

EL ARTE Y LA IMAGEN CONTEMPORANEA COMO POSIBILIDAD EN LA ENSEÑANZA

Camila Pereira Castro



UNIVERSIDAD
La Gran Colombia

Vigilada MINEDUCACIÓN

Maestría en Educación, Posgrados

Universidad La Gran Colombia

Bogotá

2022

El arte y la imagen contemporánea como posibilidad en la enseñanza

Camila Pereira Castro

Trabajo de Grado presentado como requisito para optar al título de Magister en educación

Edwin García Salazar



Maestría en Educación, Posgrados

Universidad La Gran Colombia

Bogotá

2022

Dedicatoria

Para quienes se atreven a pensar que otros mundos son posibles; al chicharito de mi
Abuela, a mi hermosa Madre, a la memoria de mi padre.

Agradecimientos

A mi director Edwin García Salazar, quien me sumergió en las fauces de Heidegger y su obra de arte, me llevo por lo enardecido de las masas y la fotografía, quien me enseñó a ver desde el punto de vista, y logro enamorarme de la filosofía.

Índice

Resumen.....	6
Abstract	6
Introducción	7
Capítulo 1: Heidegger el origen de la obra de arte, la puesta en obra de la verdad	16
1.1 Triada arte, artista y obra.....	24
1.2 El artista/triada – Artista/Arte/ Obra	27
Capítulo 2: La Imagen dialéctica, Walter Benjamín.....	29
2.1 La imagen como una discusión histórica.....	29
2.2 La imagen dialéctica como apertura una imagen política	34
Capitulo 3: La Imagen Esquizoide, el declive de la visión natural	38
3.1 La máquina de visión, el inicio de un nuevo concepto de punto de vista	44
Capitulo 4: Consideraciones Finales: la relación entre imagen y enseñanza, Daniel Pennac	50
Referencias.....	59

Resumen

Esta tesis es un análisis conceptual respecto a la imagen contemporánea y las diferentes interpretaciones de la imagen como obra de arte. Presenta un abordaje que se aproxima a la obra de arte y su razón de ser fundamental en la perspectiva de Martin Heidegger, de ahí que la investigación aborda a la imagen contemporánea, utilizando las herramientas de la teoría crítica que se fundamenta Walter Benjamín, y efectuando un desplazamiento a la imagen actual utilizando algunas apuestas del análisis arqueológico y a partir de sus posibilidades situar la imagen en el campo de la enseñanza.

Abstract

This article is a conceptual review exercise regarding the contemporary image and the different interpretations of the image as a work of art. It presents an analysis that approaches the work of art and its fundamental reason for being from the perspective of Martin Heidegger, the research approach to the contemporary image, extensive in the critical theory that Walter Benjamin is based on, seeking a displacement of the image with the tool of archaeological analysis and from its possibilities to place the image in the field of education.

Introducción

El arte ha existido junto al ser humano desde el principio, hay evidencia de ello en los lugares donde han coexistido o existían vidas humanas, el arte ha existido y seguirá existiendo. El punto de partida de la presente investigación se sitúa en Martin Heidegger y en las fauces del arte moderno, la percepción es el rayo de luz que permite precisar el origen de la obra de arte. Es por medio de la discusión sobre la percepción, que se funda el ‘supremo arte’ que no solo define el arte desde la obra, sino que funda toda una inclinación acerca de la imagen¹

Razón por la cual, la chispa que da inicio al entramado se remonta a la definición de percepción, para entenderla Heidegger utiliza el ejemplo de una puerta cerrándose, el sonido de la puerta que se cierra con violencia permite a quien lo escucha trasladarse sentido origen que es la puerta, sin embargo, el sonido no define la puerta. Así mismo, funciona con la obra, la percepción que se tiene de la misma se aleja de ver su verdad, entonces para poder entender la obra se debe dejar en reposo con el fin situarla en carácter de cosa; haciendo la salvedad de que la obra de arte no puede ser comparada con una cosa ordinaria, pues las cosas son definidas por la utilidad que se les asigna. (Heidegger, 1996)

¹ Dicho problema de investigación tiene como principio la imagen, la cual se analiza con relación a la modernidad y se desplaza en un sentido contemporáneo, esto con el fin de analizar su incidencia en la enseñanza. Por ello, el primer capítulo define la obra de arte y su razón de ser fundamental a propósito de una hermenéutica del arte originario (Martin Heidegger); el segundo capítulo tiene como propósito situar la investigación en términos de la imagen, basándose en la teoría crítica que se fundamenta en un análisis dialectico (Walter Benjamín) de la misma; el tercer capítulo desplaza la imagen con la herramienta del análisis arqueológico (Paul Virilio), y a partir de sus variables se posibilita la construcción de un punto de vista contemporáneo, para así, en el cuarto capítulo situar la imagen en el campo de la enseñanza (Daniel Pennac, Jorge Larrosa).

