo, el activismo artístico no es la única función política que podemos encontrar en el arte contemporáneo y en el imaginario visual.

Revolución, activismo, oposición en lo visual

Es René Vignet, representante del movimiento situacionista, quien desarrolló el concepto de *desvío* para explicar las nuevas *formas de acción contra la política y el arte*. En su estudio sobre el situacionismo, Perniola (2010) cita a Vignet para comentar como este movimiento de la última vanguardia se vale de medios más modernos que la prensa, como son los cómics, la radio, la fotonovela y el cine:

Vignet rechaza el elemento artístico en el cine: en su empleo revolucionario, el cine puede prestarse particularmente bien al estudio del presente como problema histórico; de hecho, el complicado proceso de mediación que el cine requiere puede considerarse como el descubrimiento y la demostración visual de la naturaleza mediática de la realidad social misma. (PERNIOLA, 2010, pp. 128)

Sin embargo, son precisamente los situacionistas los que alertan sobre el esfuerzo del poder por dominar los medios de comunicación y controlar el aislamiento pasivo de los individuos mediante las tendencias de consumo. Perniola refiere “una expropiación sistemática de la comunicación intersubjetiva” (2010, p.79). Los situacionistas exigen de los sistemas de representación un proyecto de superación del arte. La posibilidad subversiva solo puede aparecer del concepto hegeliano de “superación”. Rechazar el arte para que alcance un nivel superior. Una misma idea ronda en el pensamiento de Guy Debord. E incluso ya antes escritores como Virginia Woolf o Charles Baudelaire también se resentían del peso de la tradición sobre el arte. La tarea propia del arte es sustraerse al tiempo. Para el situacionismo, el arte inmoviliza porque comprime a cosa la existencia subjetiva de lo singular, lo cosifica. Durante el Romanticismo, los artistas ya reconocían la ineficacia del inmovilismo de los cánones artísticos a la hora de expresar las condiciones presentes de su existencia. En el Romanticismo aparecieron las primeras voces en contra del enquistamiento del arte y apelaban a su sentido de resistencia política y propaganda subversiva. Son ejemplos también Eugène Delacroix (“La matanza de Quíos”, 1824) o Francisco Goya (“Los fusilamientos del 3 de mayo”, 1814). En el siglo XX no desapareció esta solicitud activista en Édouard Manet (“La ejecución de Maximiliano”, 1867-1869), los muralistas mexicanos (por citar algunos,

David Alfaro Siqueiros, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Ramón Alva, Federico Cantú) o en la acción política de Picasso:

El plan de Picasso de fotografiar el *Guernica* durante su ejecución y luego publicar las fotografías en *Cahiers d'Art* en 1937 contribuyó directamente a la espectacularización de su obra. Este proceso hizo de la ejecución del cuadro un acto público, mediático, paralelo al acto igualmente mediático que el bombardeo fascista de la ciudad de Guernica había constituido. (HARRIS, 2016, pp. 126-127).

A mediados del siglo XX, como observa Harris (2016), el fotoperiodismo y los medios audiovisuales, el cine y la televisión, participaron de lleno en el espectáculo y contribuyeron en los conflictos militares de la Guerra Fría y de la Guerra de Corea. En la década de los sesenta, la Nueva Izquierda se interesó por la política cultural y de comunicación. Comenzó por la crítica al industrialismo y el daño ecológico que provocaba al planeta tanto en las sociedades capitalistas como en las comunistas. Se unieron artistas como Joseph Beuys en Alemania o Christo en Francia. La influencia de la Nueva Izquierda influyó en una primera generación de directores independientes de cine (David Stone, Robert Ktamer, Norman Fruchter o Marvin Fishman). El grupo *New York Newsreel* constituido por estos directores, escribe Renov (1998, p. 207) trabajaron en el cine con el objeto de dotar a la ciudadanía de un instrumento crítico para el análisis de la sociedad. Entre los años 1966 y 1972, continuando con la lectura del texto de Renov (1998), el escenario revolucionario es constituido por minorías opositoras al orden establecido. Estos pequeños grupos están formados por la población negra de las zonas urbanas, estudiantes blancos de la clase media, hippies y feministas radicales. Animados por el pensamiento marxista toman consciencia de que la cultura la condiciona el modo de producción de las sociedades, y no al revés, la producción se ajusta a los aires de la cultura. El cambio radical social requiere de la emergencia de una nueva subjetividad. Para la construcción de esta subjetividad se organiza una contracultura de oposición mediante la creación de nuevas formas de expresión (*be-in, happening, guerrilla theater, the underground press, free-form radio*). A finales del siglo, el activismo artístico se valió de las nuevas tecnologías digitales, empleándose la videografía, el videojuego o la publicación en las redes sociales. Entre los años ochenta y noventa se suceden numerosos proyectos de activismo político. El proyecto narrativo *AIDS, Not Us* (1989) de Sandra Elkin dramatiza el problema del AIDS entre jóvenes. Otro proyecto videoactivista *Is it What Is it* (1992) de Gregg Bordowitz para Gay Men's Health Crisis se

