

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y SU RELACIÓN CON EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Diego Fernando Espinosa Toro, Erika Silenia Plata Cifuentes



UNIVERSIDAD
La Gran Colombia

Vigilada MINECUCACIÓN

Maestría en educación, Facultad de Educación

Universidad La Gran Colombia

Bogotá

2022

La imagen contemporánea y su relación con el concepto de enseñanza

Diego Fernando Espinosa Toro, Erika Silenia Plata Cifuentes

Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al título de Magíster en Educación

Coautor Edwin García Salazar Doctor en Educación



UNIVERSIDAD
La Gran Colombia

Vigilada MINEPROMOCIÓN

Maestría en educación, Facultad de Educación

Universidad La Gran Colombia

Bogotá

2022

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Dedicatoria

Dedicamos este trabajo a aquellas personas que han abandonado sus sueños debido a las dificultades y vicisitudes de la vida, ya que, en nuestro caso no hemos sucumbido y hemos contado el uno con el otro en este arduo caminar.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Agradecimientos

Queremos agradecer a nuestras familias por acompañarnos y apoyarnos en nuestros sueños, dándonos abrazos, risas e historias de vida que fortalecieron nuestras esperanzas, así mismo agradecemos a aquellas personas que, aunque ya no estén a nuestro lado, nos siguen sonriendo desde lo lejos. Así mismo, agradecemos a aquellas personas que llegaron en el momento justo para hacernos retomar sueños distantes (amada Eliana). También agradecemos enormemente a aquellas personas que nos han entregado su confianza y corazón, al convertirse en un faro de luz. En esa línea de ideas, agradecemos a José Espinosa por tomarse el tiempo de observar nuestro trabajo con las mejores intenciones de crítico y hermano. Y, por último, queremos agradecer a nuestro coautor, Edwin García quien siempre alentó nuestras ansias de seguir construyendo conocimiento.

Tabla de contenido

Resumen	7
Abstract	8
Introducción	9
1.1. Concepción del cine	26
1.2. Perspectiva cinematográfica	42
2. Imagen- movimiento	52
3.1 Variable de los cuadros.	71
3.2 La Paradoja como variable	81
4. Consideraciones finales	88
Referencias	105

Lista de figuras

Figura 1.....	16
Figura 2.....	18
Figura 3.....	20
Figura 4.....	23
Figura 5.....	33
Figura 6.....	34
Figura 7.....	36
Figura 8.....	37
Figura 9.....	38
Figura 10.....	45
Figura 11.....	46
Figura 12.....	48
Figura 13.....	55
Figura 14.....	56
Figura 15.....	58
Figura 16.....	68
Figura 17.....	70
Figura 18.....	72
Figura 19.....	73
Figura 20.....	74
Figura 21.....	76
Figura 22.....	77
Figura 23.....	82
Figura 24.....	84
Figura 25.....	85
Figura 26.....	95
Figura 27.....	97
Figura 28.....	99
Figura 29.....	101

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Resumen

Se elabora un análisis sobre la construcción de la imagen contemporánea al abarcar autores de índole arqueológico. Por ende, se toma en primera instancia la perspectiva de Paul Virilio (1998) sobre la concepción de cine, la noción de mirada y perspectiva. Así mismo, se emplea a Jacques Rancière (2019) y Santiago Fillol (2016) para señalar la otra orilla del cine que vislumbra la imagen como herramienta y medio. Por lo cual, en contraparte a estos dos autores, se aborda a Gilles Deleuze (1983) con los conceptos de imagen- movimiento, aquella que es segmentada por los cortes móviles e inmóviles. Y en ese orden, se realiza un abordaje con Deleuze & Guattari (2004), quienes abordan la composición de la imagen y las líneas de las subconversaciones de lo indeterminado, permitiendo abordar las variables imperceptibles de la misma en el libro “lógica del sentido” de Deleuze (s.f).

De tal modo, que lo imperceptible de la imagen en relación con el acto de aprender, se aborda a partir de Jorge Larrosa (1995) desde el concepto de experiencias, las cuales transforman y alteran al sujeto en su devenir. En ese sentido, Diego Galindo (2014), pone en evidencia lo determinado e indeterminado para el sujeto el cual se entrecruza el plano de experiencias y el plano de organización.

Palabras claves: Cine, imagen contemporánea, enseñanza, mirada, campo visual, percepción, luz policiaca, cinefilia, realidad, representación, punto de vista, imperceptible, variables, paradoja, acto de aprender, entrecruzamientos, plano de experiencias, plano de organización.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Abstract

An analysis was elaborated on the construction of the contemporary image, encompassing authors of an archaeological nature. Therefore, in the perspective of Paul Virilio (1998) on the conception of cinema, the notion of gaze and 'perspective' is taken in the first instance. Likewise, Ranci re (2019) and Santiago Fillol (2016) pointed out the other shore of cinema that glimpses the image as a tool and a means. Therefore, in counterpart to these two authors, Deleuze (1983) was approached with the concepts of image-movement; the one that is segmented by the mobile and immobile cuts. And in that order, an approach is made by Deleuze & Guattari (2004), who address the composition of the image and the lines of the subconversations of the indeterminate, allowing to address the imperceptible variables of the same in the book "logic of sense" by Deleuze (s.f)

In such a way that the imperceptible of the image in relation to the act of learning, the concept of experiences is taken into account, which transforms and alters the subject in his future (Larrosa, 1995). Where the determined and the indeterminate intersect at the level of experiences and the level of organization (Galindo, 2014).

Keywords: Cinema, contemporary image, gaze, visual field, perception, police light, cinephilia, Reality, representation, point of view, imperceptible, variables, paradox, act of learning, intersections, experiences map, organization map.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Introducción

La imagen contemporánea, abordada en este trabajo, es analizada en la perspectiva actual, de tal manera que la concepción moderna y postmoderna dista de este análisis contemporáneo¹. Es decir, la imagen actual es parte constitutiva de esa contemporaneidad, dado que es la forma de ordenamiento del mundo en el que converge la construcción de conocimiento, al considerar que esta interpreta, soluciona y comprende el mundo.

Ante esta reflexión, se percibe que la imagen es considerada como aquella que logra señalar la composición en el ordenamiento del mundo, al ser observada como un texto de “fácil comprensión” para el espectador, el cual al ser minucioso puede detectar algunos mecanismos de manipulación y reproducción de movimientos, por ello, surge la incógnita ¿Por qué analizar la construcción de la imagen contemporánea?

En ese sentido, el punto de vista con el que se analiza este trabajo está relacionado con la arqueología² de la imagen. Por ello, se realiza un abordaje teórico de la imagen contemporánea y

¹ Es pertinente aclarar que la imagen moderna está sujeta a la representación mientras que la imagen postmoderna está sujeta a la liberación. En ese sentido, la imagen contemporánea no está sujeta a la identidad, caso contrario de la imagen moderna.

² Es preciso señalar, que el punto de vista de esta tesis es arqueológico, debido a que se concibe desde la construcción del conocimiento, por ello, se aborda desde la mirada de diferentes autores, entre ellos se resalta a Paul Virilio (1998), el cual determina la importancia de la claridad de la imagen, la perspectiva y la luz.

Así mismo, se realiza un acercamiento de lo planteado por Deleuze en el libro “La imagen- movimiento” (1983), quien menciona que hay segmentaciones de cortes móviles e inmóviles de los cuadros, por lo cual Deleuze y Guattari (2004), abordan la producción de la imagen desde los elementos imperceptibles de las conversaciones y sub-conversaciones de la trayectoria.

En esa línea, la imagen cinematográfica que confronta las experiencias y posibilita observar las rupturas en el devenir del sujeto, Jorge Larrosa (1995), plantea que las experiencias que dejan huella en el sujeto y con ello se transforma constantemente. Es así, que el filósofo colombiano Juan Diego Galindo (2014), se acerca a este planteamiento de las experiencias del niño desde el plano de organización y el plano de las experiencias que realizan un entrecruzamiento, es decir que realiza un punto de contacto.

Por otro lado, en aras de mirar la otra orilla de la imagen cinematográfica, se emplean los planteamientos de Jacques Rancière (2019), el cual aborda la noción de distancias del cine en función de una herramienta de información, incluso de índole político.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

su relación con la enseñanza, de tal manera que se desarrolla una descripción de la constitución de la imagen contemporánea a partir del trabajo cinematográfico; seguido a esto, se analiza el concepto de perspectiva referida al punto de vista para situar el anterior concepto en el campo de la educación y con ello, identificar las variables de la imagen para su enseñanza a partir del entrecruzamiento de los conceptos de plano de experiencia y plano de organización.

Es así, que, en la descripción de la imagen contemporánea desde el trabajo cinematográfico, el autor Paul Virilio, desarrolla una visión diferente de la imagen empleada actualmente, ya que esta manipula y reproduce los movimientos, en aras de mostrar lo visible de manera específica y focalizada, señalando sólo una pequeña parte de los hechos, convocando así, a aquellos que pretenden entretenerse. Por el contrario, para el interés del autor la imagen tiene diferentes elementos que la componen donde la claridad de la imagen es imperante en la observación del movimiento que se produce y no el que se reproduce, ya que esta manipulación busca dirigir la mirada.

Por ello, desde la concepción de Virilio, la multiplicidad de elementos y variables que componen la imagen permite al observador detener, acercar y distanciar su mirada, en aras de percibir el todo de la imagen. En un primer acercamiento, es importante analizar los conceptos de mirada, campo visual, luz, y percepciones, para luego centrar la atención en la enseñanza de la imagen cinematográfica desde la noción de la experiencia del sujeto y sus puntos de contactos entre los planos que lo transforman.

En esa medida la metodología en la que se ahonda este análisis es de índole arqueológico sobre la imagen y cine contemporáneo, debido a que los autores aquí mencionados, están en vista de los hallazgos, donde la arqueología halla, limpia y le da un sentido nuevo. Por lo tanto, para estos autores el conocimiento de la imagen se construye.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

En relación con lo expuesto por Virilio (1998), conviene señalar que este menciona al cine como configuración en “el rito original de Niepce”. (p. 33) Es decir, que realiza una comparación entre el origen del mundo y el inicio de la proyección por la cámara oscura. Con esto, el autor quiere mencionar que, en la ausencia de la luz en el origen del mundo y en la sala del cine, los cuerpos se desvanecen, pero al abrir el telón para iniciar la proyección, todo aparece a la luz y con ello es recibido de manera colectiva para todos los espectadores. De esa manera, este material recibido convoca a despertar la mirada del observador.

En ese sentido, es de vital importancia aclarar que existen dos clases de espectadores, de un lado, está aquella persona que al ver una imagen queda deslumbrado y entretenido por los detalles luminosos en donde la representación de la realidad por medio de la cámara toma vida y con ello se convoca el despertar de las sensaciones en el sujeto, por lo tanto, se les denomina “mirones”(Virilio, 1998, p.85); y, por otro lado, están aquellas personas que logran realizar un movimiento rectilíneo y con ello, detienen su mirada en los objetos, percibiendo los diferentes elementos de la imagen, al acercar y distanciar su mirada, es decir el observador. Es así, que este movimiento rectilíneo que conoce y reconoce los componentes convergen en la imagen.

Al realizar este movimiento rectilíneo de la mirada aumenta el campo visual del observador, ya que permite percibir los elementos que componen el cuadro, asimismo, conviene destacar que Virilio (1998) realiza una analogía entre la adquisición de la imagen comunicativa y la observación del campo visual, para esto menciona que existe un proceso de experimentación de un infante con su madre, ya que el bebé al encontrarse en brazos, este observa y reconoce los movimientos que ella realiza y con ello, logra comunicarse; esta formación de la imagen comunicativa se construye a partir de los movimientos de la mirada del niño. Es así, que los movimientos de la mirada no sólo forman la imagen comunicativa, sino que además pone al

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

alcance del observador el reconocimiento del todo de una imagen, es decir, le permite acercarse y distanciarse del campo visual.

En esa medida, la luz en el campo visual es aquella que logra generar mayor transparencia de la realidad expuesta en la imagen y a su vez, intensifica la consolidación de los cuerpos en la profundidad de sus componentes, por ende, hay que resaltar que esta logra aparecer y desaparecer los elementos de la totalidad de la imagen según la intensidad del movimiento real. Asimismo, es preciso resaltar que la luz no tiene proveniencia, es decir, que no devela desde lo alto y que no tiene la función de iluminar los objetos, ya que esto en esencia corresponde a la luz policíaca.

“Lo hemos visto, las técnicas policiales de acercamiento multidimensional a la realidad han tenido una influencia decisiva en la instrumentalización de la imagen pública (propaganda, publicidad), y también en el nacimiento del arte moderno y en la emergencia del documentalismo...” (Virilio, 1998, p.57).

Esta luz policíaca tiene la función de develar lo que se encuentra a oscuras y que hace aparecer los objetos desde la luminosidad del foco, es decir, que la luz que desarrolla el autor se aparta por completo de la luz artificial, ya que esta busca mostrar lo que se encuentra oculto en aras de vigilar.

De igual manera, la intensidad de la luz en la transparencia de lo real de la imagen permitirá en el observador lograr interpretar lo visto en el campo visual de la imagen, a lo que se le denominará la percepción, por lo tanto, es necesario subrayar, que, en ese sentido, Virilio, en su texto rechaza la representación del movimiento y la manipulación de la máquina, ya que esto, busca provocar en el sujeto emociones por medio de lo sensible y lo grotesco. Estos tratamientos del cine que no permite la mirada suelen emplear artilugios por medio de los enfoques de la

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

cámara, que estimulan la atención por medio de los efectos luminosos en donde se deja ver sólo aquello que conviene ver y que oculta aquello, que se desea ocultar, creando así artificios que guían la interpretación del observador. Es así como, para el autor el cine es la perspectiva que logra confrontar y hacer una ruptura sobre las experiencias, es decir, que el cine no debe caer en efectos de lo sensible sino por el contrario, el cine debe permitir observar la imagen completa que aparece a la luz.

Cabe destacar que el cine que Virilio refuta, es un cine que no produce distancias ya que recae en la representación de lo real, entonces, es indispensable señalar el interrogante que surge ante este rechazo ¿Qué ocurre cuando el cine produce distancias? ¿Qué exponente puede atender a este cuestionamiento? Es ahí, cuando Ranciére (2019) permite plantear diferentes categorías a las cuales se les denomina “distancias”, el cine-arte, el cine- teoría y el cine- político. En ese sentido, la primera distancia a la que Ranciére (2019), hace mención, lo relaciona con el concepto de la cinefilia, “[...] ligaba el culto del arte a la democracia de las diversiones y las emociones, recusando los criterios a través de los cuales el cine se hacía admitir en la cultura distinguida” (p.11). Esta forma de cine, según Ranciére descalifica la función cinematográfica de la imagen, dado que evoca las emociones y produce entretenimiento. En segunda instancia, el cine-teoría es el compuesto entre la representación de la emoción y la visión del mundo, que logra transformar y adaptar la realidad y, por último, está el cine-política, el cual es aquel que se aparta de la mercantilización, que suprime las historias, pero está supeditado a impartir pensamientos y mensajes políticos. Este último, para Ranciére no solo procede hacia la manipulación de lo que se debe interpretar, sino que recrea el movimiento en donde se concibe al cine como una herramienta de utilidad sobre los conflictos del mundo, en su rol de comunicador. (Ranciere, 2019).

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Estas relaciones del cine al que el autor ahonda, afirman que el cine debe ser la representación de la realidad, en donde lo que se ve y se dice obtienen poder en los encadenamientos de la historia y de los cuerpos que fluyen con él, configurando al cine como un aparato ideológico, es así, que para este autor el cine es un productor de imágenes sobre la representación de la historia que permite reflejar la realidad de los sujetos. En otras palabras, el cine es visto desde la necesidad de representar el mundo en aras de fomentar una transformación.

De esa manera, el cine no debe ser visto como un instrumento que representa una realidad con el fin de dirimir las necesidades sociales. Del mismo modo, con respecto a la manipulación de la cámara en aras de emplear el cine como una herramienta³, Santiago Fillol (2016) emplea el concepto de “punto de vista” el cual orienta el cómo se concibe el cine, ya que por medio de este, el narrador logra escribir una historia desde arriba, en donde el objetivo del ojo del narrador no es imperante en su construcción, sino que el objetivo cinematográfico es quien le dará forma.

Estos objetivos cinematográficos o “teleobjetivos”, deciden la profundidad de la imagen y los elementos a enfocar por la cámara, de manera selectiva y estratégica en donde la narración obedece a mecanismos de la representación de la realidad, de tal manera que el efecto de lo borroso sobre lo que no se quiere mostrar toma importancia y acto seguido, se deja fuera de foco, pero aquello que se desea enfatizar es enfocado con minucia (Fillol, 2016). Dicho en otras palabras, el punto de vista está supeditado por el teleobjetivo de la cámara, aquello que se desea enfocar o desaparecer a la vista.

³ Es de resaltar, que, en este trabajo, el cine no es desarrollado a partir de la noción de herramienta o medio de utilidad, como lo aborda Santiago Fillol, sino por el contrario se realiza en este trabajo un análisis arqueológico de la imagen cinematográfica, que da cuenta de la construcción y su trayectoria más no de una finalidad.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Es preciso señalar, que Ranciére⁴ y Fillol desarrollan una mirada diferente de la concepción de cine que analiza este trabajo, ya que, para ellos, el cine se concibe como herramienta de objetivos y teleobjetivos que comunican y distraen la atención del observador, por lo tanto, es especialmente necesario plantear ¿Cuál es el punto de vista que este trabajo pretende analizar sobre el concepto de cine?

Con relación a la incógnita, es preciso aclarar que desde el abordaje de Deleuze el cine es una imagen-movimiento (1983). Por esto, es necesario subrayar que para el autor la imagen es aquella que está conformada por una multiplicidad de elementos presentes y que hacen contacto en un tiempo y espacio; por el otro lado, que el movimiento real para este autor es aquel que no debe ser representado o reconstruido en aras de continuar con la narración. En ese orden de ideas, la imagen-movimiento no se puede segmentar por cortes inmóviles, dado que estos cortan el movimiento y con ello generan la reproducción de las poses. Es así, que la imagen-movimiento debe ser segmentada por el corte móvil, en otras palabras, la segmentación de la imagen de un cuadro a otro es dado cuando no hay movimiento de los elementos y de esa manera los mismos que conforman el cuadro, permitirán este corte, cabe resaltar que el movimiento en el corte móvil es aquel que se produce por su propia fuerza.

En cuanto a la educación es importante que la puesta sea tener presente que la imagen no debe ser vista como una herramienta o medio en la orientación, sino que se permita ser trabajada como una forma diferente en la enseñanza, a su vez, generar ese cambio que tiene las instituciones al enfocar su mirada en el plano formal y dejar de lado el plano de experiencias en

⁴ En este análisis se abordó a Jacques Ranciére con el objeto de señalar el cine desde un punto de vista diferente al desarrollado por Virilio sobre el cine, ya que Ranciére aborda el cine como medio político. Así mismo, en aras de presentar la imagen configurada y manipulada mediante los “teleobjetivos” y su configuración mecánica, Santiago Fillol, permite acercarse a una noción que difiere de los autores arqueológicos.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

el que convergen aquello que es importante en el niño y que lo constituyen como sujeto partícipe. Diego Galindo (2014)

Para ejemplificar con mayor detalle la noción de cuadro, en este trabajo se desarrolla y analiza la película “Whity” de Rainer Werner Fassbinder (1971), puesto que este cineasta utiliza varios elementos presentes en la imagen, que permiten producir un movimiento real. Es necesario aclarar que este movimiento no es reproducido, ya que el ojo de la cámara sigue la fuerza del movimiento hasta que este sea detenido, para así realizar un corte móvil. Es así como el decorado, la luz, el corte móvil y los micro movimientos del cuadro son fundamentales en la construcción de la imagen de este cineasta tal como lo menciona Deleuze (1983) con referencia a la imagen-movimiento segmentada por cortes móviles.