Es decir, un zapato es utensilio por el hecho de servir como protector de los pies, como el lápiz es utensilio por el hecho de escribir; sin embargo, la obra de arte no cuenta con esta característica de utensilio, pues el sentido útil de la obra va mucho más allá de su mera asistencia, y por ello, es fundamental sentarla para descubrir desde la contemplación cual es la verdad que oculta la obra.

De hecho, la obra se ubica desde la verdad y no desde la belleza, pues para Heidegger “es verdadero lo que corresponde a algo real y es real lo que es verdad” (Heidegger, 1996), entender el arte es poner la verdad en la obra, es pensar en movimiento, es un orden de significaciones, con lo que en la perspectiva heideggeriana entender la obra requiere pensar el movimiento de la obra que se produce entre la coalición de la tierra, el cielo, la verdad, el mundo y lo oculto (Heidegger, 1996).

La obra se mueve en dimensiones internas y externas, entendida la primera, en el combate tierra y mundo en el cual acontece el ser obra de la obra, al igual que lo claro, el encubrimiento y la verdad que le impregna a la obra su carácter de cosa, y finalmente, el juego exterior referido al arte, artista y obra concerniente al carácter de transmisión después de finalizado el acto de creación que hace ser la obra por sí misma.

De esta manera, se asienta la cuadratura (cielo, tierra, divino, mortales) (Heidegger, 1996) y entra la función significante, la primera referida a dios, en la cual el artista inicia el

juego o la apertura en la que concentra el nacimiento y la muerte, la desgracia y la dicha, victoria y derrota. La segunda, referida a la tierra entendida como lo que acoge desde una perspectiva natural lo que hace emerger y da refugio en la cual el hombre histórico funda su mundo y lo remite a su origen. (Heidegger, 1996)

Dicho esto, el análisis del arte y la obra desde Martin Heidegger permite a la investigación posicionarse en un tipo de arte que requiere de un creador para existir y de la contemplación para fundar una significación en el hombre histórico, lo que traslada la discusión a la definición de historicidad y tiempo planteada por Walter Benjamín², ya que el concepto de apropiación del pasado respeta la materialidad histórica desde “la verdad de lo acontecido” (Benjamín, 2003), y coincide la obra como el conjunto de relaciones de tradición cuya naturaleza se encuentra en la expresión de culto definida por el mismo como ‘Arte aurático’

Walter Benjamín posibilita un acercamiento a otra noción de temporalidad pues el pasado no es una imagen acabada, sino que permanece abierta, se encuentra en el centro del proceso de la verdad, como la declaración de lo discontinuo, debido a que no posee un lugar estático ni asignado en la historia, sino que es movimiento puro ocasionado por esto, no existe correspondencia con el pasado que no envuelva un gesto constructivo que el propio presente.

² La metodología de la investigación de este proyecto está compuesta por el acercamiento a tres líneas teóricas: la primera, alusiva al arte moderno que se establece a partir de la teoría de Martin Heidegger como un arte trascendental, cuyo fundamento metodológico es hermenéutico; pasa por la teoría crítica de Walter Benjamín con la intención de cuestionar la noción de obra de arte y ubicar el estudio con relación a la imagen en su sentido dialéctico y de esta forma, elaborar un análisis de la imagen con algunos elementos de la arqueología planteados por Paul Virilio, con el fin de ubicar la misma en la contemporaneidad y a partir de allí establecer la relación con el campo de la enseñanza.

El ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* rompe con la estructura estética clásica, pues según Benjamín, lo que se marchita en la obra de arte en su época de la reproductibilidad es su aura.

“La técnica de reproducción, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición, al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva, y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor, es su situación singular actualiza lo reproducido” (Benjamín, 2003, p. 44). Con lo que, la imagen en su época de reproducción técnica es separada de la naturaleza ritual y con ello su necesidad de reposar para obtener significativo, sin embargo, adquiere una connotación masificadora que se relaciona con la cultura de masas, pues al ser fácil su reproducción, amplía ágilmente su capacidad de ser mostrada.