opuso al ostracismo social de los grupos HIV con el objeto de minimar su estigmatización. Los ejemplos se suceden hasta la actualidad. En todos ellos desaparece la función histórica del arte. En la posmodernidad, la importancia de la comunicación coloca al arte en una posición contraria a la adoptada en el Romanticismo. El arte busca la experimentación con las reacciones y el acercamiento del público, implantando un nuevo formato de estética que Borriaud (2006) ha denominado estética relacional. Aquí el arte asegura la interacción de la obra con el espectador. La estética relacional sobre la que escribe Bourriaud podría considerarse la exhalación de la supervivencia de la estética en la posmodernidad. Busca su recuperación en el presente en otros elementos a considerar como es la comunicación, la colaboración o la participación de los sujetos del mundo del arte. En esta defensa de una nueva funcionalidad social de la actividad artística, Bourriaud conduce el arte en su argumentación hacia la función técnica de la comunicación. Para ello presta especial interés a los modelos sociales que organizan las relaciones intersubjetivas entre los individuos de una comunidad. En este contexto, el arte ha sido despojado de su carácter idealista que le confería la misión eterna del descubrimiento de la esencia del ser. La estética en el arte idealista no era más que un saber teórico (metafísico) que busca lo verdadero del arte, es decir, aquello que nos lleva frente a lo más real que son las ideas. Para Bourriaud, ya no parece importante en el arte su misión original. En la era de Internet y de la crisis de la modernidad, la existencia del arte está garantizada por (1) un plano práctico, donde la técnica de comunicación le transfiere poder de influencia en el público, y (2) un plano moral, que hace al hombre libre mediante un sistema de representación de todos los valores y de todas las leyes de la sociedad. El arte no es teórico, no es una ciencia segura y objetiva, es más bien un campo de participación, de compartición y de deliberación, fundamentalmente frente al destino inmediato. La función comunicativa del arte contemporáneo se centrará en otros debates no resueltos que tienen raíces en las disputas entre 1) las teorías sobre el subjetivismo en el arte (rechazo a la mimesis) *versus* la tradición del realismo, es decir, sobre la misión testimonial del arte; 2) la teorías sobre el artista individual *versus* las teorías sobre el arte participativo, o bien, si el arte debe aceptar la muerte del autor frente a una autoría compartida con la acción del público; 3) la influencia del creacionismo en el arte frente al evolucionismo, que nos plantea la crítica a los procedimientos creativos actuales como la hibridación, la mezcla o la apropiación de otros conocimientos.

La misión del arte era plantearse cuestiones como el devenir y la eternidad a través de la mirada que evolucionaba a lo largo de la historia. En la posmodernidad, el arte desempeña la función de ordenar la relación entre el sujeto pensante y el objeto. Este sujeto pensante, el artista, es también fundamento último de toda verdad y de toda realidad política.