Es por esto que este filme contemporáneo permite observar el segmento de los cuadros en donde los elementos de espacio y tiempo, como los personajes y la atmósfera son desarrollados en la noción de la imagen movimiento. Es decir, que permiten visualizar la imagen total del encuadre, por los cortes móviles.

Figura 1

Cuadro de la película “Whity” del cineasta Fassbinder

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA



Nota: En este cuadro se observa como la cámara sigue el movimiento. Tomado de: “la película “Whity”” [Cuadro cinematográfico], Shutterstock, s.f.

(https://editorial01.shutterstock.com/preview/5872547e/1799d6eb/Shutterstock_5872547e.jp)

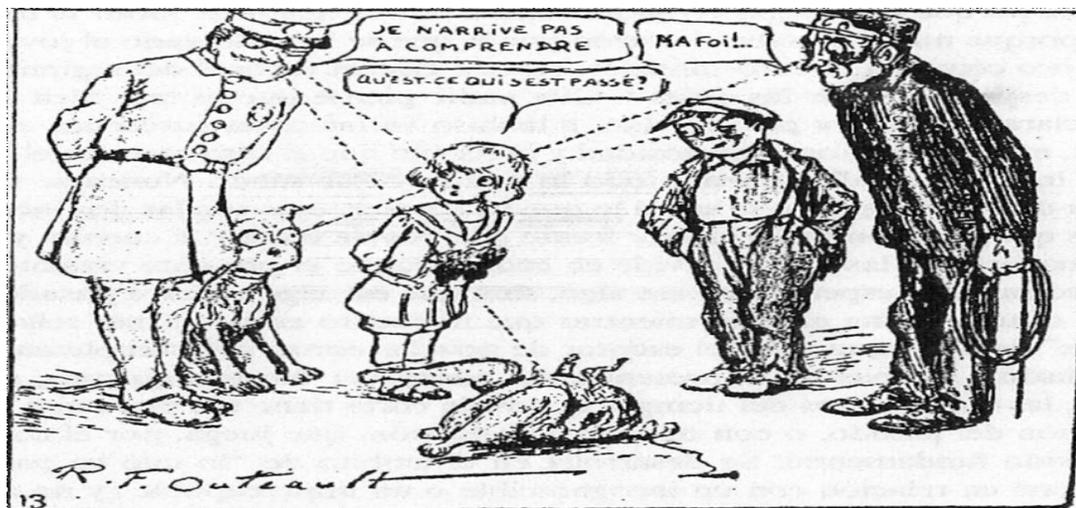
Es pertinente señalar que, en este cuadro, se sigue la fuerza del movimiento, el cual no es reproducido ni focalizado en búsqueda de una manipulación que detenga la mirada sobre un punto específico, sino que este permite al espectador observar los diferentes elementos que componen el cuadro, ya que, de acuerdo con Deleuze & Guattari (2004), en el recorte existe una multiplicidad de los elementos presentes que amplían el campo de visión.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Esa multiplicidad de elementos que conforman el encuadre, existen diferentes líneas de trayectoria en la imagen, las cuales son imperceptibles e indeterminadas en el corte, por esta razón, la siguiente imagen permite vislumbrar las diferentes trayectorias que convergen en un espacio a razón de un movimiento, como se menciona en Mil mesetas; “En la medida en que llenan, ocupan todas las dimensiones, todas las multiplicidades son planas: hablaremos, pues, de un plan de consistencia de las multiplicidades, aunque ese —plan— sea de dimensiones crecientes según el número de conexiones que se establecen en él” (Deleuze & Guattari, 2004, p.14). En efecto, en esta imagen se pueden ver el movimiento y los micromovimientos, por un lado, un objeto los reúne, por el otro, lo indeterminado surge a partir de las diferentes percepciones desde las trayectorias de los sujetos presentes en el cuadro. Es allí, en donde el ¿Qué ha pasado? en la imagen impera, ya que, el encuadre no sólo lo conforma las segmentaciones de los cortes sino a su vez, las líneas o subconversaciones de las conversaciones.

Figura 2

Imagen sobre el ¿Qué ha pasado?



Nota: La imagen muestra las diferentes líneas de trayectoria desde diferentes vectores que conforman la imagen. Tomado de: “Libro Mil Mesetas” [Ilustración] Deleuze & Guattari, 2004

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

En ese sentido, la concepción de Deleuze sobre el cine, es fundamental para este trabajo, debido a que no solo plantea el cine como una imagen-movimiento, sino que además nos da las bases para comprender la importancia de las segmentaciones de los cortes móviles de la imagen, con el fin de no reproducir el movimiento real por medio poses, por ello, se genera la incógnita del ¿Por qué la imagen se mueve en unos cortes de cuadros?

En esa misma línea, es importante aclarar que estas segmentaciones móviles de las imágenes, muestran el todo de la imagen, es decir que segmenta los elementos que la componen. Dichos elementos del encuadre son la esencia de las variables que alteran las imágenes, a las que hace referencia Deleuze y Guattari en su libro “Mil mesetas” 2004, da lugar a detener la mirada sobre la enseñabilidad de la imagen en cuanto a los elementos que la componen las cuales son: la luz, la velocidad y la paradoja. Estas variables las cuales Deleuze y Guattari abordan, son desarrolladas en el cuerpo de trabajo, aun así, para acercar al lector a estas variables, se ve pertinente aproximar algunas concepciones de la paradoja ya que esta variable permite “las transformaciones incorpóreas, los atributos incorpóreas, sólo se dicen y no se dicen de los propios cuerpos. Son el expresado de los enunciados, pero se atribuye a los cuerpos.” (2004, p.91). Por lo tanto, la paradoja es aquella que permite la liberación en el devenir de la imagen y que es imperceptible entre aquello que está y no está, ya que no señala el origen de la trayectoria o el final de la misma, dando que pensar, es decir, que la paradoja quita la continuidad y con ello permite el doble de “al mismo tiempo”.

Por su parte, en el ámbito educativo se puede ver relacionado con lo mencionado por Diego Galindo, en lo imperceptible de los estudiantes y esos planos de experiencias de cada uno de los sujetos. (2014)

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Figura 3

Cuadro sobre lo indeterminado del fotógrafo Jacques Henri Lartigue



Nota: En esta imagen se puede observar la indeterminación de la trayectoria en donde no hay un origen ni final de este, desarrollada por el fotógrafo Jacques Henri Lartigue. Tomado de: “fotografía de Lartigue” [Fotografía], Arnet, 2022, (<http://www.artnet.de/WebServices/images/ll1018023llgtjjR3CfDrCWQFHPKAD/jacques-henri-lartigue-suzanne-lenglen-training,-nice.jpg>)

Este duple de la paradoja, también es abordado por Lartigue, pues el cual en sus fotografías se puede observar como el trayecto de la imagen no indica una procedencia del movimiento ni tampoco señala la finalización del mismo. Por el contrario, captura la desterritorialización del movimiento de la imagen. Cabe mencionar, que cuando se habla de

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

captura no se refiere a la toma de un movimiento, sino que es un sujeto que se incorpora en un espacio y tiempo, alterando la imagen por lo indeterminado. En relación con lo expuesto, las variables desarrolladas en este trabajo que alteran la imagen, permite detener nuestra mirada en lo imperceptible e indeterminado. Llevado a la educación, el duple forma parte de esa transformación de la enseñanza en cuanto a los planos de experiencias de los sujetos que son pieza clave en la enseñanza. Diego Galindo (2014)

En ese orden de ideas, entre lo determinado e indeterminado que puede transformar la imagen, surge la incógnita ¿Cómo estas variables inciden en el campo de la educación sobre lo que no está determinado?

Ante este cuestionamiento de lo indeterminado, es preciso señalar que Juan Diego Galindo⁵ (2014) plantea una noción de escuela moderna, en donde el aprendizaje de los sujetos se centra en los planos de ordenamiento que no tienen presente lo imperceptible del plano de experiencia, el cual transforman los sujetos. Es así que, las multiplicidades de experiencias son imperceptibles para las instituciones, y no son relevantes, ya que la concepción moderna de enseñanza se centra en la formación de sujetos adaptables y competentes; sin tener presente el cúmulo de situaciones que convergen en el niño y lo no formal que cumple un papel fundamental en la enseñanza. Sin lugar a dudas, la enseñanza que pretenden dar las instituciones son de mirada diferente al acto de aprender, el cual consiste en una acción interminable. De esta manera

⁵ Juan Diego Galindo, es docente Investigador Junior Min ciencias. Licenciado en Psicología y Pedagogía de la Universidad Pedagógica Nacional, Magíster en Filosofía de la Universidad del Rosario. (Linkedin, s.f.)

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

el plano de organización y el plano de experiencia se entrecruzan formando así puntos de contacto.

En esa medida, el punto de contacto entre los planos de experiencia y el plano de organización, en su entrecruzamiento confrontan al estudiante de tal manera que es preciso cuestionar el ¿cómo se puede entender la imagen del estudiante en su interacción con el mundo? incluso se puede pensar ¿cómo entendemos el acto de aprender lejos de la noción de herramienta? En estos cuestionamientos Jorge Larrosa, plantea que la experiencia es vital en el hombre, ya que cada uno experimenta de manera particular, y por ende es algo que no puede ser transmisible. Es menester recalcar, que las experiencias se construyen a partir de lo conocido e indeterminado para el sujeto y que este atiende su mirada sobre lo que deja huella, así mismo, se aclara que las experiencias no se miden como el proceso de acumulación de conocimientos, como lo haría la escuela moderna, sino por el contrario, la experiencia transforma al sujeto. (1995)

Estos puntos de contacto a los que se refiere Jorge Larrosa, quien es profesor de la Universidad de Barcelona, desarrolla el concepto del acto de aprender, ya que su postulado abarca el planteamiento de las experiencias que confrontan al sujeto, en su transformación (1995), es decir, que el sujeto en su acto de aprender tiene en su devenir la confrontación de sus experiencias, en esa medida, se puede observar un acercamiento de estos conceptos en la película “System Crasher” de la directora (Fingscheidt, 2019), quien desarrolla una perspectiva de las experiencias que dejan huella en Benni; una niña que ha sido abandonada por su madre, la única que puede tocar su cara sin ser agredida, ya que de pequeña la acosaron al colocarle pañales en su rostro. Esta niña es acogida a regañadientes en diferentes lugares de paso en búsqueda de

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

darla en adopción, rechazada por los niños de la escuela y sus maestros, categorizada y tipificada como una niña problema que debe estar en una correccional pero su edad no lo permite, vigilada por un escolta, medicada y sometida para regular su conducta agresiva y con el ultimátum de enviarla a África.

Figura 4

Cuadro de la película “System Crasher”



Nota: Imagen en la que se encuentra Benni y su madre, quien es la única que puede tocar su rostro sin alterar a la niña y recibir una agresión. Tomado de: “Película “System Crasher”” [cuadro cinematográfico]El espectador imaginario, 2022, (<https://www.elspectadorimaginario.com/system-crasher/>)

Estos puntos de contacto de Benni, se denominará plano de experiencias por Juan Diego Galindo (2014), quien menciona que el plano organizativo trabajado en las instituciones, que buscan ordenar, moldear y categorizar al sujeto en aras de su utilidad se entrecruzan con el plano de experiencias del sujeto. Es así, que este cine da cuenta de aquello que es imperceptible por las

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

instituciones modernas, sobre las experiencias del sujeto, ya que estas intentan acercar al sujeto a su proceso evolutivo del pensamiento, en aras de garantizar su adaptabilidad.

En suma, este trabajo realiza un abordaje teórico de la arqueología de la imagen, empleando autores, imágenes y trabajos cinematográficos contemporáneos, en aras de realizar una aproximación de la enseñanza de acuerdo con el acto de aprender del sujeto, el plano de las experiencias y el plano organizativo. Es así, que, en primera medida, Virilio (1998), permite observar la concepción de cine con el fin de abordar el concepto de mirada y detención de la imagen, en donde el movimiento es producido más no reproducido, ya que esta manipulación dirige la atención y omite la percepción. Para señalar una mirada distinta del cine y la imagen contemporánea, Ranciére (2019), aborda el cine como medio de utilidad en respuesta e interpretación de lo político; asimismo, Santiago Fillol (2016), analiza al cine desde el concepto de “teleobjetivo” el cual consiste en enfocar y desenfocar los elementos en función de la intención narrativa.

En contraparte con la mercantilización y la mecanización de la imagen de Ranciére y Fillol; Gilles Deleuze (1983), aborda los conceptos de cortes móviles e inmóviles, por un lado, los cortes móviles, son realizados a partir de los elementos del cuadro una vez la traslación haya finalizado. Pero, para este autor el corte inmóvil es aquel que acude a las “poses” y a las reproducciones del movimiento en planos de secuencia narrativa. Es preciso señalar que para Deleuze y Guattari (2004), en la composición de la imagen existen subconversaciones y líneas de trayectoria que son imperceptibles para el observador. De tal manera, que en ese análisis de la arqueología de la imagen contemporánea se construye la incógnita, en cuanto a ¿De qué manera la imagen se puede situar en el mundo contemporáneo y está a su vez produce efectos en el

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

campo de la enseñanza? Por lo cual, Larrosa (1995), permite acercarse al concepto de las experiencias que son imperceptibles e indeterminadas pero que transforman al sujeto en su devenir, a lo cual Galindo (2014), ahonda en el concepto del plano de experiencias y en el plano de organización, como dos líneas que entrecruzan al sujeto. Es así, que el análisis arqueológico abordado en aras de determinar su efecto en la enseñanza, deja abierta la posibilidad de ahondar sobre los efectos de la imagen contemporánea a partir de la enseñabilidad de la literatura.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

1.1. Concepción del cine

En un primer acercamiento sobre el concepto “cine”, abordado desde el libro “La máquina de visión” el autor Paul Virilio (1998), asume que el cine representa un movimiento y tiempo que afecta la mirada del observador y a su vez, realiza un efecto ilusorio del objeto mismo, al decir que el cine es “...el iluminador, el manipulador de intensidades y proyecciones luminosas; esa introducción en una arquitectura de la imagen de un tiempo y de un movimiento absolutamente realista y totalmente ilusorio”. (p.57) es decir se crea una condición que permite omitir y generar, hacia un fin propuesto.

De esa manera, en la construcción y representación de la imagen, en un tiempo y espacio determinado, por la máquina de visión, la cual capta aquello que se desea iluminar, pero en este proceso subjetivo, la cámara en su rigidez no logra tomar el todo de la imagen. De ahí que, dicho cuadro favorece la manipulación de los asistentes en lo que se ve, en concreto, el autor menciona, que ese material capturado es observado de manera colectiva a lo que llamará iluminación pública. (Virilio, 1998).

Así mismo, el cine en la oscuridad de una sala impone y construye cuerpos que se desvanecen por la iluminación pública la cual es arrasada al alzarse el telón construyendo de manera artificial el origen, la luz, a lo que Virilio (1998), menciona que esta configuración del cine hace referencia a “...el rito original de Niepce⁶ al abrir la ventana de la cámara oscura...”.

⁶ Joseph Nicéphore Niepce, inventor francés, en compañía de su hermano diseñó un motor de combustión interna antes de abordar la técnica de la litografía. En 1826, obtuvo la primera fotografía o denominada por él mismo como “heliográfica” aunque falleció antes de ver las mejoras de la moderna técnica fotográfica, la cual había sido trabajada con Daguerre. (Fernández & Tamaro, 2004).

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

(p. 33). Con esto, el fenómeno del cine se piensa como esa iluminación pública, que de la oscuridad crea luz. Es ahí donde, la mirada en el sujeto no se puede definir, inducir u orientar.

Por otro lado, la concepción de la mirada vista desde la “máquina de visión” “es el movimiento rectilíneo que sigue los objetos, esta visión natural logra captar y concebir la obra de arte”. Para tal caso, Virilio (1998), aclara que, durante el movimiento o la fisiología de los ojos, el punto de enfoque en el cual la mirada se detiene se da a partir de la luz la cual nos permite ver la realidad y ver nuestro entorno. (p.79) En este caso, la mirada permite construir realidades y moldearlas según la intención narrativa, por el contrario, se le denomina “mirones” aquellos que atienden a los detalles sugestivos, proporcionados para distraer en un tiempo y espacio, por el contrario, los observadores logran detener su mirada en los detalles y en el mensaje, desvirtuando aquello que es llamativo.

Por otra parte, los componentes espacio y tiempo, permite el descubrimiento de los fenómenos, por la percepción, a lo cual Virilio (1998), expone que “...en efecto, si la velocidad ya no es un fenómeno, sino más bien *la relación entre fenómenos* (la propia relatividad), la cuestión evocada de la distancia de observación de los fenómenos se resume en la cuestión de percepción (mental o instrumental)” (p. 96). Esta relatividad de la relación y duración logra reconstruir una nueva realidad, una realidad degradada, en donde la velocidad sobrepasa al tiempo, así como se impone la luz sobre el objeto.

Adicional a lo ya expresado, es oportuno tener en consideración que en el proceso de la percepción se van tomando los elementos necesarios para que se logre construcción de significado. En tal sentido, Virilio (1998), ejemplifica que, frente a las experiencias sobre la

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

comunicación de un recién nacido en su inmovilidad, el infante realiza una observación a partir de los movimientos de su mirada al estar a la altura del rostro de su madre, emprendiendo un ejercicio en el campo visual ⁷ en aras de construir una imagen comunicativa. Por ende, la mirada antecede al lenguaje en donde el acercamiento y distanciamiento de la mirada sobre las posibles realidades, ocasiona una posterior construcción de significado, ya que el primer descubrimiento se da por medio de la percepción. (pp.16-17)

Se ha de aclarar que el concepto “percepción” para Virilio (1998), está desligado de la logística de la percepción; ya que la percepción no permite dar paso a aquello que irrumpa o genere una alteración de lo visible, por medio de una logística, la cual es una: “guerra de imágenes y de sonidos que suple la de los objetos y las cosas, donde, para ganar, basta con no perderse de vista. Voluntad de verlo todo, saberlo todo [...] iluminación generalizada. (pp. 90-91). Por tal motivo, hay que considerar que la “percepción” es un acto permitido por el movimiento rectilíneo, en donde la “motilidad”⁸ y la “movilidad”⁹ se hacen presentes, sin la “iluminación generalizada”, ya que el ojear es de manera instintiva, sobre un objeto y con ello, permite realizar un barrido del campo visual frente al porvenir.

⁷ Campo visual: para Virilio (1998) el campo visual es la mirada que se amplía por medio de la observación del infante hacia su madre. Por ello, el autor dice: “Este ejercicio que aumenta el campo visual.... Hay en él algo fundamental, pues el recién nacido está en vías de formar una imagen comunicativa duradera, a partir del movimiento de su mirada”. (p. 17)

⁸ Motilidad: De acuerdo a La máquina de visión de Virilio, este concepto se define como “movimientos incesantes e inconscientes”. (1998, p.80).

⁹ movilidad: Paul Virilio en su libro menciona que este concepto hace referencia a “movimientos constantes y conscientes”. (1998, p.80).