Ejemplo de ellos es la fotografía y el cine, que en cierto modo el acto culminante del arte en la época de las máquinas tiene que ver con la experimentación y su incansable capacidad de variar los datos de sus intentos, una vez no es ninguna. Además, la proximidad de la imagen a la cotidianidad convierte en política la mismas, pues retrata lo inmediato de la realidad del sujeto y la trasporta la cultura a de masas.

Como resultado es ello, la crisis de la modernidad se relaciona con la percepción, históricamente la recepción de las obras de arte se desarrollan bajo la tensión de dos acentos opuestos, el valor cultural y el valor de exhibición.

Por tal motivo, el arte en épocas de reproducción cobra sentido en los shocks como experiencia dentro de las ciudades, que condiciona la conducta de los individuos, verbigracia, la experiencia de la multitud, el tránsito, el transporte público, el trabajo en la fábrica hace parte de la experiencia vital de la masa; esto lo señala Alexander Gardner en su obra *The home of a Rebel Sharpshooter, Gettysburg* (1863)



Hogar de un francotirador rebelde, Gettysburg del Cuaderno de bocetos fotográficos de la guerra de Gardner, Alexander Gardner 1865. Impresión en plata albúmina, 6 13/16 × 8 13/16" (17,3 × 22,4 cm)

Alexander Gardner retrata la imagen de la guerra civil estadounidense, pero más allá de la mera fotografía, el artista muestra como la guerra trasfigura la concepción de la realidad; con lo cual la imagen fotográfica y cinematográfica rompe en su totalidad con lo contemplativo

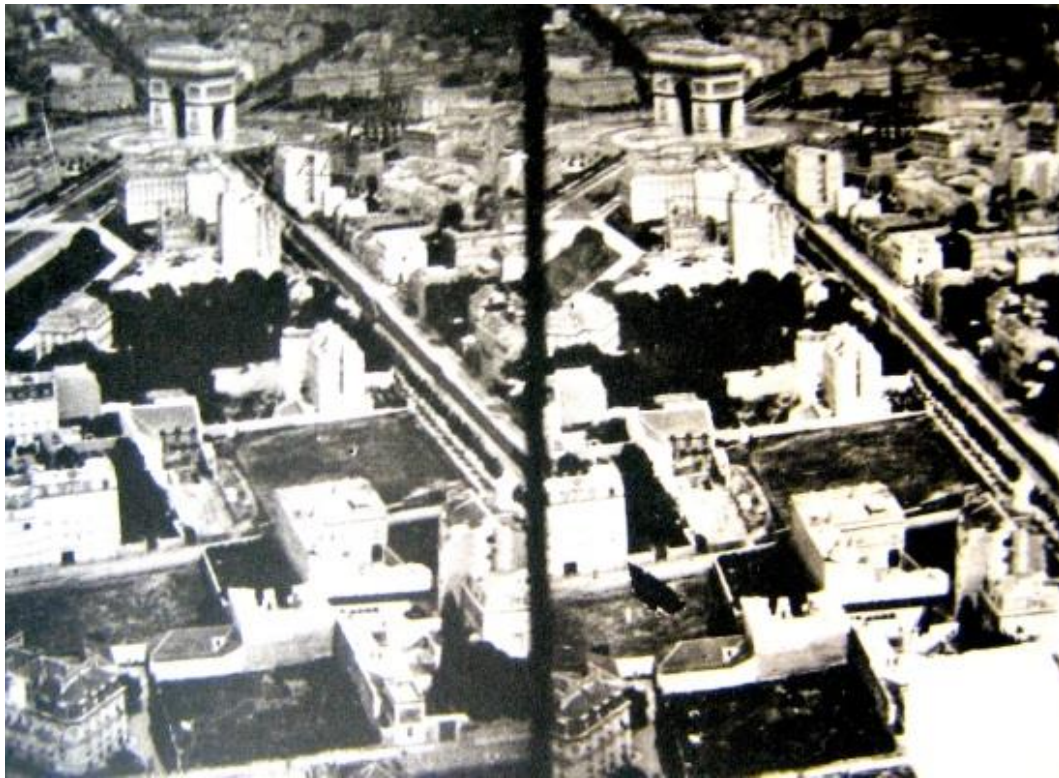
y traslada la imagen a un fin político, entonces, estas experiencias urbanas ‘táctiles y visuales’ disciplinarias y homogeneizadoras, modifican con violencia la sensibilidad y percepción de los hombres.