Es obvio que los movimientos de protestas del siglo XIX y de principios del XX se han articulado a distinto nivel. Desde programas electorales, manifiestos o acciones, los grupos de interés o los partidos políticos han necesitado sosegar para una correcta organización interna. Sin embargo, con el tiempo histórico vienen nuevas revueltas cuyas ideas propagandísticas no sedimentan debido a su utilización precipitada. La política ya no reposa en doctrinas, solo hay tiempo para estructurar el armazón exterior de su exhibición. Se visualiza. Desde esta circunstancia distinta para el activismo, pensemos en las mismas preguntas que Steyerl:

La relación entre arte y política es habitualmente tratada en el campo de la teoría política, donde el arte aparece frecuentemente como el adorno de la política. ¿Qué pasa si por el contrario ponemos en relación una forma de producción artística, la teoría del montaje, con el campo de la política? En otras palabras, ¿cómo se edita lo político y qué tipos de significación política se pueden deducir de esta forma de articulación? (STEYERL, 2016, p. 83)

Parece interpretarse de las palabras de Steyerl que el arte podría articular la organización interna de los movimientos de protesta y de los nuevos movimientos sociales. Para Steyerl, la protesta se articula a dos niveles:

En un nivel, la articulación comprende la búsqueda de un lenguaje para la protesta política, su vocalización, verbalización o visualización. En otro nivel, la articulación también modela la estructura u organización interna de los movimientos de protesta. En otras palabras, hay dos tipos de concatenación diferentes: Uno al nivel de los símbolos, el otro al nivel de las fuerzas políticas. (STEYERL, 2016, p. 81)

La función política del arte ya fue visualizada por la propaganda en la primera mitad del siglo XX por la Alemania nazi, el futurismo en la Italia fascista o durante la Guerra Civil española. Walter Benjamin advertirá sobre la inversión del proceso de afirmación estética de los objetos del arte, al señalar que la política se estetiza, y la estética se politiza en la era de la

reproducción técnica del arte. Las máquinas de comunicación, la imprenta, la fotografía y la cinematografía transforman los conceptos tradicionales de la estética, a destacar:

1) La muerte del autor es una apuesta revolucionaria. El arte cede a la presión política que el poder público ejerce sobre el creador de la obra. La apuesta revolucionaria consiste en el rechazo de la presión de una clase intelectual sobre otra clase social. Así que la revolución artística implica también acabar con la subordinación que la estructura del arte reproduce en la historia. El fin de la estética coincide con el fin de la historia. Benjamin reconoce en la tecnología de la comunicación el factor desencadenante de esta ideología artística con la desaparición del aura del artista.

2) La desubicación de la obra de arte de su escenario institucional permite la conquista del espacio público mediante la reorganización visual de los sistemas de representación. La obra de arte adquiere la función de memoria colectiva, de archivo o documento utilitario que registra información y a la vez, contrainformación. Finalmente, la estética adquiere otra función incómoda para el hombre, ya que desechando el mundo de las ideas, prefiere ofrecer una reflexión crítica sobre la transformación de la sociedad. A finales del siglo XX, el arte conceptual evoluciona hacia un arte procesual donde las acciones del artista y las reacciones del público son más importantes (*performance*, acciones). El arte público acabará con la figura del genio y creará otra personalidad de artista, menos idealista y más cívica y conectada con la realidad social (veáse la obra de Siah Armajani).

En la posmodernidad, el artista elabora predicciones basadas en el conocimiento objetivo de las normas de la historia y de la estructura de la sociedad. Busca un realismo basado en el materialismo del signo, por lo que todo conocimiento deberá estar mediado a través del lenguaje. El arte ofrece reflexionar sobre lo que nunca el hombre creyó debería pensarse a través del arte. En esta tarea, el arte público resiste en la protesta política que defiende los deseos particulares frente a un creciente canibalismo cultural de la globalización.

La acciones de los artistas de este siglo demuestran que el arte realmente nunca ha estado fuera de la política. El pensamiento político reside en la producción de sus objetos, en la circulación de sus ideas y en la lectura final de su público. La política en el arte desapareció con las experimentación de las vanguardias, cuando no se perseguían objetos que evolucionarán en el devenir histórico.