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Así mismo, el movimiento rectilíneo como acto de la percepción, posibilita desarrollar en el capítulo “Menos que una imagen”, el exponer que el “punto de vista” no es solo una primera observación del objeto, sino que se debe dirigir y detener hacia lo observado. Por ende, la luz es la que aumenta la consistencia de los cuerpos, comunicando nuevos detalles y evitando que estos sean disueltos por el tiempo y la duración de este, en su proceso de resplandor del día permitiendo visualizar el mundo visible. (Virilio, 1998). De este modo, el punto de vista iniciará la percepción a raíz del descubrimiento conforme con la detención de la imagen, al generar en sí un rastro de esa imagen en la retina, una fijación. Razón por la cual, Virilio (1998), ha de exponer cómo tal efecto de la imagen es duradero:

De hecho, si toda imagen (visual, sonora) es la manifestación de una energía, de una potencia desconocida, en el descubrimiento de la persistencia retiniana sería mucho más que la percepción de *Un retraso* (La huella de la imagen en la retina), es el descubrimiento de una *Detención- de- la- imagen*, Lo que nos habla del desencadenamiento, de ese «tiempo que no se detiene» de Rodin, es decir, Del tiempo intensivos de clarividencia humana. (p. 96).

En ese orden de ideas, el distanciamiento es posibilitado mediante la iluminación de la percepción conforme a la fijación, el enfoque y el punto de vista. Por ello, Virilio (1998) para aclarar su abordaje realiza una crítica frente a la literatura de Poe, ya que para este la iluminación se encuentra en la muchedumbre, y el miedo del hombre está en que la multitud se desvanezca a causa de los efectos de la luz. De tal manera que, Virilio refuta y expone, que no se puede pensar en el tráfico de imágenes y ser sólo ojeadas, por el contrario, que la percepción exige en sí un detenimiento y un acercamiento al detalle.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Así mismo, Virilio menciona que el punto de vista se presenta bajo la dirección del movimiento y la detención de este frente a la imagen, al referir que, este ha sido construido a través de la historia y que con los avances tecnológicos se perciben diferentes realidades, al decir “nos movemos en el mundo”. (Virilio, 1998, p. 14).

En consecuencia, la imagen fática según Virilio (1998), es aquella que “fuerza la mirada y retiene la atención --no es solamente un producto de las focalizaciones fotográficas y cinematográficas, sino más bien el de una iluminación cada vez más intensa” a lo cual la luz se incrusta en la imagen y en la intensidad¹⁰ de su definición. (p. 26). En ese sentido, la luz en su composición y descomposición, de acuerdo con el capítulo “Menos que una imagen”, es aquella que actúa químicamente sobre los cuerpos, en donde estos absorben la luz y se combina con ella, generando así nuevas propiedades, que le permiten aumentar su consistencia natural, a su vez, los hace menos insolubles según la intensidad del tiempo y del espacio.

Se debe agregar que “*la frecuencia de tiempo de la luz se ha convertido en un factor determinante de la percepción de los fenómenos, en detrimento de la frecuencia espacio de la materia*”. (Virilio, 1998, p.92). En este sentido, la variable de la luz en efecto de lo real que depende de su velocidad se configura en la ruptura entre espacio y tiempo, logrando producir una variable, por eso antes de hablar de luz es importante aclarar el concepto de percepción, debido a que la luz es una forma de percepción.

¹⁰Intensidad: Para Virilio al hablar de la imagen fática menciona que esta es forzada por la intensidad con la que se definen o acentúan los detalles forzando así la mirada y la atención. (1998, p. 26)

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Empero, con lo expuesto por Virilio es importante retomar la crítica que este realiza sobre el concepto de iluminación e imagen para Edgar Allan Poe, ya que este romantiza e interioriza la imagen desde el ensueño, la idealización y lo intangible en donde la realidad no se hace presente. En ese sentido, para Poe (2021), la luz devela la realidad, un ejemplo de esto se evidencia en su cuento, *El Retrato Oval*: “No era posible dudar, aun cuando lo hubiese querido; porque el primer rayo de luz al caer sobre el lienzo, había desvanecido el estupor delirante de que mis sentidos se hallaban poseídos, haciéndome volver repentinamente a la realidad de la vida” (p. 446) Ante esta concepción de Poe, Virilio refuta, al aclarar que la imagen debe ser transgresora, sin embargo, para el romanticismo, la imagen representa las emociones y las percepciones, desde una pasividad y tranquilidad.

Por ejemplo, desde el surrealismo André Bretón ha desplazado su arte desde la revelación del inconsciente tomando como base la teoría del psicoanálisis, al usar la imagen que proviene del yo, una imagen psicoanalizada que desentraña el ensueño. A lo cual Virilio (1998), arremete diciendo que “la << objetividad >>, después del ser del sujeto y el ser del objeto, el intervalo del género luminoso sacaría la luz *el ser del trayecto*. y este último definiría la apariencia o, más exactamente, la *trasm-parencia...*”), (p. 96). En ese sentido, Virilio, no ha de tener en cuenta la imagen psicoanalizada, romántica o idealizada, sino por el contrario se ha de definir el objeto mismo que se percibe. Ese objeto que el observador ha percibido mediante la trayectoria de la luz, que devela la realidad transgresora del mismo. Esa ruptura de lo observado según Virilio no está en la narrativa de la historia, sino en la claridad de los detalles.

Esta imagen idealizada, que desarrolla Bretón (1979) en “El Manifiesto del surrealismo”, al decir que la infancia posibilita que el hombre pueda experimentar con diferentes situaciones

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

simultáneas, ya que “En la infancia, la ausencia de toda norma conocida ofrece al hombre la perspectiva de múltiples vidas vividas al mismo tiempo” (p.15). Afirmado que esta concepción es experimentable mediante la imaginación, pero que al crecer, se impregna del mundo convencional regido por una actitud realista y es allí, cuando el hombre es abandonado por la imaginación, dado que esta no puede seguir posibilitando dicha función y con ello se cae en la oscuridad “ la imaginación no puede cumplir mucho tiempo esta función subordinada, y cuando alcanza aproximadamente la edad de veinte años prefiere, por lo general, abandonar al hombre a su destino de tinieblas” (Bretón, 1979, p.16)

Con respecto, al “Manifiesto del surrealismo” la perspectiva transgresora de la realidad es una concepción hostil en cuanto al proceso de imaginación del proceso intelectual, de la actitud realista. En otras palabras, para Bretón (1979), esta perspectiva es mediocre y vacía en cuanto a la idoneidad de crear, al decir que “La actitud realista... me parece hostil a todo género de elevación intelectual y moral. Le tengo horror por considerarla resultado de la mediocridad, del odio y de vacíos de sentimientos de suficiencia”. (p. 17). En ese orden de ideas, el surrealismo es un proceso de la imaginación que representa la estimulación de los sentidos y de aquello que es llamativo, alejado de la realidad a la que Virilio refiere, en cuanto a la percepción de la imagen en un espacio- tiempo que presenta la claridad de la realidad.

En ese sentido, para Virilio (1998) la imagen visible que presenta la realidad se puede evidenciar como: “la omnivigencia, la ambición totalitaria de occidente europeo, puede aparecer aquí como la formación de una imagen completa por el rechazo de lo invisible” (p. 47). En tal sentido, la imagen completa es un todo que aparece a la luz, y que esto que es visible es un efecto

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

de lo real debido a la emisión luminosa, a su claridad y la velocidad de esta sobre los cuerpos que aparta lo invisible.

En cambio, en la adaptación del cortometraje “El péndulo y el Pozo y la esperanza” de Edgar Allan Poe, adaptado y dirigido por ¹¹Jean Svankmajer, se puede evidenciar como este logra generar en el espectador sensaciones a raíz de lo grotesco, en donde la narrativa se sumerge en situaciones desagradables y la luz se presenta para develar lo que la cámara desea que sea observable. Esta intencionalidad proporciona al observador un enfoque dirigido y controlado, mediante la intensificación de la luz que proviene y devela. Para ejemplificar esta concepción de generar en el espectador sensaciones a partir de lo que desea develar la cámara al observador, la siguiente imagen muestra las manos del sujeto que se sostiene con tenacidad y desesperación para no caer en el pozo, generando así en el espectador sensibilidad en la narrativa.

Figura 5

Cuadro del cortometraje de Jean Svankmajer “El péndulo y el pozo y la esperanza”

¹¹ Jean Svankmajer: Artista gráfico, escultor y poeta surrealista de origen checo. Su trabajo es caracterizado por la imaginación y por la muestra de un mundo en decadencia y podredumbre. (EcuRed, 2022)

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA



Nota: Imagen de la adaptación de la obra de Edgar Allan Poe, en el cortometraje “El péndulo y el pozo y la esperanza”. Tomada de: “cortometraje de Jean Svankmajer” [Cuadro cinematográfico], Tomáš Odaha, 2022”. (www.odaha.com/sites/default/files/jan-svankmajer-kyvadlo-jama-nadeje-2_0.jpeg)

Así mismo, en la siguiente imagen se muestra a partir de la luz artificial de la habitación; cómo las ratas muerden los cables para liberar al protagonista, como la única manera de sobrevivir ante la tortura y una de estas, es alcanzada por el péndulo que se encuentra encima del personaje.

Figura 6

Cuadro de una rata del cortometraje “El péndulo y el pozo y la esperanza”

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA



Nota: Imagen de la adaptación de la obra de Edgar Allan Poe, en el cortometraje “El péndulo y el pozo y la esperanza”. Tomada de: “cortometraje “El péndulo y el pozo y la esperanza”” [Cuadro cinematográfica], Pithope, s.f’(https://1.bp.blogspot.com/-u9p30HS6eqk/XneK-aQj8TI/AAAAAABB0k/rIUVNN_M854sz4Ic_3UI3cEKRTmXPHhwQCEwYBhgL/s1600/pithope13.jpg)

Al finalizar este corto, el protagonista logra liberarse del péndulo y con ello del pozo. Al salir de su encierro, logra visualizar la luz natural, aquella que revela el camino “la esperanza”.

En contraparte, a este primer acercamiento del cine surrealista, en la película “Queen y Slim: Los fugitivos” de la directora (Matsoukas, 2019), desde el punto de vista¹² de Virilio, ha de clarificar cómo la vista del observador está sujeta al detenimiento de la mirada frente al objeto, la cual no está condicionada a los intereses de la cámara de visión. Esta mirada introduce a una percepción en cuanto al entendimiento de una narrativa transgresora que irrumpe con la

¹² «El punto de vista es un conjunto de objetos sobre los que la vista se dirige y se detiene a una cierta distancia». (Virilio, 1998, p. 31)

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

noción de generar sensaciones en sus narrativas pasivas, es ahí donde la motilidad y movilidad rectilínea permiten ese acercamiento y distanciamiento de la mirada.

Figura 7

Imagen película “Queen y Slim: Los fugitivos”



Nota: En esta imagen se observa el corte del cuadro de una pareja, la cual conversa y disfruta de la comida en un restaurante. Tomado de: ““Queen y Slim: Los fugitivos” [Cuadro cinematográfico] “Ecartelera.2020”

(<https://img.ecartelera.com/noticias/fotos/59700/59734/1.jpg>)

Cabe mencionar, que en esta escena se observa a primera vista como dos sujetos, interactúan en una cafetería, pero si detenemos la mirada y la fijamos, esta ha de percibir que el escenario de dicha conversación se da en un contexto donde solo hay personas afrodescendientes. De igual manera, esta percepción que puede alcanzar el observador lo

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

conduce a hacer lectura de las experiencias sociales de las personas, en donde se puede determinar quiénes son las personas que frecuentan este lugar.

Figura 8

Imagen película “Queen y Slim: Los fugitivos”



Nota: Imagen que permite observar a dos personas que son abordadas toscamente por un policía. Tomado de: ““Queen y Slim: Los fugitivos” [Cuadro cinematográfico] “Filmtekeres. 2022” (<https://www.filmtekeres.hu/wp-content/uploads/2020/02/queen-and-slim-5-scaled.jpg>)

En esta segunda toma, se evidencia a dos personas que han asesinado a un hombre. Pero, en la objetividad transgresora de la escena, la cual irrumpe y revela realidades que permiten realizar una percepción al observador; de esta manera, la narrativa se desarrolla ante el asesinato de un policía blanco. Momento crucial, puesto que se crea un símbolo de rechazo ante lo injusto para la población afrodescendiente. Lo cual evoca en el observador un distanciamiento y

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

acercamiento frente al contexto social, a través del entendimiento de lo acontecido y desarrollo de la situación.

Este entendimiento, es permitido mediante la percepción en consecuencia a los *componentes de espacio y tiempo mediante la intensidad de la luz en escena.*

Figura 9

Imagen de la película “Queen y Slim: Los fugitivos”



Nota: Imagen del enfrentamiento de dos afrodescendientes enfrentados por defender sus ideas desde sus propias experiencias. Tomado de: ““Queen y Slim: Los fugitivos” [Cuadro cinematográfico] “Shotdeck. 2022” (<https://blog.shotdeck.com/2021/01/04/new-shots-queen-and-slim-summer-of-sam-and-belly/>)

Por último, en este plano se observa de manera clara como dos sujetos afrodescendientes se enfrentan, cada uno de ellos desde su posición está simbolizada en sus roles, y que son permeados por sus experiencias, en donde su posición es abarcada desde el rol que los determina. El policía obedeciendo desde su rol de control y acción, mientras que el joven acude a su necesidad de ser escuchado, en rechazo a la represión, y, por ende, empuña un arma, que con el paso de los segundos actúa sin ninguna muestra de remordimiento. Esta narrativa en la película

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

genera una ruptura de una imagen tranquila en donde la percepción de la mirada es permitida por la imagen número 9, ya que está posibilita observar una dicotomía de experiencias propias de lo correcto e incorrecto, es así que en esta imagen se ejemplifica el rechazo del policía y el rechazo del joven, en donde ambos perciben su acción como algo justo. En esa medida el policía defiende su institución y el joven defiende su punto de vista, fundado en la libertad y la igualdad, pero la voz de los afrodescendientes no es escuchada y por ello, decide levantar su voz con un arma en su mano.

Cabe resaltar, que en esta imagen la iluminación de un espacio y tiempo es permitido por la velocidad de la luz, más que de la materia misma de los cuerpos, posibilitando así una percepción al observador, que ha fijado la mirada sobre la imagen en un movimiento rectilíneo que consta en el distanciamiento y acercamiento de su mirada, en aras de ampliar su campo de visión.

La frecuencia tiempo de la luz, se ha convertido en un factor determinante de la percepción de los fenómenos, en detrimento de la *frecuencia espacio de la materia*, de ahí la posibilidad inaudita de esos trucajes en tiempo real, esos señuelos que afectan menos a la naturaleza del objeto (del misil, por ejemplo) que, a la imagen de su presencia, en el instante infinitesimal donde virtual y actual se confunden para el detector observador humano. (Virilio, 1998, p. 92)

Esta detención de la mirada, en relación con la naturaleza del objeto mediante la velocidad de la luz, posibilita en tiempo real la percepción. Es decir, que la celeridad misma de la luz permite concebir con mayor claridad la realidad del objeto.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

En efecto, sí todo lo que aparece a la luz *aparece a su velocidad*, constante universal, si la velocidad ya no sirve, cómo se creía hasta entonces, en el desplazamiento, el transporte, si la velocidad sirve ante todo *para ver*, para concebir la realidad de los hechos, es absolutamente preciso «sacar a la luz» la duración y la extensión; todas las duraciones, de las más ínfimas a las más desmesuradas... (Virilio, 1998, p. 93)

En ese desplazamiento, en donde se expone a la luz las duraciones de la imagen, se revela la intimidad del objeto en imagen, mediante el proceso de iluminación; espacio- tiempo.

Así, el tercer intervalo del tipo luz ¹³, es el factor decisivo de percepción en tiempo real. Por esto, Virilio (1998) menciona que el trayecto entre emisión y recepción es incluso más veloz que el de la comunicación. al decir “De hecho, si el trayecto de la luz es absoluto, cómo lo indica su signo neutro, es porque al principio de la *conmutación* instantánea de la emisión/recepción ha suplantado ya al de la *comunicación* que todavía necesitaba una cierta demora”. (p. 95)

En efecto, la realidad está mediada por el trayecto de la intensidad de la luz, al intensificar la realidad del objeto en los componentes de espacio y tiempo. Este signo neutro, posibilita la realidad, es decir, que la clarificación en la imagen definirá la transparencia para la percepción.

En conclusión, el contraste entre la sensación y la percepción se da en términos de emociones y la observación de realidades. Por un lado, el cine de las sensaciones en el

¹³ *Intervalo del tipo espacio* (signo negativo); *Intervalo del tipo tiempo* (signo positivo); *Intervalo del tipo «luz»* (signo neutro) tercer tipo de intervalo. (Virilio, 1998, p. 93)

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

observador se induce por medio de la imagen pasiva y tranquila, la cual recrea las representaciones de las emociones. Por el otro, el cine que posibilita observar la realidad por medio de una imagen transgresora sobre las experiencias, que no obedece a la imagen pasiva. En ese orden de ideas, esta imagen transgresora clarificada por la velocidad de la luz en los componentes de espacio y tiempo, permiten al observador la ampliación del campo visual por medio de la mirada y con ello, la percepción la cual posibilita acercar su detención en las trayectorias de vida, mas no en el resultado de recrear como lo hace la imagen pasiva.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

1.2. Perspectiva cinematográfica

En este apartado, se aborda una mirada distinta de la construcción de imagen transgresora, que desarrolla Virilio. En ese sentido, el libro “Las distancias del cine” del filósofo francés, Jacques Rancière¹⁴ (2019), permite analizar el cine como herramienta, enumerando tres diferentes distancias; Cine-arte, Cine-política y Cine-teoría. El cine y el arte, como primera distancia y punto de partida para este inciso, menciona que la cinefilia¹⁵ como concepto fundamental de esta primera distancia, se liga a los conceptos de entretenimiento y emoción, que pone en escena las emociones de un relato, conduciendo al observador a ligarse con esa sensorialidad de la narrativa; por lo tanto, en su libro afirma que “ la cinefilia ligaba el culto del arte a la democracia de las diversiones y las emociones, recusando los criterios a través de los cuales el cine se hacía admitir en la cultura distinguida”. (p.10)

Ante esto, es importante mencionar que para Rancière (2019), la cinefilia es la concepción del cine que no produce la visibilidad de los discursos políticos, sino que, por el contrario, es aquel que manifiesta relatos, historias reposadas y tranquilas. El concepto “cinefilia” se liga a un cine que no tiene fundamento político, por ende, es un cine de poco interés para el autor. Por esta razón, en su libro menciona que “La cinefilia ligaba el culto del arte de la democracia de las diversiones y las emociones, recusando los criterios a través de los cuales el cine se hacía admitir en la cultura distinguida”. (p.10).

¹⁴ Jacques Rancière: su investigación simultáneamente histórica y filosófica, también disparó contra las formas canónicas de entender lo sensible a través de sus trabajos sobre el cine, la literatura y la crítica de arte. (Universidad Nacional De San Martín, s.f.)

¹⁵ Cinefilia: Concepto empleado por el Filósofo Francés, Rancière (2019), para desvirtuar el cine que es maquinado como una industria de historias. Por ello, ha de mencionar que: “esta es una relación con el cine que es asunto de pasión antes de ser cuestión de teoría”. (p.10)

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Continuando con lo dicho por Rancière, la cinefilia es el concepto de un cine que no responde a las problemáticas de índole político; sino por el contrario es un transmisor de imágenes, al servicio de las emociones y sensaciones. Por ende, este cine no ahonda en las realidades sociales y políticas.