Así, se vincula a la masa con sensación de fantasmagoría y adormecimiento, en definitiva, la fotografía es el origen de la encrucijada moderna de la visión humana, pues es la velocidad de captura de la imagen que destroza el método formal heredado de los siglos XVII y XVIII (Virilio, 1998). la imagen corre de la fisiología elemental de la visión humana y con ello el tiempo corre de la experiencia en tanto que no hace parte de un período real, sino en un período que destroza con la larga duración y el tiempo acontecido; es decir, un lapso o instante que no participa ni en futuro ni el pasado.

De cualquiera manera, es innegable que la rapidez hace parte de la noción de la imagen fotográfica, por consiguiente, la velocidad de transición inicia un fenómeno con dos momentos, el primero la sensación de extrañeza entre el mundo examinado y el mundo observado dentro de la imagen, y el segundo referido a la atenuación de la memoria, y es con esto, que en la investigación cobran sentido algunos aportes de Paul Virilio expresados en el texto *La máquina de visión*.

La imagen en velocidad se desintegra, y cuestiona la noción misma del espacio y del tiempo, la novedad de lo que acontece en este nuevo espacio y en este nuevo tiempo posiciona a la velocidad, ya no como una relación entre tiempo y materia, sino un nivel de intensidad de la presencia de la luz para ocultar o desocultar lo percibido (Virilio, 1998, p. 32)

Nuevamente en la imagen, esta vez desde Félix Nadar y la fotografía aérea; si bien para algunos la primera fotografía de París tomada por Nadar solamente refleja una ciudad, es la oportunidad perfecta para entender el punto de vista, pues solamente bajo el lente y la visión de Nadar se puede mirar un nuevo concepto de París, solamente unida la trayectoria de la luz con la inventiva logra acontecer esta fotografía.



Entonces, la disputa de la imagen se vuelve una discusión de la luz y de la mirada, por consiguiente, la imagen se aleja de su sentido instrumental referido a la construcción de perspectivas y se sitúa en la creación de puntos de vista; dado que el cine construye la imagen desde el encuentro de variables que confrontan la realidad y coloca en expansión el tiempo y el espacio de esta desde la velocidad y la luz; alejándola notablemente de la fenomenología

perceptual e instrumentalizada que se funda desde la imagen totalizada cuyo propósito es organizar una dialéctica visual que indiscutiblemente funda la imagen.

Finalmente, el punto de vista y su trayectoria posiciona a la imagen que se constituye desde la percepción como un instrumento que moldea el espacio visual de los individuos o del observante a tal punto de colocar la visión como construcción cultural, que se aprende y cultiva; de ahí que la imagen museica como símbolo iconográfico resulta indiscutiblemente haciendo parte de un elemento moldeador.

La imagen a manera unidad limita la experiencia visual del sujeto, la contemplación como mecanismo ritual posee un tinte limitante; con lo cual, la imagen que desconoce la rapidez, que desconoce el punto de vista se convierte en herramienta, en instrumento que desinforma y manipula la experiencia visual y que sobre todo permite ser operada, categorizada y taxonomizada, pues el elemento perceptual carece de una voz propia.

Analógicamente, enseñar la imagen fuera del molde se relaciona con la perspectiva de la luz (Virilio, 1998), mostrar el punto de vista no tiene como objeto la finalidad, sino el trayecto; cuando la imagen modifica su intención contemplativa, se ubica en la lejanía y hace visible el trayecto, con ello la imagen se vuelve un espacio de experiencia “eso que me pasa” (Larrosa, 2009) singulariza la experiencia, luego el quien ya no se posiciona como un elemento del mirar, sino que se detiene como abierto vulnerable y sensible.

Entonces, la imagen que se enseña teniendo como referencia el punto de vista desplaza el sujeto posicional, pues no puede situarse en una visión genérica, no puede posicionarse en la imagen molde, la imagen del profesor, la imagen del estudiante, la imagen del libro, la imagen de la muerte, la imagen del amor, la imagen del poema.