Por ello, la acción política del arte lo dejará sin un pasado en la posmodernidad. En nuestro tiempo se reinventa en cada momento, y como dice Moxey (2015), se caracteriza por la multiplicidad de las contemporaneidades que arrastra la estética hacia el final de su historia. La política ha contribuido a descubrir las miserias del arte:

A diferencia de la modernidad, la contemporaneidad es múltiple y no múltiple al mismo tiempo. Las culturas dominantes exportan y difunden estructuras temporales jerarquizadas mediante los medios de persuasión de masas que cubren todo el espectro, de los periódicos a las películas, la televisión e Internet. El tiempo que importa, del que depende el canon artístico, siempre ha favorecido las culturas de los poderosos. (MOXEY, 2015, p. 48)

Para Moxey, el desencadenante de esta crisis del arte se halla en el peso que Hegel dio al Renacimiento, pues la consideraba una etapa crucial para que la humanidad abandonará las creencias supersticiosas de la Edad Media. Pese a este momento glorioso, el mismo espíritu renacentista condujo a la humanidad a la oscuridad de la creencia ideológica. El arte solo podría avanzar desde un proyecto teleológico a través del tiempo: un movimiento que le lanzará en una trayectoria definida para así poder resistir el anacronismo.

Una imagen, cada imagen, es el resultado de movimientos que provisionalmente han sedimentado o cristalizado en ella. Estos movimientos la atraviesan de parte a parte y cada uno de ellos tiene una trayectoria - histórica, antropológica, psicológica- que viene de lejos y que continúa más allá de ella. (DIDI-HUBERMAN, 2009, p. 34-35).

De este modo, las mismas ideas políticas podrían también resistir bajo diversas estrategias artísticas: “¿a qué modelos de eficacia obedecen nuestras expectativas y nuestros juicios en materia de política del arte? ¿A qué época pertenecen esos mismos modelos?” (Rancière, 2010, p. 56). El modelo mimético en el arte parece marcar la lógica del arte desde dos modos: a) reproduciendo las formas sensibles que percibimos en las obras, y b) reproduciendo los

sentimientos, las pasiones o las reflexiones de los que las reciben. Concretamente será en la transcripción de las reflexiones donde las artes de la representación poseen otra vocación edificante. Su magistratura en la presentación visual de situaciones significadas son aquellas que nos incitarán a inmiscuirnos políticamente en las cuestiones del mundo.

Referencias

ANTUNES, Manuel, **Teoria da Cultura**. Lisboa: Edições Colibri, 2002.

BOEHM, Gottfried. ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes. En García Varas, A. (Ed.), **Filosofía de la imagen** (pp. 87-106). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética relacional**. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

CONTRERAS, Fernando R., GIL, Juan Carlos. Estudio crítico de la representación del estado de la pobreza en la televisión”, **Arte, Individuo y Sociedad**, 26 (3), 2014, p. 437-451

CONTRERAS, Fernando R. y MORENO, David. **The aesthetics of indignation: Visual analysis of the 15M social movement in Spain**, en “Communication, Art, Media: Probing Impacts and Intersections”, Philosophy of Communication, section of ECREA, Lisbon October 13-15, 2017, Lisboa: Universidade Lusófona, 2017 (material inédito)

DIDI-HUBERMAN, Georges. **La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg**. Madrid: Abada, 2009.

HARRIS, Jonathan. **Los globalistas utópicos**. Artistas de la revolución mundial 1919-2009. Madrid: Akal.

KANT, Immanuel. **Crítica de la razón pura**. Madrid: Alfaguara, 2002.

GROYS, Boris. **Arte en flujo**. Ensayos sobre la evanescencia del presente. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

MITCHELL, William J. Thomas. ¿Qué es una imagen?, En García Varas, A. (Ed.), **Filosofía de la imagen** (pp. 71-86). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

MOXEY, Keith. **El tiempo de lo visual**. La imagen en la historia. Buenos Aires, Barcelona: Sans Soleil, 2015

PERNIOLA, Mario. **Los situacionistas**. Historia crítica de la última vanguardia del siglo XX. Madrid: Acuarela & A. Machado, 2010.

RENOV, Michael. Early Newsreel: The Construction of a Political Imaginary for the Left. En Kester, Grant H. (Ed.), **Art, activism & Oppositionality** (p. 199-214). Durham and London, Duke University Press.

STEYERL, Hito. **Los condenados de la pantalla**. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.

RANCIÈRE, Jacques. **El espectador emancipado**. Castellón: Ellago Ensayo, 2010.