En ese orden de ideas, la segunda distancia planteada por Rancière (2019) en su libro menciona que el cine debe ofrecer al espectador un acercamiento con las interacciones y realidades, por lo cual, estas deben ser comunicadas y representadas para que el observador logre capturar el mensaje. Por consiguiente, él menciona que al relacionar el cine con política este debe: "... cumplir retrospectivamente al cine el papel de revelador y comunicador, un papel que este ha traicionado al someterse a la industria de las historias" (p. 41). Por ello, es importante resaltar que, para el autor, el cine no debe centrar su óptica en las narrativas, sino por el contrario debe orientar la observación en los conflictos políticos del mundo. Es por esto que el autor menciona que "El cine es asimismo un aparato ideológico productor de imágenes que circulan en la sociedad y donde está reconoce el presente de sus tipos, el pasado de su leyenda o los futuros que se imagina". (pp. 13-14)

Así mismo, en esa segunda distancia de cine y política se hace énfasis en que esta debe manifestar la verosimilitud de las energías del mundo y sus representaciones. Por último, la tercera distancia a la que hace alusión el autor es el cine-teoría, en donde este afirma que el "el cine es una multitud de cosas" (p,13) en donde se puede concebir al cine como material de distancias para su análisis.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Ahora bien, de manera práctica se trae a colación la Película “Her” dirigida por (Jonz¹⁶, 2013). Esta ofrece al espectador, observar cómo el personaje principal se acerca y se sumerge en una nueva aplicación, que le permite relacionarse con un sistema interactivo que se adapta a su personalidad. Esta forma de interacción a la que Theodore, personaje principal acude, se da por la necesidad de sosegar la soledad a la cual se está expuesto, ya que se encuentra inmerso en un contexto moderno y tecnológico que implica el desarrollo de su vida profesional, social y económica.

Esta película ofrece al espectador, desde la perspectiva de Ranciére(2019), una hipersensorialidad¹⁷ dada mediante el relato visual, que proyecta la vida de Theodore, personaje principal de la narración “Her”. Es así, como esta narrativa conduce al espectador a un estado tranquilo y reposado el cual se aleja de la distancia del cine- política de Ranciére y se acerca al cine-arte, en donde realiza una representación de las emociones.

De esta manera, la distancia desarrollada por Ranciére (2019) de instrumentalización y mercantilización del cine-político, son relevantes en función de transmitir al observador un mensaje sobre las orientaciones políticas, referentes a la realidad entre las interacciones de las clases sociales (marxismo) por esto denomina “cinefilia” a aquello que no obedezca esta distancia. Por lo tanto, menciona que:

¹⁶ Spike Jonz: Su nombre real es Adam Spiegel. Director y productor norteamericano. (Sensacine México, s.f.)

¹⁷ Hipersensorialidad: Concepto desarrollado por Ranciére (2019), en su libro “las distancias del cine” para describir “la imagen demasiado sensual” (p 50). En donde la literatura está inmersa en el cine.

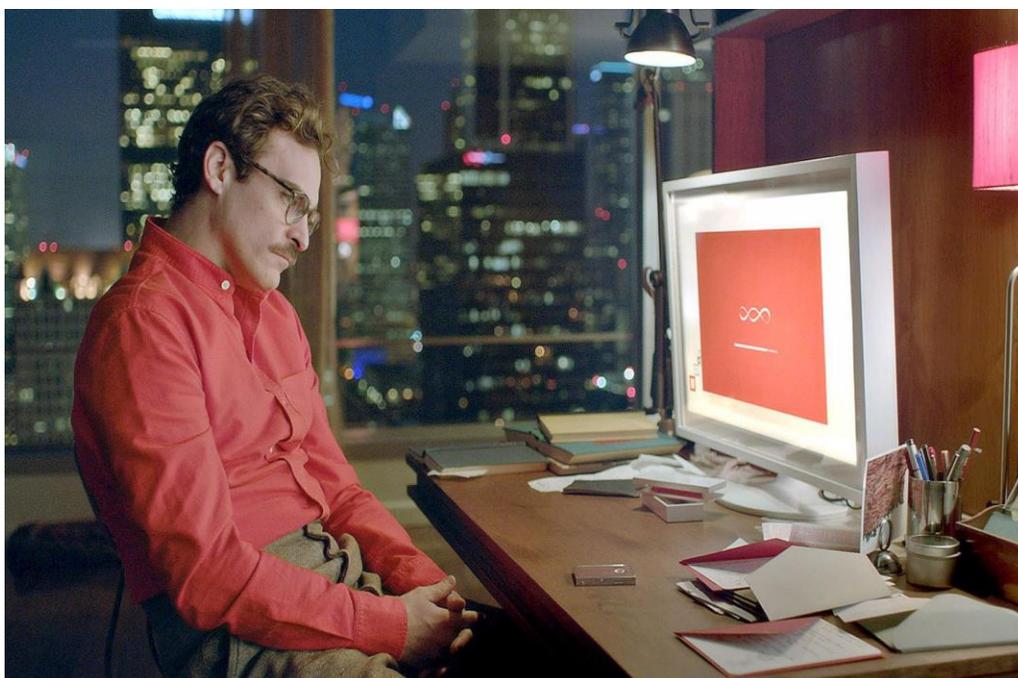
LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

El exceso de sensorialidad de la descripción y la estructura discontinua de la narración tienen el mismo efecto: ambos quitan sentido a la acción y peso a sus intrigas.

Construyen en conjunto la suspensiva por cual la literatura genera al mismo tiempo encarnación y desencarnación. (p. 45)

Figura 10

Cuadro de la Película “Her”



Nota: se observa como Theodore, espera que se instale la aplicación “Samantha”. Tomado de: “Película “Her” [Cuadro cinematográfico], “Filmaffinity.2013””(https://pics.filmaffinity.com/Her-439213291-large.jpg)

En esta imagen, se observa como el personaje dispone su tiempo para la instalación de la aplicación. La cual logra sumergirlo y generar en el personaje una dependencia de interacción; esta aplicación a preferencia de Theodore tiene voz de mujer. A su vez, la aplicación se ha denominado así misma como Samantha. Debido a la interacción constante entre ellos, se establece una relación de amistad, que ante la necesidad de afecto por el protagonista se

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

transforma en una relación sentimental. En la película se puede observar cómo Samantha, apropia y evalúa emociones humanas, generando así en el personaje un mayor apego emocional, al punto de establecer una relación genuina y verdadera. Esta narrativa dada por las secuencias y continuidades de los planos para Ranciére (2019), es denominado cinematografismo literario, al decir que:

Doy este nombre al tratamiento que constituye la narración mediante bloques desiguales y discontinuos de espacios tiempos, en contraste con el modelo representativo, el de la cadena temporal homogénea de causas y efectos, voluntades que se traducen en acontecimientos y acontecimientos que ocasionan más acontecimientos (p.48).

La historia desarrollada en esta película, pone en evidencia un tratamiento de secuencias de la narrativa, donde se abordan diferentes acontecimientos enlazados entre sí, con el fin de presentar una historia sobre el personaje.

Figura 11

Cuadro de la Película “Her”

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA



Nota: En esta imagen se observa como la manipulación de la imagen direcciona la mirada hacia el personaje principal y focaliza al espectador. Tomado de: “Película “Her” [Cuadro cinematográfico] “Sfstation. 2013”” (<https://cdn.sfstation.com/wp-content/uploads/2013/12/3022037-slide-her-film.jpg>)

Cabe resaltar, que, en la anterior imagen, se observa cómo la manipulación de la máquina enfoca lo que desea ser observado por el ojo, al ser atraído y direccionado por el contraste de los colores de la escena, mostrando diferentes personajes y elementos que interactúan consigo mismos, pero que no permite la perspectiva del observador, sino una sensación de aislamiento. Esta narrativa no representa la visión del cine ni la veracidad del tiempo, debido a la hipersensorialidad del relato bajo la manipulación de la máquina, por ello Ranciére (2019) menciona que:

De tal modo, no hay ni mentira de la vida ni realidad del sueño. Lo único que hay es la maquinaria de la ficción que pone los poderes de la máquina cinematográfica bajo el

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

control de la vía lógica aristotélica de la verosimilitud. El cineasta se presenta como el manipulador de los argumentos de manipulación. (p. 33).

En ese sentido, la representación trabajada en la cinta “HER” ofrece al espectador un relato impregnado de la vida cotidiana mediada por emociones, y a su vez está supeditada por la visión del autor; ya que esta contiene elementos de una narración futurista. Esa convergencia de elementos da paso a una intención verosímil, la cual dista de la concepción de cine para Rancière, manifestado en el libro, las distancias del cine.

Figura 12

Cuadro de la Película “Her”



Nota: Se observa como Theodore se encuentra en un estado de desesperación debido al abandono de Samantha.

Tomado de: “Película “Her””[Cuadro cinematográfico]“ Estrellados.2018”

(<https://estrelladosmagazine.wordpress.com/2019/02/18/her-de-spike-jonze-la-ilusion-del-color/>)

En la imagen anterior, se puede evidenciar como el personaje experimenta la pérdida de lo conocido, al ser abandonado por Samantha. La dependencia emocional lo lleva a padecer un

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

estado de depresión, ya que asume que este sistema operativo lo ha abandonado. Es aquí donde la película genera en el espectador un vínculo emocional de experiencias frente a las relaciones, en donde el apego emocional por esta aplicación lo ha apartado de las interacciones humanas. Este filme realiza una reflexión sobre el manejo de las emociones y el porvenir de lo humano en un mundo moderno, inmerso en la inteligencia artificial.

Por ello, Ranciére (2019), ha de aclarar la delimitación que debe existir entre cine y narrativa, ya que esto promueve entretenimiento al espectador por medio de historias. Por otro lado, el cine debe tener el objetivo representar, es así que en su libro expone que:

[...] a relación del cine con esa literatura que le proporciona sus modelos narrativos y de la que procura emanciparse. También su relación con los dos polos en los que el arte, en opinión de muchos, se pierde: allí donde disminuye sus poderes al mero servicio de la diversión, y allí donde quiere, al contrario, excederlos para transmitir pensamientos e impartir lecciones políticas (p.18).

Para Ranciére, es importante que el cine no tenga como objetivo evocar en el espectador emociones, sino que deleve una visión con respecto a las verdades sociales y políticas. Por esto, para este autor el cine es aquel que transmite pensamientos y lecciones, direccionando al espectador hacia lo que se desea focalizar. Esta manipulación no permite al observador su propia mirada y con ello su percepción.

En esa medida, Ranciére aborda la instrumentalización del cine, al igual que el cineasta y guionista argentino Santiago Fillol, el cual adopta esta concepción y expone en su libro “Cuadernos hispanoamericanos”, en el capítulo Cuestión de ópticas, la exposición de los planos hacia el espectador, en donde hace mención que el cine está supeditado por la intención de enfocar y desenfocar la imagen que se ha elegido en el campo visual, permitiendo aclarar y

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

eclipsar lo que se quiere develar, generando una observación focalizada, es decir un teleobjetivo. Por esto, el cineasta menciona que:

El cine, la forma más habitual del teleobjetivo se detecta siempre por el marcado contraste entre una figura enfocada y un fondo ultra desenfocado. Sin embargo, el uso del teleobjetivo no solo implica decidir que se ha de enfocar, sino también y, sobre todo, que se dejará fuera de foco, es decir, que se experimentará como *flou* en la imagen. Igual que la elección de todo fuera de campo implica no solo lo que se verá, sino principalmente que será visible de la imagen encuadrada, ante un teleobjetivo se decide por igual la significativa expresión de lo borroso y lo nítido. (Fillol, 2016, p. 82)

En ese orden, Santiago Fillol en su libro *Historias de la desaparición*, menciona que el teleobjetivo es la intención de mostrar lo que se necesita mostrar y omitir aquello que se quiere dejar fuera del foco, manipulando así la mirada en el campo visual de la imagen y con ello, priorizando la narrativa sobre la imagen, ya que todo aquello que se deja fuera de campo es precedido por la linealidad de la historia. Es así, como el cineasta enmarca lo visible y omite lo invisible. Por esto, Fillol (2016) menciona que:

Un fuera de campo puede ser entendido como aquello que no está en la imagen, pero le implica desde su margen (la embarga, podríamos decir). o como aquello que se encuadra por omisión. hacer una historia de qué entendieron (y que enmarcaron) como visible de cada cineasta y cada época. (p. 17)

En consecuencia, esta manipulación del foco sobre un cine instrumentalizado, desde el abordaje de Ranciére, es aquel que permite representar las realidades sociales enfocadas de manera mecánica, con el objetivo de transmitir un mensaje sobre lo que se quiere mostrar. En ese sentido, este cine es pensado como instrumento que enfoca lo observable en los campos visuales

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

y el cual, emite un pensar en el espectador bajo la manipulación de la imagen viciada por el teleobjetivo.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

2. Imagen- movimiento

En contraparte a la manipulación de la imagen, se aborda en este análisis el libro “La imagen- movimiento, Estudios sobre el cine” del filósofo francés Gilles Deleuze (1983), en el cual se desarrolla la imagen- movimiento, observada y segmentada mediante los cortes móviles, los cuales no cortan ni reproducen el movimiento. Para este filósofo, el concepto de movimiento es algo que está en la fuerza misma de los cuadros, y que a su vez no se puede cortar o reproducir, la recreación del movimiento convoca a la artificialidad e ilusión, y, por ende, los denomina los fotogramas o poses; dado que se interrumpe el movimiento en cortes inmóviles. Por ende, en su libro menciona que: “los movimientos son heterogéneos, irreductibles entre sí”. (p.13), dicho así, este autor rechaza la reproducción de poses¹⁸ del movimiento, los cuales son permitidos por los cortes inmóviles,

En ese orden de ideas, la imagen-movimiento¹⁹ no está segmentada en cortes inmóviles, ya que la segmentación del corte móvil se da en un tiempo presente por cortes espaciales y materiales al finalizar un movimiento. Por ello, Deleuze aclara que: “*ya no será a partir de elementos formales trascendentes (poses), sino a partir de elementos materiales inmanentes*”

¹⁸ Poses: Término empleado por el filósofo francés Deleuze para referirse a imágenes inmóviles que realizan la ilusión de reproducir movimientos en un tiempo abstracto. “Estudios sobre el cine La imagen- movimiento”

¹⁹ La imagen para el filósofo Walter Benjamin, es aquella que puede ser representada mediante destrezas minuciosas por el aparato cinematográfico para un fin, al decir: “la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual”. (p. 5), por lo cual, “la imagen es técnica”, por consiguiente, dista de la concepción de Deleuze (1998), ya que para este autor, la imagen en movimiento no obedece a ese estatuto mecánico que reproduce el movimiento. (p.15)

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

(cortes²⁰)". (p. 17) En ese sentido, los cortes no están determinados por las poses sino por un todo de los elementos del encuadre; por ello, los elementos materiales que se encuentran en un espacio permiten ser recortados y a su vez, son producidos en interacción con la realidad del sujeto que realiza el movimiento- traslación.

Esta interacción de las partes en un espacio conlleva a modificar o cambiar el todo que comprende el cuadro, al generar una fuerza que cambia la duración, es decir "el movimiento siempre remite a un cambio" (Deleuze, 1983, p. 22).

Cabe mencionar que para Deleuze (1983), la imagen-movimiento no es una fuerza ejercida en el corte, como algo que se da o se manipula; sino que se desarrolla de acuerdo con la producción de la corriente, es por esto, que refuta la reconstrucción del espacio con cortes inmóviles. Por lo tanto, en el movimiento no se deben realizar cortes inmóviles que lo interrumpen en su producción. Por consiguiente, menciona que "En suma, el cine no nos da una imagen a la que él le añadiría movimiento, sino que nos da inmediatamente una imagen-movimiento". (p. 15)

Por tal motivo, para Deleuze (1983) , el corte del movimiento de un todo se da mediante la finalización de los cambios presentados en la traslación del movimiento, de esta manera, una vez que la duración²¹ del movimiento termina se realiza la segmentación del corte móvil de la

²⁰ Cortes: Concepto que hace referencia a la segmentación del plano, el cual está supeditado por los elementos de un cuadro, y que se inicia con un movimiento, sin reproducir una continuidad lineal. Así mismo, este se segmenta al finalizar un movimiento.

²¹ En palabras del filósofo alemán Hans Georg Gadamer (2011), permite observar desde otro punto de partida en contraste con Deleuze el concepto de duración; debido a que, este autor no sólo concibe la duración en lo perdurable, sino que también ahonda en su intensidad. En otras palabras, Gadamer permite observar este concepto en términos de "tiempo" a la duración, y por ello, el análisis dista de otros autores para este acercamiento. Es pertinente mencionar, que, para Gadamer, el concepto de duración está en el demorarse al sumergirse en el ver y en el pensar del cuadro, al decir: "No se trata de un ejecutar esto y aquello, primero lo uno y luego lo otro, sino

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

imagen; al mencionar que: “el movimiento es un corte móvil de la duración, es decir, del Todo o de un todo”. (p. 22)

En efecto, es importante resaltar que, para el filósofo, la imagen del corte móvil está determinada por el encuadre ²², el cual comprende todo lo que se presenta en el cuadro. En consecuencia, el cuadro refiere a todos los elementos que hacen parte de un espacio determinado, enmarcado en cada corte; por lo anterior, Deleuze (1983) menciona que: “El cuadro constituye un conjunto que posee gran número de partes, es decir, de elementos que entran a su vez en subconjuntos...” (p. 27)

Con el fin de dar mayor claridad de los elementos del encuadre desarrollados por Deleuze; la noción de cuadro del cineasta y fotógrafo alemán Rainer Werner Fassbinder, en la película “Whity” publicada en el año 1971; permite observar los elementos que componen el todo en un cuadro y a su vez, desarrolla la imagen- movimiento, ya que no permite la reproducción de poses, dada por cortes inmóviles.

En el análisis de la siguiente imagen de la película de Fassbinder, se observan los elementos que hacen parte del encuadre, los cuales son: el decorado, la duración, la atmósfera, y el corte de movimiento. Elementos que convergen en un espacio determinado, los cuales conforman el todo del encuadre y que, a su vez, entran en movimiento de acuerdo con la traslación de la escena.

que es un todo que está presente ahí, en el ver, en el meditar, en el considerar en el que uno se halla sumergido, o mejor, si escuchamos a la sabiduría de la lengua, podemos decir: «en lo que uno se halla absorto»”. Estética y hermenéutica (p. 294).

²² El concepto encuadre desde Deleuze (1983) es la determinación de un sistema cerrado, relativamente cerrado, que comprende todo lo que está presente en la imagen, decorados, personajes, accesorios.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Figura 13

Cuadro de la película “Whity”



Nota: En este encuadre de la película “Whity” se observan los elementos de la imagen, en donde el corte móvil no segmenta la producción del movimiento. Tomado de: “película “Whity””[Cuadro cinematográfico]“Pinterest.s.f” (<https://co.pinterest.com/pin/118430665171018591/>)

En ese sentido, en la anterior imagen se presenta un decorado, que conforma los recursos del espacio y se relaciona con la atmósfera, a lo cual Deleuze (1983), menciona que, estos elementos unifican los objetos y los relaciona, al decir que: “Es la potencia apoderándose de todo lo que se pone a su alcance, o la cualidad común a objetos completamente distintos” (p. 172). En suma, estos dos elementos presentes se relacionan en el encuadre de manera directa ya que, componen la primera parte del todo. Es por esto, que Deleuze, menciona que el decorado es: “un espacio sometido a relaciones métricas con arreglo a las cuales las fuerzas o los factores que se ejercen en él determinan la cantidad más grande de movimiento”. (p.71).

A su vez, el tercer elemento presente en el encuadre es el corte móvil, en otras palabras, el plano. Este elemento es el recorte e impresión de la duración del encuadre, por esto, Deleuze

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

(1983), refiere que: “el cine realiza la paradoja de moldearse sobre el tiempo del objeto y de adoptar, por añadidura, la impresión de su duración.»” (p. 43). La relación de estos tres elementos, son factores que se dan de manera simultánea y que, a su vez, confluyen con el todo en el cuadro.

Figura 14

Cuadro de la película “Whity”



Nota: En esta imagen se evidencia los distintos elementos y componentes que conforman el encuadre. Tomado de: “película “Whity”” [Cuadro cinematográfico] “World Cinema Review. 2016”.