De ahí, que enseñar con la imagen que no es reductible, implica enseñar en la apertura, porque la experiencia da a la apertura de lo que acontece, pero también de lo imposible, de lo nuevo, de lo que no está pensado dentro de la fórmula, sin embargo, la imagen que no es categorizada también supone una apuesta por lo que no se sabe. ¿Y que implica enseñar sin saber a qué se apuesta?, significa que la experiencia de eso que me pasa (Larrosa, 2009) no ocurre a partir de lo que hago sino en función de lo que me pasa, la experiencia, por tanto, no es intencional afirma Larrosa, sino que se padece, pues no depende de las intenciones o del deseo, de la práctica, o de la imagen molde, sino que la experiencia es un estado de pasión, de la interrupción de la lógica.

En suma, apartar la imagen del museo, apartar la imagen de la percepción; movilizarla a la fotografía de lo cotidiano, incorporarla en los elementos de la velocidad y el movimiento; situarla en un elemento de luz significa, romper con la imagen que moldea, que reproduce, que masifica, y sitúa la imagen en el trayecto, desde el punto de vista que se relaciona con la experiencia de lo que acontece de la imagen; significa poner en apertura posibilidades de entrada en la imagen y enseñar, la posibilidad aquella que implica un peligro.

Por lo tanto, la imagen como información no crea conocimiento, lo reproduce y en la *ciudad del pánico* donde el tiempo es inexistente y el acontecimiento se da en la forma del shock, la imagen no crea huella no crea acontecimiento, no crea experiencia, no crea pasión por ende no crea trayecto, por ende, no produce posibilidades de ser enseñada.

Capítulo 1: Heidegger el origen de la obra de arte, la puesta en obra de la verdad

Preguntar sobre origen de la obra de arte remite a suscitar cuestiones que se relacionan con la esencia de esta, es decir, aquello que justifica el dónde y porqué de la obra de arte, la cosa/ente que es, su fuente u origen. Aquí, Martin Heidegger postula:

La obra es el origen del artista. Ninguno puede ser sin el otro. Pero ninguno de los dos soporta tampoco al otro por separado. El artista y la obra son en sí mismos y recíprocamente por medio de un tercero que viene a ser lo primero, aquello de donde el artista y la obra de arte reciben sus nombres: el arte. (Heidegger, 1996; p 7)

La definición de arte desde la perspectiva heideggeriana remonta indiscutiblemente a buscar el origen de la enunciación de obra de arte, el poder descubrir la fuente de su esencia, desde su carácter aletheológico³ del arte. Para Heidegger “el ser-obra” (de aquí en adelante *coseidad*⁴) se origina en un juego de varias triadas que definen el carácter de esta, el

³ En “el origen de la obra de arte” Martin Heidegger, afirma que la “Aletheia significa el desocultamiento de lo ente (...) según el pensamiento griego, la esencia del saber residen en la aletheia, es decir, en el descubrimiento de lo ente (...) una manera de traer delante lo ente, en la medida en que saca lo presente como tal *fuera* del ocultamiento y lo conduce *dentro* del desocultamiento de su aspecto” (1996, pp. 40, 48)

⁴ El arte es una cosa en la medida que es algo ente, así desde el sentido más amplio todo es una cosa (cosa = res = ens = ente): las cosas supremas, ultimas y las meras cosas. En este sentido la idea de ser-cosa reposa en el carácter de la cosa de la cosa, la coseidad. (Heidegger, 1996) un ejemplo de ello es la aborlicidad de la cosa árbol.

movimiento implícito precisa el principio desde una corriente de regreso entre la esfera exterior e interior; en un primer momento, el combate tierra y mundo en el cual acontece el ser obra de la obra (tiempo), un segundo momento lo claro, el encubrimiento y la verdad que le impregna a la obra su carácter de cosa y a su vez la distancia de la cosa del ente, buscando el sentido-origen, y finalmente, el juego exterior referido al arte, artista y obra, concerniente al carácter de transmisión después de finalizado el acto de creación que hace ser la obra por sí misma (espacio); sin embargo, antes de profundizar en el concepto de los triples movimientos que se encuentran dentro de la obra (naturaleza, ser obra y esencia elaborada) es fundamental concebir el carácter de cosa de la cosa.

Heidegger habla del problema presente en la interpretación de las cosas derivados de la cosa, su diferenciación como ente⁵ (punto a partir del cual se puede percibir, al parecer, el carácter de la cosa del arte, la coseidad de la obra) y el problema de interpretaciones de la coseidad desde la estructura reinante de la oración simple, que lleva a la caracterización de la cosa a partir de sus causas accidentales y desde allí la coseidad de esta, caso sencillo cuando se habla de meras cosas, por ejemplo, elementos naturales o especies de vida simples como las plantas.