(<http://internationalcinemareview.blogspot.com/2016/09/rainer-werner-fassbinder-whity.html>)

En este encuadre de la película del cineasta alemán, se observan los elementos del todo. En este filme se aborda la historia de una familia, conformada por 4 integrantes; una joven esposa, un joven con discapacidad cognitiva, un hijo homosexual y un padre autoritario, de igual manera, otros integrantes de la historia y que no hacen parte de este cuadro se encuentran en el servicio del hogar, el mayordomo (hijo ilegítimo) y su madre, una mujer negra que realiza labores domésticas. En este corte, se observa cómo el decorado de la imagen conforma una escena, que registra una información visual de manera equilibrada y simétrica, de tal manera que

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Deleuze (1983), menciona que: “el cuadro se concibe como una construcción dinámica en acto” (p. 29). Es decir, una convergencia entre movimiento y espacio.

De esta manera, en la imagen del comedor se puede observar como el espacio es divisible y es presentado en diferentes cortes, mientras que los movimientos de la imagen siguen su naturaleza en la acción de los personajes, y una vez que la traslación se detiene se hace una división al siguiente cuadro.

En ese orden de ideas, la convergencia entre movimiento y el espacio de Deleuze (1983), radica en que el espacio es divisible y está dado en pasado, mientras que el movimiento es indivisible y está dado en presente. En este sentido, el espacio en el cuadro puede ser dividido en cortes, pero el movimiento en su naturaleza heterogénea no es divisible. Por esto, en su libro menciona que: *“Los espacios recorridos pertenecen todos a un único y mismo espacio homogéneo, mientras que los movimientos son heterogéneos, irreductibles entre sí”* (P.13)

De forma imperante, es necesario dar paso al análisis expuesto por Deleuze y Guattari, en el cual exponen la importancia del recorrido en el cuadro, los elementos que componen el todo y la trayectoria de los diferentes vectores presentes en la imagen.

Con respecto al espacio recorrido y a los vectores en la imagen, Deleuze & Guattari (2004), mencionan que esto no está ligado al concepto de camino, sino que es la relación que existe entre los elementos de la imagen, es decir, que el recorrido son los micro movimientos que se desarrollan en el todo y que generan en el corte un enigma sobre el “¿Qué ha pasado?”, en los elementos que componen el encuadre y que, a su vez, hacen un punto de contacto en la escena. A lo cual, el autor en su libro expone:

[...] el diálogo o la conversación obedecen perfectamente a los cortes de una segmentaridad fija, a vastos movimientos de distribución organizada que corresponden a

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

las actitudes y posiciones de cada uno, pero cómo también están recorridos y son arrastrados por micro movimientos, segmentaciones finas distribuidas de forma distinta, partículas desconocidas de una materia anónima, minúsculas fisuras y posturas que ya no pasan por las mismas instancias, incluso en el inconsciente, líneas secretas de desorientación o de desterritorialización: toda una sub conversación en la conversación..

(p. 201)

Con relación a lo anterior, es preciso señalar que en el movimiento y en la conversación se realizan diferentes líneas denominadas sub conversaciones, las cuales componen el encuadre, es así, que en la siguiente imagen esto es ejemplificado, en donde se puede apreciar la distinción de la incógnita sobre el ¿Qué ha pasado? con referencia a lo ya expuesto.

Figura 15

Imagen sobre el ¿Qué ha pasado?



Nota: La imagen muestra las diferentes líneas de trayectoria desde diferentes vectores que conforman la imagen.

Tomado de: “Libro Mil Mesetas” [Ilustración] Deleuze & Guattari, 2004

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

En este cuadro, la incógnita del ¿Qué ha pasado? Es evidenciada a través de las líneas que componen una imagen por medio de los diferentes vectores los cuales son imperceptibles y son reunidos a causa de un acontecimiento. De esta manera, las líneas o micromovimientos que se desarrollan no son perceptibles; por ejemplo, en esta imagen aparece en la mitad de los personajes algo inusual (un pollo), invitando a los participantes a presenciar el evento, adicional a esto, se construyen diferentes líneas o vectores que se conectan, dejando lo inusual como un movimiento secundario. Esas trayectorias inducen al observador la pregunta sobre el ¿Qué ha pasado?

Es así, que la imagen está conformada con líneas o vectores de trayectoria, en ese sentido, al observar el cuadro la primera línea de la imagen es la de un policía que observa el acontecimiento inusual, en un segundo vector; el perro ve al señor que sostiene la soga, seguido a esto la niña divisa al policía y a su vez, el transeúnte centra su atención en la niña; por último, el señor de la soga mira detenidamente al perro. Estas líneas de la escena son convocadas en un espacio determinado a raíz de lo extraño que permitió un punto de encuentro.

En ese orden de ideas, las líneas de los micromovimientos de los movimientos del corte, y por la cual da lugar a la incógnita planteada por Deleuze y Guattari, es ejemplificada con mayor detalle en el cuento del escritor Dostoievski “El árbol de navidad y una boda”. (Literatura.us, 22). En esta obra se narra la historia de una reunión familiar en navidad, en la cual se encuentran congregados la familia y algunas personas cercanas, entre ellos un hombre mayor y adinerado que pretende desposar a la hija del anfitrión. Este cuento permite que el observador vea las acciones inusuales de los personajes con fines codiciosos en la búsqueda de beneficios sociales, es así, que en este texto se describe una fiesta destinada a convenir una boda concertada entre una menor y un adulto. Estos arreglos nupciales son festejados por los presentes sin tener

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

en cuenta el miedo de la niña por su futuro esposo, el cual está entusiasmado por este compromiso, ya que podrá adquirir beneficios sociales y económicos.

Es por esto, que el texto desarrolla una descripción detallada sobre la reunión navideña, en donde el temor de la futura prometida es evidente para el observador debido al encuentro a solas que el propicio en la pequeña sala, allí este sujeto se le acerca con pretensiones malintencionadas, alabando su belleza y con ello lograr obtener su afecto, al intentar comprarla con juguetes nuevos, pero su cometido es obstaculizado por otro pequeño que no los deja a solas, a lo cual hace que este se enfurezca y lo persiga hasta la cocina para castigarlo. Cabe mencionar, que estas pretensiones giran en torno a contraer nupcias con la pequeña, ya que esto concederá al esposo obtener una cuantiosa fortuna. Pero, a pesar de no tener el afecto de la niña, al final del relato; el narrador describe que en presencia de la multitud se festejan las nupcias de una pequeña niña que acaba de cumplir 16 años con su favorecido cónyuge.

De esta manera, la pregunta de Deleuze y Guattari (2004) sobre el ¿Qué ha pasado? es evidenciada en el cuento del escritor ruso, a partir de diferentes escenas o cortes móviles de la imagen descritas en el texto. Es así, que esta celebración da lugar a distintos micro movimientos o líneas en un mismo espacio, las cuales se conectan entre sí, como, por ejemplo, en la reunión cada integrante desarrolla diferentes micro movimientos. En primer lugar, los niños juegan en la sala, seguido a esto los invitados hablan entre sí, a lo lejos el pretendiente cuantifica la herencia y a su vez, un desconocido visualiza los diferentes acontecimientos del espacio.

En ese orden, estos recorridos de los personajes presentes en el espacio no se pueden desligar, ya que, convergen con las dimensiones del tiempo, sobre el ¿qué ha pasado?, ¿qué pasa? y ¿qué pasará?, pero referente a esto es importante aclarar que para Deleuze y Guattari

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

(2004), el origen no es esencial, sino es el presente del corte en donde la incógnita permea el texto:

No obstante, sería toda una equivocación reducir esos diferentes aspectos a las tres dimensiones del tiempo. Algo ha pasado, o algo va a pasar, pueden designar perfectamente un pasado tan inmediato, un futuro tan próximo, que se confunden (diría Husserl) con las retenciones y las protenciones del propio presente. Aun así, su distinción sigue siendo legítima, en nombre de los diferentes movimientos que animan el presente, que son contemporáneos del presente, uno moviéndose con él...” (p.198)

A su vez, en el cuento del escritor se puede observar que en su narración no se tiene en cuenta el origen de la historia, sino por el contrario, se realiza una descripción de un corte en un espacio en tiempo presente, es así como este describe minuciosamente las acciones de los personajes que están presentes en ese espacio, los cuales ya tienen un recorrido que precede el tiempo de la narración, y esto está implícitamente en la historia.

Un ejemplo de esto, es cuando el escritor describe el haber observado una boda, pero este prefiere contar lo que observó en la fiesta del árbol de navidad. En esta celebración, los invitados festejan, los niños juegan y el invitado de honor llega a la reunión con la intención de observar y pretender a la inocente niña. Es así, como el escritor describe detalladamente la escena, pero no hace énfasis en la trayectoria de origen de los personajes, sino que resalta las diferentes líneas de subconversación en la conversación de cada uno de estos.

Por ello, en el cuento las líneas se hacen presentes cuando luego de la conversación sobre la inusual boda entre la niña y el invitado, convenio que no es descrito en el texto, se realiza una celebración sobre la futura boda. Allí, los padres de la joven esposa, los presentes y el

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

pretendiente dichosos festejan la decisión, en una reunión navideña. Estas líneas acontecen mientras la niña juega con su delicada muñeca.

En esta escena, el encuentro de estos micromovimientos de trayectoria de los personajes convocan a la incógnita sobre el ¿Qué ha pasado? para que sea realizada dicha boda; ya que, en primera instancia, la niña teme de su futuro esposo, acto seguido, el novio busca un beneficio económico con la dote, seguido a esto, se refleja la dicha de los padres al lograr desposarla con aquel hombre; posterior a ello, se observa la alegría de los invitados por la boda y por último, el asombro del narrador, dado que, momentos antes contempló, la conversación sobre el futuro de un niño que se encontraba bajo la mesa tratando de refugiarse, debido a que no permitió las artimañas del insensato hombre al querer disuadir la niña con caricias y halagos. Es así, que estas líneas en un espacio determinado toman distancia del acontecimiento y son imperceptibles en la narración:

En cualquier caso, estamos ante una línea muy diferente de la precedente, una línea de segmentación flexible o molecular, en la que los segmentos son como cuantos de desterritorialización. En esa línea se define un presente cuya forma es la de algo que ha pasado, ya pasado, por próximos que estemos de ello, puesto que la materia imperceptible de ese algo está completamente molecularizada, a velocidades que superan los umbrales ordinarios de percepción. (Deleuze & Guattari, 2004, P. 201)

En relación con lo anterior, en la medida de esas líneas que son imperceptibles por su velocidad, se observa con mayor detalle cuando el pretendiente intentó sacar con desagrado al niño debajo de la mesa, y acto siguiente es sorprendido por el dueño de la casa y por el narrador de la historia; la incógnita ¿qué ha pasado? da lugar con referencia a esa línea que no se puede percibir por su velocidad en el espacio, debido a la trayectoria de los personajes. Es ahí, donde el

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

punto de contacto se evidencia en una situación presente del todo de la historia, de la siguiente manera, en un primer lugar, el niño huye de las represalias del futuro novio, luego, el anfitrión y el pretendiente realizan una conversación sobre el futuro del niño, el cual es desestimado por el prometido y, por último, el niño es enviado a jugar mientras el narrador se burla de la decisión del novio. Acto seguido, los presentes festejan el compromiso nupcial luego de la conversación entre el padre y el novio, movimiento que no es detallado en la historia pero que convoca las líneas en un punto de contacto de un espacio.

En función de lo planteado, una línea es aquella que subyace de manera independiente a la historia, y que a su vez hacen un punto de contacto entre la línea de historia y la línea imperceptible, es decir, que “Es cierto que las dos líneas no cesan de interferirse, de actuar la una sobre la otra, y de introducir, cada una en la otra, bien una corriente de flexibilidad, bien un punto de rigidez” (Deleuze & Guattari, 2004, p. 201), por esto, en el cuento de Dostoievski se relata una reunión navideña, en donde la hija menor del anfitrión contrae un compromiso nupcial; esta es la línea segmentaria de la historia de la cual en el libro “Mil mesetas”, denomina “primera línea de vida, línea de segmentaridad” (p. 200), la cual subyacen diferentes líneas en el recorrido de los personajes en la historia al presentar diferentes micromovimientos que convergen, es decir, que además del compromiso, se puede ver una primera línea, en donde el pretendiente es admirado y elogiado por parte de los invitados, pero nunca es clarificado el motivo de esta idolatría y así mismo, una segunda línea es evidenciada al reflejar las intenciones codiciosas del pretendiente, para adquirir la dote siendo esto un elemento inusual ya que es un caballero adinerado.

Es así, que en el recuadro de este texto no solo se presenta la línea de la historia, sino que subyacen líneas segmentarias de micromovimientos, las cuales son dadas en el todo.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

[...]estamos hechos de líneas. Y no nos referimos únicamente a líneas de escritura, las líneas de escritura se con-jugan con otras líneas, líneas de vida, líneas de suerte o de mala suerte, líneas que crean la variación de la propia línea de escritura, líneas que están entre las líneas escritas. (Deleuze & Guattari, 2004, p.199).

En concreto, las líneas segmentarias del cuento permiten describir una situación habitual sobre un matrimonio por conveniencia, en donde la codicia es un factor que permea la actitud de los personajes inmersos en una situación, es decir, que buscan incansablemente un beneficio individual sin tener presente el daño y perjuicio que su propósito ocasione.

En ese orden de ideas, las líneas segmentarias a las que hace referencia Deleuze y Guattari, también se pueden señalar en el cuento de Franz Kafka “Josefina la cantora o el pueblo de los ratones”. (Biblioteca Virtual Universal, 2006). En este texto el autor realiza la descripción detallada sobre una situación extraña, en la que una rata tiene habilidades de canto, aunque sean chillidos. Este cuento tiene elementos que no son habituales en la cotidianidad, pero sí en su relato, ya que los personajes poseen ciertas características humanas como por ejemplo tienen actitudes y acciones que los lleva a sufrir de diferentes problemáticas, que no son propiamente de las ratas, pero en el cuento su factor principal es ser ratas, es decir que no se emplea la personificación. Otro elemento extraño, es que sin importar que Josefina les cause la muerte, estos lo han recibido como algo normal y latente en el diario vivir, ya que esta masacre no afecta la cantidad de la población, ya que los niños pasan a ser adultos de una manera abrupta, omitiendo una etapa juvenil.

En este relato, no se evidencia una dimensión del tiempo pasado o del origen de la historia, sino por el contrario, describe en su cuadro un tiempo presente, en donde los micromovimientos de los movimientos acontecen la incógnita sobre el ¿Qué ha pasado? De tal

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

manera, que, en la historia, se relata a Josefina presumiendo de sus dotes musicales, los cuales no son cantos, son chillidos, aunque se rehúse a creer tal cosa. En esta línea o movimiento, se observan diferentes líneas segmentarias cuando se describe el cómo estos chillidos son enaltecidos y a la vez son repudiados por su pueblo, de manera que tal reproche se debe a que una vez la rata es escuchada por integrantes ajenos a su pueblo, las demás ratas mueren o son heridas de gravedad. En este sentido, la incógnita se puede observar en el acontecimiento que ha posicionado a Josefina a ser idolatrada por su pueblo, a pesar de tener un chillido estrepitoso en lugar de uno talentoso, incluso este grupo de ratas omiten que Josefina sea codiciosa, prepotente y altanera, rechazando a su fanaticada y familia.

Es así, que, en este cuento de la rata, la imagen está conformada de segmentos determinados y medibles por los mismos elementos que la componen, es decir, la descripción del cuadro de una escena, en donde se describe la adulación de una inexistente habilidad de canto que tiene una rata. Es decir que estas líneas de movimiento y líneas de micromovimientos están inmersas en un espacio medible “[...]puesto que produce o más bien reproduce los segmentos, poniéndolos de dos en dos, haciendo re-sonar todos los centros, y extendiendo un espacio homogéneo, divisible, estriado en todos los sentidos” (Deleuze & Guattari, 2004, P. 227).

En ese orden, las líneas segmentarias a las que se refieren los autores, se pueden clarificar en este cuento, ya que se describen vectores o micromovimientos de la imagen- movimiento en la duración de un tiempo presente, ” su distinción sigue siendo legítima, en nombre de los diferentes movimientos que animan el presente, que son contemporáneos del presente, uno moviéndose con él” (Deleuze & Guattari, 2004, p.198). Un ejemplo de esto, es observado cuando Josefina se jacta de un talento inexistente el cual no le permite trabajar, por el otro, es culpada de la muerte de su pueblo al producir chillidos en su cantar y, por último, sus seguidores son fieles

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

de los conciertos sin importar que sean descubiertos por sus enemigos al escuchar los chillidos. Es así, que la pregunta suscita en el lector el querer descifrar la actitud del pueblo hacia Josefina *“Nunca se sabrá lo que acaba de pasar, siempre se sabrá lo que va a pasar, esas son las dos incertidumbres en las que se encontrará el lector”* (P.198). Ya que, estos olvidan las consecuencias de los chillidos y también el desdén de la intérprete con una actitud arrogante hacia su pueblo, quienes sacrifican su bienestar y su tiempo para acompañarla en sus malas interpretaciones. Por ello, Deleuze & Guattari (2004), refieren que la incógnita no tiene lugar a lo que ya ha acontecido, sino que tiene lugar a los movimientos que animan el presente:

[...] tiene tan poco que ver con una memoria del pasado, o con un acto de reflexión, que juega, por el contrario, con un olvido fundamental. Se desarrolla en el ámbito de —lo que ha pasado, pues nos pone en relación con un incognoscible o un imperceptible. (P.198)

En tal sentido, las narraciones aludidas con anticipación desarrollan en sus relatos el detalle de los cuadros en escena, más no una exaltación del recuerdo de algo que pasó en la historia, ya que el pasado es imperceptible, y sus personajes e historias no presentan alusión alguna por aspectos de cronología, debido a que implícitamente se percibe una trayectoria de los personajes. Así mismo, estos relatos en su descripción trazan líneas segmentarias, las cuales hacen contacto con líneas o con subconversaciones de un espacio en la imagen.

Por su parte, los cuadros presentes en escena permiten segmentar el todo de la imagen, al mostrar la composición espacial de las líneas de la imagen, ya que las constituciones de las diferentes líneas de segmentación realizan contacto a raíz de un movimiento.

A veces el cuadro se concibe, pues, como una composición espacial en paralelas y diagonales, constitución de un receptáculo tal que las masas y las líneas de la

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

imagen que viene a ocuparlo hallarán un equilibrio, y sus movimientos, un invariante. (Deleuze, 1983, p.28)

Por lo anterior, el cuadro permite que las líneas de los micromovimientos se reúnan en un espacio segmentado y, por ende, se entrecruzan entre ellas “El cuadro es como el conjunto de montantes que sostienen la cadena de relaciones, mientras que la acción constituye solamente la trama móvil que pasa por encima o por debajo”. (Deleuze, 1983, p.279)

Ahora bien, con referencia al cuadro y las líneas que se entrecruzan en un punto de contacto, se realiza el análisis de la película “Whity” la cual ejemplifica las líneas de las sub conversaciones de la conversación; es decir los micromovimientos del cuadro, es por esto, que en la siguiente escena la imagen permite observar una reunión familiar, en donde los personajes realizan una conversación sobre los derechos de los negros y a su vez, se evidencian diferentes líneas de micromovimientos inusuales y extrañas en la escena. Por un lado, el hijo menor detiene su atención particularmente hacia sus manos, la joven esposa de manera desorientada observa la decoración de la mesa, el siguiente hermano, observa a su padre con devoción y, por último, el padre desubica la mirada. Estos micromovimientos hacen punto de contacto en un espacio a raíz de una situación, las cuales están en simultáneo con el espacio “*la conversación obedece perfectamente a los cortes de una segmentaridad fija, a vastos movimientos de distribución organizada que corresponden a las actitudes y posiciones de cada uno, pero cómo también están recorridos y son arrastrados por micromovimientos*” (Deleuze & Guattari, 2004, p.201)

En esa convergencia entre los movimientos y los micromovimientos, las líneas de la imagen-movimiento del cuadro, son la correlación de la multiplicidad de los componentes, es decir, al todo de la imagen, los cuales son segmentados en los cortes móviles. Estas

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

segmentaciones para el cineasta no pueden ser reproducidas, ya que así, se generan los cortes inmóviles.

Figura 16

Cuadro de la película “Whity”



Nota: Imagen en la que hace referencia a las trayectorias imperceptibles de cada personaje. Tomado de: “película “Whity”” [Cuadro cinematográfico] “Encrypted.s.f.”.(https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQmUUPirgNe7uU55M7CzXXv22IUVIya-KPAO85Kz7iDZ_gRHNUp_RF05Fo_-cEpxwrF7GM&usqp=CAU)

En ese sentido, en la anterior imagen las líneas que corresponden al recorrido o la trayectoria de los personajes no son clarificadas por ejemplo el matrimonio conveniente de la joven con el dueño de la casa, las extrañas preferencias sexuales y la relación mórbida con los objetos del hermano mayor, además, el apego emocional del hijo menor por el mayordomo Whity, y por el último el nacimiento, crianza y gratitud de Whity por su codiciosa familia.

Es así, que, en estos puntos de contacto del encuadre, la incógnita del ¿Qué ha pasado? se distingue en el observar cómo Whity entrega toda su admiración y respeto por

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

una familia que constantemente, lo desprecia y segrega públicamente ya que no es de provecho económico o social, a tal magnitud que no tiene ningún respeto por el mayordomo, hijo ilegítimo. Aun así, los personajes han desarrollado un comportamiento inusual y poco justificado, debido a que cuando están a solas con él, sus acciones viran de manera radical, por ejemplo, la joven esposa lo protege y acaricia fervientemente, el hijo mayor lo seduce e incita constantemente a que este lo acaricie y el hijo menor lo sigue a cada paso que da, incluso lo besa en los labios. Es así como, las líneas de segmentaridad sobre la pregunta del ¿Qué ha pasado? “está relacionada fundamentalmente con un secreto (no con una materia o con un objeto del secreto que habría que descubrir, sino con la forma del secreto que permanece inaccesible)” (Deleuze & Guattari, 2004, p.198)

En ese orden, el ¿Qué ha pasado? también se hace presente en la decisión de Whity, ya que de un momento a otro decide acabar con la vida de todos los codiciosos integrantes de la familia. Es así, que el punto de contacto de las líneas de segmentariedad del corte móvil de la película, muestra el recorrido de los personajes, por ejemplo, en la cantina se muestra a Whity bebiendo y apostando, hasta el punto de embriagarse. Posteriormente a esto, el mayordomo aparece en otro cuadro (la casa), y desde allí comienza a producirse una trayectoria, una imagen- movimiento y unos micromovimientos; al mostrarlo con su mirada perdida, mientras que su hermano observa el arma.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Figura 17

Cuadro de la película “Whity”



Nota: Imagen sobre la trayectoria de Whity al preparar el arma y disponerse a asesinar a cada integrante de la familia. Tomado de: “película “Whity”” [Cuadro cinematográfico] “Giallo Malastrana.2018” (<http://giallomalastrana.blogspot.com/2018/06/top-top-west-las-50-mejores-peliculas.html>).

En esta escena, se sigue el desplazamiento por el espacio, mientras éste recorre la casa y dispara a cada integrante; para finalizar en las caballerizas acompañado por su hermano con discapacidad, quien al final es asesinado por Whity. Es importante aclarar, que en la anterior imagen las líneas de segmentaridad que componen el encuadre son independientes y se encuentran inmersas en la historia, es decir que: Nos componen, como componen nuestro mapa. Se transforman, e incluso pueden pasar la una a la otra. (Deleuze & Guattari, 2004, p. 207)

3.1 Variable de los cuadros.

En este apartado, el concepto de cuadro al que hace referencia Deleuze (1983), es abordado a partir de la película *Whity*, ya que permite obtener mediante una segmentariedad de la imagen un corte móvil de la trayectoria de los movimientos y los micromovimientos de un espacio determinado, además, esta fragmentación de los cuadros propone incluso otras nociones del espacio, un fragmento del decorado “Estos cuadros fragmentados responden a la noción de «espacios fuera de cuadro»” (p.157).

En ese sentido, estas nociones de los espacios fuera del cuadro permiten un movimiento fluyente entre ellos, que, aunque cortan elementos que componen la imagen presentan consigo un espacio de tiempo dotando aún más la temporalidad y profundidad de la imagen:

Aunque el primer plano extraiga el rostro (o su equivalente) de toda coordenada espacio-temporal, puede llevarse consigo un espacio-tiempo que le es propio, un jirón de visión, cielo, paisaje o fondo. Unas veces, la profundidad de campo dota al primer plano de una zona trasera... (Deleuze, 1983, p.159)

Es así, las variables del cuadro permean los elementos presentes en el mismo, en donde estas son partícipes de la alteración de las imágenes que convergen de manera simultánea entre ellas, por ello, cada corte de la imagen actúa sobre las otras de manera que fluyen entre sus elementos del espacio-tiempo a partir de lo que es observable y perceptible. En ese sentido, es importante recalcar las variables que alteran la imagen las cuales son: la luz y la velocidad, componentes modificables y esenciales de las imágenes.

Todas las cosas, es decir, todas las imágenes, se confunden con sus acciones y reacciones: es la universal variación. Cada imagen es tan sólo un «camino por el cual

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

pasan en todos los sentidos las modificaciones que se propagan en la inmensidad del universo•. Cada imagen actúa sobre otras y reacciona ante otras, en «todas sus caras» y «por todas sus partes elementales «La verdad es que los movimientos son muy claros en tanto que imágenes, y que no hay por qué buscar en el movimiento otra cosa que lo que se ve en él.» (Deleuze, 1983, p.90)

Figura 18

Cuadro de la película “Whity”



Nota: Imagen que permite observar la profundidad del cuadro ubicando al espectador en un espacio y tiempo determinado, posibilitando así visualizar los elementos que la componen. Tomado de:” La película “Whity”” [Cuadro cinematográfico] “Afcinema.2017” (<https://www.afcinema.com/Michael-Ballhaus-ASC-1935-2017-11791.html?lang=fr>)

A lo cual, en esta imagen las nociones del tiempo que dan profundidad a la imagen se ejemplifica al permitir observar un espacio-temporal en la amplitud de los elementos del plano²³, en donde no se realiza una ruptura de los movimientos, al contrario de la sobre posición de los

²³ Los planos, como determinaciones espaciales inmóviles, pueden ser perfectamente en este sentido la multiplicidad que corresponde a la unidad del plano, como corte móvil o perspectiva temporal. (Deleuze, 1983, p.46)

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

planos en búsqueda de reproducir un movimiento a partir de los elementos ya posicionados en función del mismo. En otros términos:

[...] la superposición de planos en que cada uno es llenado por una escena específica y donde los personajes se encuentran uno junto al otro, fue sustituida por una visión muy distinta de la profundidad, conforme a la cual los personajes se encuentran en línea oblicua y se interpelan de un plano al otro, y los elementos de un plano actúan y reaccionan sobre los elementos de otro plano²⁴ (Deleuze, 1983,p.47).

Figura 19

Cuadro de la imperceptibilidad de Lartigue



Nota: Imagen en donde se observa la indeterminación del movimiento. Tomado de: “Fotografía Lartigue”

[Fotografía] “Oscarenfotos. 2013”.(<https://i0.wp.com/oscarenfotos.com/wp-content/uploads/2013/02/jacques-henri-lartigue-7.jpeg?fit=900%2C1258&ssl=1>)

²⁴ “Se puede reservar la palabra «plano» para las determinaciones espaciales, porciones de espacio o distancias con respecto a la cámara” (Deleuze, 1983, p.45)

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Con base a lo anterior, el trabajo del fotógrafo francés Jacques Henri Lartigue, permite observar la indeterminación de los elementos presentes en el plano, es decir, no se evidencia la reproducción de un movimiento en función de un plano estable. Es así que, en esta fotografía no se especifica un lugar de origen del movimiento ni su final, llevando al observador a pensar sobre la historia de la imagen.

Así mismo, es imprescindible determinar la importancia de los elementos partícipes del cuadro, los cuales posibilitan la composición de los elementos de la imagen en función del movimiento y con ello, varían los factores de la imagen:

Es evidente que la más grande cantidad de movimiento debía ser entendida hasta ahora como un máximo relativo, puesto que depende de la unidad numérica elegida como intervalo, de los factores variables de los que ella es función y de las relaciones métricas entre los factores y la unidad, que dan al movimiento una forma. (Deleuze, 1983, P.72).

Figura 20

Cuadro de la película “Whity”



LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Nota: Imagen dotada de los elementos que componen la imagen. Tomada de: “la película “Whity”” [Cuadro cinematográfico] “Cinemataalk. 2020”
(<https://cinemataalk.files.wordpress.com/2020/05/4-6.jpg>)

En ese orden de ideas, los componentes del cuadro como el tiempo y el espacio del corte móvil, permiten la profundidad de la imagen dotando así una fluidez entre los elementos de los espacios y así, esta continuidad no genera una ruptura abrupta sobre los cambios del mismo. Con relación a lo anterior, en el cuadro de Fassbinder se puede ejemplificar la fluidez de los elementos de un espacio-tiempo, que posibilitan el corte móvil de la imagen, en donde todos los elementos dotan de movimiento al espacio. Es así, como en este corte de los elementos del espacio permiten seguir la imagen en movimiento en donde se observa a dos familiares reunidos en el comedor de la sala. En este espacio la madre acaricia la cabeza del joven en función de una conversación, que da paso a la continuidad de otro espacio sin realizar un corte inmóvil.

Por ende, estos espacios sucesivos de la imagen-movimiento²⁵ fluyen esencialmente del primer plano al siguiente, en donde los elementos del cuadro se hilan del primer espacio al siguiente, para así no realizar una ruptura del espacio-tiempo del todo de la imagen:

El comienzo de una navegación de los cuerpos y los sentidos desde algo inmutable hacia otro compartimiento del Tiempo, un espacio/tiempo esencialmente diferente, puesto que es experimentado como algo inestable, móvil, conductible, transformable, como la creación de un segundo universo que depende por entero de ese rito de paso inicial. (Deleuze, 1983, p.88)

²⁵ “La composición de las imágenes-movimiento da siempre la imagen del tiempo en sus dos aspectos, el tiempo como intervalo y el tiempo como todo, el tiempo como presente variable y el tiempo como inmensidad del pasado y del futuro”. (Deleuze, 1983, p.76)

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Figura 21

Cuadro de la película “Whity”



Nota: Imagen sobre el corte móvil de los micromovimientos en los elementos del cuadro. Tomado de: “la película “Whity”” [Cuadro cinematográfico] “Encrypted. s. f.” (<https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSCFvnNqaDKhxoKmxpXKJElwfMKQ3KCanjsQ&usqp=CAU>)

Es así, como en esta imagen se clarifica la continuidad del espacio en función del movimiento y los micromovimientos, al realizar un corte móvil en el recorrido del instante real del espacio-tiempo, entre el cuadro de la cocina y el de la sala, el cual depende de esta primera imagen para que a la postre se altere la imagen.

De esa manera, los elementos de la imagen pueden ser transformados dependiendo del movimiento que se realiza en el espacio y que, a su vez, realizan en sí una conexión inmanente con los elementos que los preceden. En ese sentido, estas variables del espacio alteran la profundidad de la imagen con respecto a la fluidez de los cuadros mediante los cortes móviles. Por ello, estos cortes segmentarios del movimiento no dan lugar a la reproducción de una temporalidad del espacio “la detención del tiempo de la imagen de la instantánea falsifica invariablemente la temporalidad sensible del testigo, ese tiempo que es el movimiento de una cosa creada” (Virilio, 1983, p.11).

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

En ese sentido, el tiempo sobre la imagen del cuadro es aquel que logra presenciar el instante de la realidad en un espacio, es decir, el presente de la imagen en movimiento “se ha afirmado que el tiempo tiene una sola realidad, la del instante, podríamos decir con Guyon, cuando se desarrolla el motor, que «Ía idea del tiempo puede vincularse a una perspectiva.” (Deleuze, 1983, p. 120). A su vez, esta variable sobre la percepción del espacio es de suma importancia en tanto es un vector de la luz, la cual crea y clarifica las imágenes. “La frecuencia tiempo de la luz se ha convertido en un factor determinante de la percepción de los fenómenos, en detrimento de la frecuencia espacio de la materia...” (Virilio, 1983, p.92).

De este modo, la luz en contacto con los cuerpos de la imagen aumenta la intensidad de los cuadros, es decir, proporciona la aparición y desaparición de los elementos en un plano, ya que todo lo que aparece, aparece a la luz.

La luz, en su estado de composición y descomposición, actúa químicamente sobre los cuerpos. Estos la absorben, se combinan con ella, que les comunica nuevas propiedades. Así, la luz aumenta la consistencia natural de algunos de esos cuerpos, incluso los solidifica y los hace más o menos insolubles según la duración o intensidad de su acción. (Virilio, 1983, P.31)

Figura 22

Cuadro de la película “Whity”

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA



Nota: Imagen en la que la luz posibilita la intensidad de los elementos del cuadro. Tomado de: “la película “Whity”” [Cuadro cinematográfico] “Filmlinc. 2014” (<https://jojud265nia2bj9sy4ah9b61-wpengine.netdna-ssl.com/wp-content/uploads/2015/07/Whity1-1600x900-c-default.jpg>)

En ese orden de ideas, la luz converge con los elementos del tiempo y el espacio, ya que posibilita la profundidad de los elementos del cuadro mediante su intensidad luminosa que solidifica los cuerpos y a su vez, genera la imperceptibilidad²⁶ de algunos cuerpos presentes en el cuadro. Es así, como en esta imagen del cineasta alemán Fassbinder, la luz aumenta la aparición de los cuerpos de acuerdo a la intensidad del movimiento, al ocultar el rostro del hombre y clarificar la indiferencia de la mujer en su oficio, como dama de compañía.

El conjunto de los movimientos, de las acciones y reacciones, es luz que se difunde, que se propaga «sin resistencia y sin pérdida»." La identidad de la

²⁶ Cabe mencionar que lo imperceptible se emplea como cualidad de la paradoja.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

imagen y, el movimiento tiene por razón la identidad de la materia y la luz.

(Virilio, 1983, p.92)

A lo anterior, es importante aclarar que la variable de la luz en contacto con los cuerpos clarifica la imagen en función del movimiento, por lo tanto, la luz no es aquella que se produzca de manera artificial en propósito de mostrar algo oculto, ya que no obedece a una manipulación del develar al observador, sino por el contrario, la luz intensifica la duración del cuadro, es decir del todo de la imagen.

El público, conducido así a una galería circular elevada en medio de la rotonda, no sabría ver de dónde viene la luz, no percibe ni lo alto, ni lo bajo de la pintura que, circulando alrededor de la circunferencia del local, no ofrece ningún punto de comienzo ni de fin, ningún límite; de modo que el espectador se encuentra como encima de una montaña donde su vista no está limitada más que por el horizonte.

(Virilio, 1983, p.55).

De esta manera, la luz no direcciona en el espectador la mirada o lo observable sino que, solidifica el todo de la realidad perceptible por medio de su intensidad, a lo cual la velocidad misma de la luz proporciona un distanciamiento en la observación del movimiento, a su vez, es importante aclarar que la velocidad no es un factor de que tan deprisa circulan los cuerpos, “si la velocidad ya no sirve, como se creía hasta entonces, en el desplazamiento, el transporte, si la velocidad sirve ante todo para ver, para concebir la realidad de los hechos...”

(Virilio,1983,p.93). Es decir, la velocidad no determina la rapidez de un elemento, por ejemplo, el que tan rápido se mueve un automóvil. Por el contrario, la velocidad sirve para concebir la realidad de los elementos en su extensión y duración del todo del cuadro.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

En efecto, si la velocidad ya no es un fenómeno, sino más bien la relación entre fenómenos (la propia relatividad), la cuestión evocada de la distancia de observación de los fenómenos se resume en la cuestión de la potencia de percepción (mental o instrumental). De ahí la urgencia en estimar las señales luminosas de la realidad perceptiva como intensidad, es decir, como «velocidad», más que como «luz y sombras», como reflejo y otras denominaciones ya caducas. (Virilio, 1983, p.96)

La velocidad de la luz posibilita visualizar los elementos del todo en un cuadro, aun así, esta no clarifica la trayectoria de los personajes, pero si la observación de la realidad de los movimientos en rechazo de la reproducción de estos. Por ello, la velocidad de la luz permite observar en el plano distintos movimientos de los componentes de un espacio y tiempo. En ese sentido, la velocidad no radica en señalar un movimiento particular, por el contrario, resalta la intimidad del todo del encuadre. En suma, la alteración de la imagen a partir del intervalo de la luz potencia la observación del cuadro, para ver con mayor claridad los elementos partícipes en el todo.

Así, lo que sirve para ver, para oír, para medir y, por tanto, para concebir la realidad, es menos la luz que su celeridad. De ahí que la velocidad sirva menos para desplazarse que para ver, para concebir con mayor o menor claridad. (Virilio, 1983, p.92)

Por lo anterior, es pertinente resaltar que la velocidad de la luz posibilita la transparencia de la imagen al solidificar los cuerpos presentes del encuadre, mas no para alumbrar los objetos.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

3.2 La Paradoja como variable

De acuerdo con lo anterior, una de las variables que alteran la imagen es la indeterminación del trayecto, en donde no se conoce el inicio o el final de este, es decir, que la indeterminación del plano consiste en la no procedencia de la imagen y con ello habilita al observador a pensar en el devenir. En este sentido, la paradoja desarrollada en el libro “Lógica del sentido”, es aquella que tiene la cualidad de hacer imperceptible la historia de un plano “En la singularidad de las paradojas nada empieza ni termina, todo va en el sentido del futuro y del pasado a la vez”. (Deleuze, s.f. p.62).

Por ende, la no procedencia posibilita la imperceptibilidad sobre el pasado y el futuro de la imagen, ya que no permite conocer el punto de origen ni la culminación del movimiento; llevando al observador a realizar la intuición sobre la continuidad del movimiento en el plano, por lo tanto, esta alteración en su devenir deja de ser uno para ser otro, según el observador, la cual no es mejor o peor, sino que libera líneas imperceptibles de variables en la relación del espacio y tiempo.

La paradoja de este puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, es la identidad infinita: identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado, de la víspera y del día después, del más y del menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto (Deleuze, s.f, p.8)

Así mismo, el devenir²⁷ de la paradoja sobre el plano en cuanto a la procedencia o el final del movimiento, consiste en la irrupción de los componentes como espacio y tiempo, ya

²⁷ De acuerdo con El diccionario de Deleuze, el concepto de devenir no es un concepto al que signifique un progreso o un descenso, es por esto por lo que Zourabichvili (2007)

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

que, dejan de ser estables y continuos por la indeterminación del movimiento al no hacer un desarrollo en su interior y con ello se libera para otras veces, al generar nuevas líneas de trayecto.

La paradoja es primeramente lo que destruye al buen sentido como sentido único, pero luego es lo que destruye al sentido común como asignación de identidades fijas. (Deleuze, s.f, p.8)

En ese sentido, la paradoja a la que hace referencia Deleuze se ejemplifica a partir de las fotografías del francés, Jacques Henri Lartigue, ya que este pintor expone en sus imágenes la alteración sobre el espacio y el tiempo en el plano.

Figura 23

Cuadro del no origen de Lartigue

menciona que: "... a medida que alguien deviene, lo que él deviene cambia tanto como él mismo. Los devenires no son fenómenos de imitación, ni de asimilación, sino de doble captura, de evolución no paralela...". (p.44)

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA



Nota: En esta imagen se desarrolla la indeterminación en cuanto al inicio y final de la trayectoria. Tomado de: “Fotografía de Lartigue” [Fotografía] “Oscarenfotos. 2013” (<https://i0.wp.com/oscarenfotos.com/wp-content/uploads/2013/02/jacques-henri-lartigue-16.jpeg>)

En esta fotografía no se evidencia un punto de origen del movimiento que precede la imagen y de esta manera no le permite al observador el intuir la culminación del trayecto²⁸, irrumpiendo así la continuidad de las historias. De esa manera, la alteración en la imagen del plano estable, conlleva al espectador a realizar interrogantes sobre el devenir del trayecto, es decir, da de qué pensar sobre la profundidad de la imagen y los acontecimientos de la misma, es decir: “La paradoja aparece como destitución de la profundidad, exposición de los acontecimientos en la superficie, despliegue del lenguaje a lo largo de este límite”. (Deleuze, s.f,

²⁸ En la fotografía es necesario aclarar que el trayecto no hace alusión a la captura de la caída de la niña, sino que este hace referencia a la posibilidad de desplazarse, que puede moverse.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

p.12). Límite que no se reduce a la impresión del momento, sino que se despliega en una multiplicidad de trayectorias en la imagen.

Por su parte, el devenir en los interrogantes sobre lo imperceptible del plano de los movimientos indeterminados, es la liberación de las líneas de trayectos que producen una serie de premisas sobre el sentido completo del plano, ya sea este falso o verdadero, “la paradoja es pues esencialmente «sorites», es decir, serie de proposiciones interrogativas que proceden según el devenir por adiciones y recortes sucesivos”. (Deleuze, s.f, p.12)

Es así, como Lartigue en sus fotografías logra atrapar el movimiento de la imagen y a su vez, no permite intuir su pasado o el futuro de la misma, ya que la multiplicidad en la observación del plano es imperceptible.

Figura 24

Cuadro de aquello que se encuentra imperceptible por el Fotógrafo Lartigue



LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Nota: Imagen sobre la alteración de los elementos de la imagen sobre lo que no es definido para el observador. Tomado de: “Fotografía de Lartigue” [Fotografía] “Getxophoto, 2015”
(<https://archivo.getxophoto.com/archivo/festival-2015/autores-2015/lartigue/>)

De acuerdo, con la alteración de la continuidad de la imagen, en la anterior fotografía se puede detallar aquello que es indefinido bajo la observación, ya que este fotógrafo logra atrapar el trayecto alterando el espacio y el tiempo de la imagen; este plano captura un segmento del movimiento. Es decir, que se suprime la continuidad, pero a su vez, no produce ni captura el movimiento. Por ello, en la fotografía no se puede determinar el origen en el presente de ese cuadro, el objetivo de los hombres, el desarrollo del movimiento del artefacto, la meta del objetivo de ese momento exacto o la razón que impulsa a estas personas a emplear esta máquina en el campo, por ende, la paradoja se sitúa en el devenir y en la verosimilitud de la verdad, que logra liberar distintas líneas al dejar ser determinado por ser algo indeterminado.

La fuerza de las paradojas reside en esto, en que no son contradictorias, sino que nos hacen asistir a la génesis de la contradicción. El principio de contradicción se aplica a lo real y a lo posible, pero no a lo imposible de quien deriva, es decir, a las paradojas o, más bien, a lo que representan las paradojas. (Deleuze, s.f, p.59)

Figura 25

Cuadro de aquello que se encuentra la desterritorialización por el Fotógrafo Lartigue

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA



Nota: Imagen sobre las alteraciones de las líneas de trayecto. Tomado de: “Fotografía de Lartigue” [Fotografía] “Fnac.2021” (<https://www.fnac.es/Jacques-Henri-Lartigue-Permitido-ser-feliz/cp7039/w-4>).

De tal manera, que la paradoja se puede observar en la imagen de Lartigue en donde hay un hombre en el agua usando un flotador, pero a su vez, la vestimenta no es acorde al espacio. Esta alteración libera líneas de trayecto sobre la desterritorialización del plano, es decir, que se evidencia la alteración de la imagen a causa del inicio de lo contradictorio y de lo poco habitual. Es así, que aquello que está en la imagen e incluso aquello que no está al tener y no tener un lugar será para el observador la imperceptibilidad de la multiplicidad de los elementos, lo cual esta alteración será una de las variables de la imagen.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

En ese sentido, el devenir de la imagen posibilita las proposiciones de lo indefinido y lo definido del mismo, pero estos en su individualidad logran converger en la imagen, por ejemplo, en esta fotografía se evidencia lo definido en el segmento en donde un hombre flota sobre el agua con la ayuda de un objeto, pero a su vez lo indefinido converge en la desterritorialización del espacio, ya que el hombre se encuentra vestido de una manera particular que altera la imagen; así mismo, esta desterritorialización se determina por el estado tranquilo y pasivo del sujeto que genera una ruptura en el espacio tiempo de la imagen.

4. Consideraciones finales

Con base en los aspectos desarrollados a lo largo del análisis, se observan distintos puntos de vista del cine, que son hallados en la construcción de la imagen, aspectos que constituyen la arqueología de la imagen actual, dando paso a abordar ahora su relación con lo educativo. En ese orden de ideas, es preciso señalar que estos elementos no son en aras de observar el trabajo cinematográfico como medio sino como aquel que posibilita perspectivas. En esa medida Jorge Larrosa, aborda el concepto de enseñanza como algo que no se transmite, en aras de la adquisición de conocimientos específicos en búsqueda de llenar vacíos conceptuales, ordenados y orientados hacia un lugar de pertenencia, por el contrario, este concepto se entrelaza con el conocimiento de la vida misma, en donde el sujeto reflexiona e interioriza aquello que cambia, modifica o transforma su vida, es decir, que el sujeto se transforma a partir de las experiencias de vida que logra poner en relación con los demás.

En ese sentido, el autor propone que la educación no debe estar supeditada en la obtención de saberes o en la adquisición de contenidos, en cambio esta debe dar paso a la construcción del conocerse a sí mismo a partir de las experiencias.

La única condición es que sean prácticas pedagógicas en las que lo importante no es que se aprenda algo "exterior", un cuerpo de conocimientos, sino que se elabore o reelabore alguna forma de relación reflexiva del "educando" consigo mismo. (Larrosa, 1995, p.7).

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

Es así, que las experiencias del sí mismo se entrecruzan e incluso se alteran por las líneas²⁹ que componen la concepción e imagen de sí, de esta manera, según el autor el sujeto se enfrenta a que las cosas pasen en él y lo transformen. Cabe señalar, que esta exposición de su vulnerabilidad logra generar una transformación en el sujeto a partir del entrecruzamiento en un punto de contacto entre lo que es ajeno y lo que le pertenece, lo que es extraño y es conocido, generando así una variable de su identidad.

Estas variables de las experiencias del sí mismo, son efecto de la subjetividad de la auto interpretación. Estas transformaciones en el devenir del sujeto no son transformaciones en aras de mejorar o empeorar la identidad del sujeto, tampoco son de carácter individual, sino por el contrario, estas experiencias generan nuevas líneas en el devenir, las cuales son desarrolladas en contacto con los demás. Por esto, es importante recalcar, que para el autor estas experiencias a la que el sujeto está expuesto no deben ser direccionadas o coaccionadas en aras de evitar enfrentarse hacia lo desconocido, por aquellos que ya recorrieron y les dejaron algún vestigio.

En lo que aquí nos interesa, no tomar como punto de partida las concepciones hoy dominantes de la naturaleza humana, sino problematizar nuestras ideas respecto a la autoconciencia, la autonomía o la autodeterminación analizando las condiciones históricas de su formación en la inmanencia de determinados campos de conocimiento.

(Larrosa, 1995, p.13)

²⁹ Juan Diego Galindo (2014), señala que el niño está enfrentado a diferentes líneas que lo entrecruzan entre su devenir, por un lado, está lo que conoce de sí mismo, por el otro el ordenamiento de lo que debe ser, y por último su desarrollo predecible en aras de ser un sujeto adaptable. "Este plano de organización establece un sistema de juicio que permite decir lo que es el niño en relación con el aprendizaje, en términos de un sujeto en adaptación ``. (p.67)

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

En tal sentido, la comprensión de la identidad del sujeto es primordial y, por lo tanto, no se debe apartar del autoconocimiento y criticidad del pensar, esto quiere decir, que el niño en su transformación constante de identidad, más allá de lo que este sabe en una disciplina, este debe tomar conciencia acerca de sus experiencias para la autoformación de su identidad. Así mismo, en la criticidad del sujeto en su transformación es importante abordar que en el enfrentamiento de sus experiencias no deben ser entendidas como la construcción de un inicio y de un final para alcanzar objetivo de adaptabilidad y adquisición de saberes transmisibles, sino por el contrario, estas experiencias son líneas de autoconocimiento que en dado momento se entrecruzan con líneas de organización. A lo cual Galindo (2014), expone que:

Se habla entonces de una diferencia de grado o de posición en la línea progresiva entre el niño, como punto de inicio, y el adulto, como punto final [...] en una relación de menos a más por medio de la asimilación y la acomodación como constituyentes en las que se descompone la adquisición de hábitos y conocimientos. (p.82)

Es necesario clarificar que las experiencias no son transmisibles en aras de adquisición de un saber y que lo desconocido colisiona³⁰ al sujeto, transformando su propia experiencia³¹, en tal

³⁰ Es importante señalar que en las escuelas los niños están enfrentados por situaciones que son medidas por adultos. Estas mediciones son conforme a las necesidades de un contexto que le permitan adaptarse a los diferentes campos de acción, a lo cual menciona que “Lo que se configura es una relación de orden entre el niño y el adulto, que se reafirma a través del deber ser que se le asigna al niño” (Galindo, 2014, p. 67). En ese sentido, la adaptabilidad del sujeto implica que el acto de aprender está supeditado por el desarrollo secuencial de las diferentes etapas de aprendizaje de acuerdo a su crecimiento. Esta transición de niño a adulto es segmentada por la evidencia de la asimilación de un conocimiento y con ello, su acomodación. “El aprendizaje es una forma de expresión que se enuncia a partir de la relación del niño con el mundo, que define una necesidad natural de asimilación y acomodación” (Galindo, 2014, p.68).

³¹ Esta asimilación para adaptarse no debe ser desligada de la experiencia de sí mismo, ya que el sujeto enfrenta la multiplicidad de lo indeterminado y determinado que lo transforma, es decir, que el niño ya tiene una concepción de sí mismo, que entran en contacto con diferentes líneas del plano de organización que lo atraviesan. Estos planos de organización son para el autor las

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

sentido, al analizar sus propias ideas este debe construir una formación y deformación del aprendizaje en su devenir, dado que en la educación usualmente se mide por aquello que el niño conoce y lo pone en práctica con fines de adaptarse en unas condiciones establecidas para el desarrollo social para y por el adulto, de tal manera que según la ONU “La educación no es solo un derecho, sino un pasaporte al desarrollo humano que abre puertas así como expande oportunidades y libertades” (Naciones Unidas, s.f.). De tal manera, Galindo (2014) aborda que el aprendizaje es medible no por las experiencias que el niño tiene de la imagen del mundo sino de la asimilación y adaptabilidad de éste, al mencionar que el aprendizaje se evidencia “en términos de lo que debe saber y saber hacer”. (p.70). Así mismo, al analizar el entrecruzamiento, atendiendo el texto de Galindo (2014), en donde se aborda, el cómo las líneas atraviesan al niño y las cuales son determinadas por las etapas de desarrollo en el aprendizaje como “atributo incorporado expresado sobre el niño, establece un entrecruzamiento entre la vida familiar, la escuela y el trabajo, en el que resuena el enunciado aprendizaje para la vida”. (p.73). Y, por último el ordenamiento en donde la multiplicidad de los factores entre la imagen del niño y lo ordenado por esquemas imperceptibles que configuran la concepción del niño son dirigidas por la conducta esperada de un adulto competente, en palabras del autor, esa línea continua y progresiva son “encajadas a manera de esquemas de acción cada vez más estables y maduros; y un final preestablecido, a saber, una yuxtaposición ordenada de esquemas adquiridos o aprendizajes que conforman la forma de pensamiento del adulto”. (Galindo, 2014, p.83).

normas, las secuencias, el proceso evolutivo en el aprendizaje que el niño debe seguir y dar cuenta para llegar a ser un adulto competente, en ese sentido, las experiencias de la relación del mundo con el sujeto son desestimadas. “La experiencia del niño puesta en el plano de organización es bloqueada al considerarla un acto fallido, en tanto no se ajusta a lo que debería ser la forma esperada de la relación con el medio” (Galindo, 2014, p.68).

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

De esta manera, este entrecruzamiento, permite en el sujeto la transformación de su identidad a partir de las experiencias que aún no lo han acontecido y de aquellas que incluso le preceden. Es así, que esta convergencia entre lo experimentado y lo experimentable irrumpe con la continuidad de la identidad y a su vez produce cuestionamientos propios, es decir, que esa paradoja entre lo propio y lo impropio, acerca al sujeto a liberarse por las diferentes líneas de autocrítica o incluso de la expresión.

La paradoja de este puro devenir, con su capacidad de esquivar el presente, es la identidad infinita: identidad infinita de los dos sentidos a la vez, del futuro y el pasado, de la víspera y del día después, del más y del menos, de lo demasiado y lo insuficiente, de lo activo y lo pasivo, de la causa y el efecto. (Deleuze, s.f, p.8).

Esta paradoja, sobre lo experimentado y lo experimentable es de tipo subjetivo que no puede pensarse como aquello que se le debe evitar vivenciar al sujeto, sino por el contrario, este lo debe enfrentar y examinar lejos de la pretensión de una transmisión por parte de las escuelas. Aun así, es imperante mencionar que las escuelas proporcionan situaciones de interacción, desarrollando así experiencias que pueden ser punto de partida para la transformación.

Es así que, la paradoja como variable permite transformar la concepción de su autoconocimiento, la cual es permitida por las marcas de experiencia y de aquellas que son determinadas. Este entrecruzamiento de la imagen del niño y de la imagen de organización del ordenamiento, en su multiplicidad libera al sujeto a distintas líneas imperceptibles en el duple de los planos, que genera una ruptura e invita a la examinación constante de la experiencia de sí mismo, en enfrentar las vivencias que aún no ha experimentado.

Por otro lado, las experiencias del sí mismo desde la variable de la luz que intensifica la solidez de los cuerpos en la profundidad de los elementos, es abordada por la iluminación de la

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

multiplicidad de los elementos presentes, en otras palabras, por la intensificación de los planos de organización y de vivencias, los cuales pueden ser observados por el sujeto desde aquello que es perceptible e imperceptible. De esta manera el niño podrá examinar sus experiencias en aras de su transformación en el aprender en la autoobservación de la experiencia de sí.

La mente es un ojo que puede conocer/ver cosas. Y el autoconocimiento estaría posibilitado por una curiosa facultad del ojo de la mente, a saber, la de ver al propio sujeto que ve. Bien por "reflexión", a través de un espejo que hace "dar la vuelta a la luz" y presenta a la mente su propia imagen exteriorizada, bien porque el mismo ojo de la mente es capaz de "darse la vuelta", de "girarse hacia atrás" o "hacia adentro". (Larrosa, 1995, p.24)

Cabe mencionar, que en la transformación del sí mismo de la reflexión³² de aquello que se ve y no se ve, es permitido por la luz, la cual logra solidificar lo transparente e incluso aquello que permanece invisible de la realidad para el sujeto en su interiorización y exteriorización de la óptica de su autoconocimiento, esto significa que, la luz intensifica la mirada de sí mismo al observar detenidamente aquellos matices de su narración por una problemática brindada.

Para captar bien esta transmutación del campo de acción, es preciso volver una vez más sobre el principio de iluminación relativista. Si las categorías del espacio y el tiempo se han vuelto relativas (críticas), es porque el carácter absoluto se ha desplazado de la materia a la luz, y sobre todo a su velocidad límite. Así, lo que

³² De acuerdo con Larrosa (1995), la reflexión es el proceso de ““virar" o "dar la vuelta" "volver hacia atrás" y, también, "echar o arrojar hacia atrás"”. (p.24). Así mismo, el autor menciona que la reflexión también puede ser entendida cuando el sujeto tiene una óptica de sí y al tener un aparato reflectante, la luz le permite esa autorreflexión. (p.24).

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

sirve para ver, para oír, para medir y, por tanto, para concebir la realidad, es menos la luz que su celeridad. (Virilio, 1998 p.92)

En ese orden de ideas, la celeridad de luz provoca la transparencia de la realidad y así mismo, los elementos presentes en la reflexión del sujeto son más transparentes. Es así que la velocidad de la luz no devela la rapidez de la transformación sino el trayecto de esta; en otras palabras, la manera de narrarse a sí mismo se liga al trayecto de su autoconocimiento en donde hay cosas que le han dejado un vestigio y que solo puede observar al mirar lo que hay dentro. Ese duple entre la imagen de uno mismo de lo propio e impropio que se ha experimentado, se permite por la transparencia que provoca la velocidad de la luz.

Con base a lo anterior, las experiencias de sí se deben problematizar en los espacios de enseñanza en la medida que las experiencias generen la visibilidad de esa autorreflexión, por medio del trayecto del autoconocimiento de sí mismos; es así que la óptica de la visibilidad del sujeto se puede abordar desde el efecto reflectivo de la máquina de visión que convoca la detención de la mirada sobre la criticidad de lo que se ve y no se ve en las narrativas.

Un régimen de visibilidad compuesto por un conjunto específico de máquinas ópticas abre el objeto a la mirada y abre, a la vez, el ojo que mira. Determina el algo que se ve o se hace ver, y el alguien que ve o que hace ver. Por eso el sujeto es una función de la visibilidad, de los dispositivos que le hacen ver y orientan su mirada. (Larrosa, 1995, p.26).

De esa manera, es indispensable pensar en esos espacios de autoconocimientos que permean a los sujetos a experimentar con el otro y a su vez generar en ellos esa interioridad y autorreflexión de su conocimiento, esto en cuanto el espacio y tiempo de los dispositivos pedagógicos que desarrollan esa reflexión del discurso necesaria en la educación.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

En esa relación de la experiencia de sí mismo con las líneas de la organización, la película “System Crasher” de la directora alemana (Fingscheidt, 2019) presenta al observador el punto contacto entre las líneas que atraviesan al sujeto. Esta película entiende el proceso de enseñanza desde la concepción moderna a través de la noción de la adquisición de aptitudes y conocimientos de los niños, con el fin de acercarlos a obtener un desarrollo propicio hacia la madurez, en aras de adaptarse fácilmente para responder a un ordenamiento. Así mismo, este filme introduce en sus planos a una niña que tiene una conducta agresiva y desafiante como resultado de una condición médica, la cual ha sido dejada en hogares de paso por su madre quien no se ha responsabilizado de la enfermedad de su hija.

Figura 26

Cuadro de la película “System Crasher”



Nota: En esta imagen se puede ver que Benni ha sido controlada en un hospital, luego de perder el control de sus emociones, lo que la hace recaer en su comportamiento agresivo y debido a esto, ella es recluida, sometida y medicada para regularla. Tomado de: “la película “System Crasher” [Cuadro

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

cinematográfico]“Childstarets.s.f”(https://www.childstarlets.com/captures/movieshi/helena-zengel_systemcrasher.html)

En estos hogares de paso, la niña ha sido guiada y medicada para controlar su agresividad para que pueda ser adoptada, ya que le cuesta socializar y comportarse como “se espera” debido a que sus traumas han transformado su identidad e imagen de interacción. Esta búsqueda de un hogar estable, se justifica en el poder asegurar un tratamiento que le ayude a adaptarse a las normas ya definidas. Es así, que la línea de experiencia de la niña, se enfrenta a las líneas del plano de organización ya que, difiere con su imagen ya formada.

En el aprendizaje, la adaptación se asume a la vez como una transformación incorporal que se atribuye al niño, en tanto evidencia predecible que se encuentra cargada de lo que espera y necesita ver la sociedad en términos de un estado de equilibrio del niño con el medio social, específicamente, frente a una manera particular de razonar y de actuar acordes con las exigencias que el mundo del trabajo les hará cuando sean miembros activos de este. (Galindo, 2019, p.70).

En ese orden de ideas, el aprendizaje³³ ha adaptado normas establecidas para que el sujeto logre actuar de acuerdo con las exigencias del medio, por esta razón, este plano de organización enfrenta y expone al niño al desarraigarse de sus experiencias en aras de colisionar con el mundo de la adultez, aunque el niño ya ha construido su aprendizaje por medio de la interacción con el mundo, este plano de organización le ofrece herramientas básicas de

³³ El concepto de aprendizaje es abordado por Galindo (2014), como una adquisición determinada en función de permitir que el sujeto supla necesidades acordes al ordenamiento. Por esto, el autor refiere que: “El aprendizaje tiene el tiempo como media, que permite calcular, clasificar, jerarquizar y normalizar.”. (p.88)

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

La adaptación del niño, en tanto situado en el presente como forma del tiempo, tiene como sus dimensiones el “ha sido” y el “será”. Así, bajo dicha forma se habla del niño en términos de lo que él es, así como de lo que ha sido y de lo que será, conformando un presente que ocupa como sujeto designado y en el que confluyen dimensiones del pasado y del futuro que lo diferencian por acumulación y oportunidad. (Galindo, 2014, p.85).

Es así, que el niño está formado por aquello que lo constituye bajo una multiplicidad de experiencias interiores, lo cual es imperceptible para la escuela dado que su experiencia se enfrenta con una imagen construida de la escuela desde un ordenamiento funcional. Es por esto, que el cine logra capturar la imagen imperceptible del niño y capta la experiencia vital que lo conduce a aprender³⁴ para que el saber pueda ser ese lente que le permita ver, desde una criticidad de pensamiento donde el estudiante a partir de esa variable que es la experiencia de sí, lo conduzca, y con esto pueda ver lo que suceda desde un punto más amplio y que con ello se construya su autoconocimiento. “En el acto de aprender, en lugar de cantidad hay intensidad, potencia y afección”. (Galindo,2019, p.88).

Por esto, la película “System Crasher”³⁵ desarrolla un plano de enseñanza que entiende el aprendizaje desde una perspectiva de ordenamiento que confronta a la niña. Este plano de

³⁴ En el texto cuando se refiere a aprender, se aborda desde la concepción de Galindo (2014), el cual expone que: En el acto de aprender, en lugar de cantidad hay intensidad, potencia y afección. (p. 88).

³⁵ Esta película de la directora alemana Nora Fingscheidt muestra al observador la historia de una niña que ha sido abandonada por su madre y dejada en hogares de paso para su cuidado. En esta película Benni quien es la protagonista tiene dificultad para adaptarse en estos lugares, a lo cual siempre encuentra la manera de huir en búsqueda de su familia, pero es rechazada.

Debido a esto, los cuidadores han optado por enviarla de institución a institución en donde siempre es señalada y segregada por su comportamiento, a lo cual ella responde con agresiones y por ello, es retenida, amarrada y medicada. Debido a su falta de control, la niña es sometida a una vigilancia constante por un cuidador de delincentes menores, ya que aún no tiene la edad para ser reclusa.

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

enseñanza está concebido desde la noción de la escuela moderna, la cual moldea y adapta al sujeto a las exigencias ya determinadas pero que no logra entender los problemas contemporáneos del sujeto. En ese sentido, esta concepción no se centra en las vivencias del sujeto, sino por el contrario se centra en un aprendizaje que se adquiere bajo la repetición de lo mismo, para la evolución del pensamiento en aras de su utilidad.

El aprendizaje es una línea progresiva en la que se avanza en la medida en que el niño sea capaz de reproducir lo que se le enseña en términos de actividades tendientes a la producción de una experiencia como adquisición de una destreza, una habilidad, un uso, una utilidad. (Galindo, 2019, p.87)

Figura 28

Cuadro de la película “System Crasher”



Nota: Imagen en la que Benni saca de casillas a su guardaespaldas y él busca presionar para que se adapte.

Tomado de: “la película “System Crasher””[Cuadro cinematográfico]

Conforme la niña afronta el desapego de su madre, recae en la búsqueda de un hogar, pero no es aceptada por su falta de autocontrol y agresividad. Cabe resaltar que la niña repudia completamente la escuela, y por ello, sus cuidadores y profesores deciden enviarla a África. (Fingscheidt, 2019)

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

“Bfi,2021”(<https://whatson.bfi.org.uk/lff/Online/default.asp?BOparam::WScontent::loadArticle::permalink=systemcrasher>).

En la anterior imagen se observa cómo el “guardaespaldas” de Benni responde abruptamente debido a su frustración al no poder modelar la conducta de la niña, ya que él busca cumplir con el objetivo de sosegar su mala conducta en la escuela, y con ello pueda ser adoptada para recibir un tratamiento médico. En caso de no ser controlada sus cuidadores han optado por incluirla o enviarla a África.

Por ende, este filme emplea en sus planos diferentes elementos de la concepción de escuela en función de la adaptabilidad para un fin, por un lado, la constante necesidad de apaciguar la conducta de Benni por medio de medicamentos y reglas que debe seguir para que puedan tenerla en un hogar de paso. Por el otro, el constante señalamiento de su conducta y el desdén por sus cuidadores, quienes consideran a Benni como un problema que desean no tener. Así mismo, en esta película se observa cómo las instituciones tratan de garantizar la asimilación de las normas y de contenidos, que la niña debe tener en respuesta de la evolución de su pensamiento y de su conducta para ser adoptada, por medio de un proceso de enseñanza, que no responde a las necesidades propias de la niña.

Es así, que sus cuidadores buscan entregar a Benni con unas habilidades y destrezas, en respuesta a lo determinado en aras de su utilidad, y en función de un aprendizaje respecto al comportamiento de un adulto. “En el aprendizaje de lo que se trata es de hallar una ley general que haga posible la repetición de dicho comportamiento imitativo”. (Galindo,2019, p. 89)

Es importante señalar, que, en los planos de esta película, se ve como Benni en su trayecto observa el desinterés por parte de su madre, quien la ha dejado en este lugar para así continuar con su vida amorosa y familiar, acudiendo a diferentes lugares para que se encarguen

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

de resolver “este problema” excusándose en no tener los conocimientos que se requieren para sobrellevar su comportamiento y, por lo tanto, termina decidiendo que debe abandonarla sin despedirse. Es así, que la pequeña termina desistiendo a la idea de volver con ella y acude al sueño de tener un hogar que le brinde aquello que le fue negado por su madre.

En este filme, se permite observar el entrecruzamiento al cual Benni es enfrentada, en donde se encuentra el plano de organización y el plano de las experiencias que hacen contacto y colisionan. Esta película, permite captar la transparencia de la realidad de una concepción de escuela. Por ello, el observador logra abstraer desde la detención de su mirada las perspectivas que están en es este filme; por un lado, Benni ha sido determinada y calificada como una niña problema, la cual no se le permite relacionarse con el mundo desde las experiencias que le han dejado un vestigio y, por ende, se le es difícil asimilar y relacionarse con los demás, más allá de sus problemas médicos, los cuales no son tratados, sino que solo han sido tratados ligeramente.

La experiencia del niño es organizada y segmentada por cortes de interpretación que se asocian a un estado de saber y de no saber, que define un recorrido que le ha sido producido para encauzar, dirigir y orientar su actividad espontánea para que se ajuste al calco del adulto que lo representa. (Galindo, 2019, p.86)

Figura 29

Cuadro de la película “System Crasher”

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA



Nota: Imagen en la que Benni se altera y grita a sus cuidadores y compañeros. Tomado de:” la película “System Crasher””[Cuadro cinematográfico]“Encrypted, s,f”(https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcRpMwVuVm4QHLoncs_4xibSFcL5Kgvn7YaqNEJIdyPv_QuBQ2nkN7nOw7Deyw_ht4DVAPs&usqp=CAU).

Este entrecruzamiento al que Benni se enfrenta no es visto por sus cuidadores, ya que en estas instituciones apremia el orden y la conducta permitida para lograr adaptarse. Es así, que su comportamiento ha sido interpretado como una falta de adaptabilidad en donde debe ser corregida y encauzada a formar un sujeto estable y acorde a lo impuesto por la institución, sin embargo, su indeterminación es una variable presente en el medio por sus experiencias.

Esta variable de la multiplicidad de las experiencias que cada uno padece por las líneas que componen la imagen del sujeto son imperceptibles por el plano de organización concebido en las escuelas, en donde son moldeados los comportamientos como en el caso de Benni. En la película estas instituciones establecen normas y contenidos para todos los niños, pero en el caso Benni, que no cumple con estos parámetros determinados en su comportamiento, es separada del grupo y vigilada al estar tipificada.

El niño aún no disuelto en la escuela está en condiciones de experimentar, en condiciones de aprender (en tanto acto de creación) y de construir una experiencia vital que pasa por

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

saber y saber hacer, mientras la escuela divide, subdivide y organiza la multiplicidad de cuerpos. (Galindo, 2019, p.51).

En ese sentido, el cine da cuenta de las experiencias de los sujetos y los entrecruzamientos de las líneas de experiencias y las líneas de vida del conocimiento que transforman el sujeto y también, visibiliza el plano formal. Es así, que en esta transformación del sujeto entre el acto de aprender por medio de las experiencias que no terminan, este está constituido por un espacio y tiempo, el cual es confrontado por lo extraño e impropio que se incorpora en él y detiene su mirada, es decir, que convoca al sujeto a enfrentarse y transformarse en el cómo se ve y el cómo ve a los demás “Aprender a mirar es racionalizar y estabilizar tanto la mirada como el espacio. Es acostumbrar al ojo a desplazarse ordenadamente, a focalizar de forma conveniente, a capturar los detalles significativos” (Larrosa,1995, p.324).

Así mismo, es importante plantear cómo el trabajo cinematográfico puede llegar a ser una experiencia que posibilita la función de enseñar, ya que las experiencias son entrecruzamientos de lo vital entre lo propio e impropio, las cuales no son transmisibles ni adquisitivas. Es así como la incógnita, sobre cómo logra la imagen ser una experiencia que posibilite la enseñanza, surge en relación con el trabajo cinematográfico, la imagen del sujeto y el plano de organización.

En esa medida, es importante recalcar que la experiencia en sus líneas de entrecruzamiento de lo indeterminado genera en el sujeto diferentes variables de sí, en el acto de aprender por medio de la interacción con lo desconocido, a lo cual la imagen cinematográfica puede llegar a posibilitar el entrecruzamiento de los puntos de contacto en el plano de experiencia y sus transformaciones en el devenir.

[...] sino que la misma experiencia de sí no es sino el resultado de un complejo proceso histórico de fabricación en el que se entrecruzan los discursos que definen la verdad del

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

sujeto, las prácticas que regulan su comportamiento y las formas de subjetividad en las que se constituye su propia interioridad. (Larrosa, 1995, p. 11).

Por esta razón, es necesario plantear cuál es el lugar que ocupa la imagen cinematográfica en la experiencia del sujeto, en aras de constituir la enseñanza en el acto de aprender. Por ello, estas incógnitas invitan a desarrollar una posterior investigación sobre el plano de organización, el plano de experiencias y la imagen cinematográfica, que posibilite la enseñanza en la construcción de la subjetividad, de sus necesidades y en su devenir de la comprensión e interacción de sus vivencias, distante a la concepción de la escuela moderna en tratar de desarrollar progresivamente las capacidades y competencias útiles de lo determinado que lleve al niño hacia la madurez del adulto.

Referencias

- Afcinema. (2017). *Afcinema*. Recuperado el 14 de 09 de 2022, de Afcinema:
<https://www.afcinema.com/Michael-Ballhaus-ASC-1935-2017-11791.html?lang=fr>
- Arnet. (2022). *Arnet*. Recuperado el 14 de 09 de 2022, de Arnet:
<http://www.artnet.de/WebServices/images/ll1018023llgtjjR3CfDrCWQFHPKAD/jacques-henri-lartigue-suzanne-lenglen-training,-nice.jpg>
- Barthes, R. (2006). *La cámara lúcida* (10 ed.). Barcelona, España: Paídos.
- Benjamin, W. (s.f.). *UCM*. (N. Falso, Ed.) Recuperado el 15 de 09 de 22, de UCM:
https://www.ucm.es/data/cont/docs/241-2015-06-06-Textos%20Pardo_Benjamin_La%20obra%20de%20arte.pdf
- Bfi. (2021). *Bfi*. Recuperado el 15 de 09 de 2022, de Bfi:
<https://whatson.bfi.org.uk/lff/Online/default.asp?BOparam::WScontent::loadArticle::permalink=systemcrasher>
- Biblioteca Virtual Universal. (2006). *Biblioteca Virtual Universal*. (E. cardo, Editor) Recuperado el 15 de 09 de 22, de Biblioteca Virtual Universal:
<https://biblioteca.org.ar/libros/130801.pdf>
- Bretón, A. (s.f.). *Manifiestos del surrealismo*. Madrid, España: Visor libros.
- Childstarets. (s.f.). *Childstarets*. Recuperado el 15 de 09 de 2022, de Childstarets:
https://www.childstarlets.com/captures/movieshi/helena-zengel_systemcrasher.html
- Cinematalc. (2020). *Cinematalc*. Recuperado el 14 de 09 de 2022, de Cinematalc:
<https://cinematalc.files.wordpress.com/2020/05/4-6.jpg>
- Deleuze, G. (1984). *La imagen movimiento, Estudios sobre el cine* (1 ed.). (I. Agoff, Trad.) Barcelona, España: Paidós.
- Deleuze, G. (s.f.). *Lógica de sentido*. Paídos.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas* (6a ed.). París, Francia: Pre-textos. Recuperado el 14 de 09 de 2022
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2004). *Mil mesetas, captialismo y esquizofrenia* (Sexta ed.). (J. V. Perez, Trad.) Valencia, España: Pre- textos.
- Ecartelera. (2020). *Ecartelera*. Recuperado el 14 de 09 de 2022, de Ecartelera:
<https://img.ecartelera.com/noticias/fotos/59700/59734/1.jpg>
- El espectador imaginario. (2022). *El espectador imaginario*. Recuperado el 14 de 09 de 2022, de El espectador imaginario: <https://www.elespectadorimaginario.com/system-crasher/>
- Encrypted. (s.f.). *Encrypted*. Recuperado el 14 de 09 de 2022, de Encrypted: <https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcSCFvnNqaDKhxkoKmxpXKJElwfMKQ3KCanjsQ&usqp=CAU>
- Encryted. (s.f.). *Encryted*. Recuperado el 14 de 09 de 2022, de Encryted: https://encrypted-tbn0.gstatic.com/images?q=tbn:ANd9GcQmUUPirgNe7uU55M7CzXXv22IUvIya-KPAO85Kz7iDZ_gRHNUp_RF05Fo_-cEpxwF7GM&usqp=CAU
- Estrellados. (2018). *Estrellados*. Recuperado el 14 de 09 de 2022, de Estrellados:
<https://estrelladosmagazine.wordpress.com/2019/02/18/her-de-spike-jonze-la-ilusion-del-color/>

LA IMAGEN CONTEMPORÁNEA Y EL CONCEPTO DE ENSEÑANZA

- Oscarenfotos. (2013). *Oscarenfotos*. Recuperado el 14 de 09 de 2022, de Oscarenfotos: <https://i0.wp.com/oscarenfotos.com/wp-content/uploads/2013/02/jacques-henri-lartigue-16.jpeg>
- Pinterest. (s.f). *Pinterest*. Recuperado el 14 de 09 de 2022, de Pinterest: <https://co.pinterest.com/pin/118430665171018591/>
- Pithope. (s.f). *Pithope*. Recuperado el 14 de 09 de 2022, de Pithope: https://1.bp.blogspot.com/-u9p30HS6eqk/XneK-aQj8TI/AAAAAABB0k/rIUvNN_M854sz4Ic_3UI3cEKRTmXPHhwQCEwYBhgL/s1600/pithope13.jpg
- Ranciere, J. (2019). *Las distancias del cine* (Primera ed.). Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Real Academia Española. (2001). *Real Academia Española*. Recuperado el 15 de 09 de 22, de Real Academia Española: <https://www.rae.es/drae2001/devenir>
- Sensacine Mexico. (s.f.). *Sensacine Mexico*. Recuperado el 15 de 07 de 2022, de Sensacine Mexico: <https://www.sensacine.com.mx/actores/actor-29681/biografia/>
- Sfstation. (2013). *Sfstation*. Recuperado el 14 de 09 de 2022, de Sfstation: <https://cdn.sfstation.com/wp-content/uploads/2013/12/3022037-slide-her-film.jpg>
- Shotdeck. (2022). *Shotdeck*. Recuperado el 14 de 09 de 2022, de Shotdeck: <https://blog.shotdeck.com/2021/01/04/new-shots-queen-and-slim-summer-of-sam-and-belly/>
- Shutterstock. (s.f.). *Shutterstock*. Recuperado el 14 de 09 de 2022, de Shutterstock: https://editorial01.shutterstock.com/preview/5872547e/1799d6eb/Shutterstock_5872547e.jp
- Tomáš Odaha. (2022). *Tomáš Odaha*. Recuperado el 14 de 09 de 2022, de Tomáš Odaha: www.odaha.com/sites/default/files/jan-svankmajer-kyvadlo-jama-nadeje-2_0.jpeg
- UNAM. (2019). *Filmoteca Unam*. Recuperado el 13 de Agosto de 2022, de Filmoteca Unam: <https://museovirtual.filmoteca.unam.mx/temas-cine/precursores-del-cine/nicephore-niepce/>
- Universidad Nacional De San Martín. (s.f.). *Lectura Mundi*. Recuperado el 15 de 09 de 2022, de Lectura Mundi: [https://www.unsam.edu.ar/lecturamundi/sitio/ranciere-jacques/biografia/#:~:text=Jacques%20Ranci%C3%A8re%20\(Argelia%2C%201940\),intepretaci%C3%B3n%20marxista%20de%20la%20%C3%A9poca](https://www.unsam.edu.ar/lecturamundi/sitio/ranciere-jacques/biografia/#:~:text=Jacques%20Ranci%C3%A8re%20(Argelia%2C%201940),intepretaci%C3%B3n%20marxista%20de%20la%20%C3%A9poca).
- Virilio, P. (1998). *La estética de la desaparición* (Segunda ed.). Barcelona, España: Anagrama.
- Virilio, P. (1998). *La máquina de visión* (Segunda ed.). (M. A. Rato, Trad.) Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- World cinema Review. (2016). *World cinema Review*. Recuperado el 14 de 09 de 2022, de World cinema Review: <http://internationalcinemareview.blogspot.com/2016/09/rainer-werner-fassbinder-whity.html>
- Zourabichvili, F. (2007). *El vocabulario de Deleuze* (1ra ed.). (V. Goldstein, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Atuel. Recuperado el 28 de 10 de 2022