Así pues, hacer importantes distinciones entre lo que es una cosa y un ente, qué para efectos prácticos y anclados en las costumbres y epistemologías occidentales clásicas producto de los procesos de asimilación dados entre los romanos y los griegos, a saber, se entiende desde la determinación de la coseidad partiendo la substancia y sus accidentes, actitud que se refleja en los modos en como se interpela y habla de las cosas, desde la relación sujeto-predicado, así “la oración simple se compone del sujeto, que es la traducción latina -y esto quiere decir

⁵ RAE: Lo que es, existe o puede existir.

reinterpretación- del “hipokeimenon”, y del predicado con el que se enuncian las características de la cosa” (Heidegger, 1996, p. 14)

La obra de arte como cosa suprema está diferenciada de las meras las cosas, y aunque la piedra, por ejemplo, está en la arquitectura, así como la madera en lo tallado y las pinturas en el cuadro; por eso, la interpretación de la cosa es identificar el carácter de cosa de la cosa, cuando se aparecen las cosas nunca se percibe lo propiamente dicho ‘a la cosa’ sino a un cúmulo de preconcepciones y sentimientos en un estado de alerta. Es por lo que, “antes de cualquier consideración, el simple hecho de permanecer alerta en el ámbito de las cosas ya nos dice que este concepto de cosa no acierta con el carácter de cosa de las cosas, es decir, con el hecho de que éstas se generan espontáneamente y reposan en sí mismas. (Heidegger, 1996, p. 15)

Lo anterior se entiende como un intento de llevar a la cosa a un ámbito de mayor inmediatez, pero, jamás se introducirá en ese ámbito mientras se le asigne lo que se percibe a través de las sensaciones; lo material como: el color, el sonido, la dureza o la masa, es lo basto de las cosas; lo que representa la interpretación desde la apariencia inmediata, lo anterior permite relacionar la noción de cosa con la obra de arte pues personifica el entramado materia-forma y es a partir de este armazón de elemento- representación que inicia el primer trasiego.

El concepto de cosa habilita para responder el interrogante por el carácter de cosa de la obra de arte; la representación de cosa de la obra, desde la concepción habitual, se es manifiesta en la materia de la que se compone, aquí la materia es la esencia y el campo que permite la disposición artística, la diferencia entre cuerpo y forma es el diseño conceptual por excelencia para toda estética y teoría del arte. No obstante:

Una cosa jamás se introducirá en ese ámbito mientras le asignemos como su carácter de cosa lo que hemos percibido a través de las sensaciones. Mientras que la primera interpretación de la

cosa la mantiene a una excesiva distancia de nosotros, la segunda nos la aproxima demasiado. En ambas interpretaciones la cosa desaparece. Por eso, hay que evitar las exageraciones en ambos casos. Hay que dejar que la propia cosa repose en sí misma. (Heidegger, 1996, p. 16)

Dicho esto, es importante entender el carácter útil de la cosa lo que permitirá diferenciar la obra de una cosa útil, esto es, lo que identifica a la obra de arte como una cosa suprema de una mera cosa. La discusión que se plantea gira en torno a cuestiones que plantea el debate contemporáneo sobre el arte de masas, el cual tiene la capacidad de disponer de disponer de la mera cosa que se transforma en una obra de arte.

La obra de arte de Vicent Van Gogh *Par de botas* es un ejemplo de cómo se representa una mera cosa⁶ puesta en función de la obra de arte, que puede tratar sobre un desocultamiento



⁶ La mera cosa va determinada desde el rasgo de utilidad, de esta forma irrumpen ante nuestra vista, se presentan y, dicho de esta forma, son percibidos como entes. El rasgo de utilidad determina la cosidad de la cosa, tanto desde su caracterización materia-forma, sometidos al dominio de la elaboración y uso, siendo así la materia y forma las determinadoras de lo ente de las cosas, la caracterización de la cosa, sin ser determinadoras originarias de la coseidad de la mera cosa (Heidegger, 1996)

En esta obra de arte Vincent van Gogh personifica unas botas de labranza, el análisis de dicha obra se puede comprender como un ejercicio donde dejar ser la cosa en sí misma, de esta forma, no se fuerza y le quita la responsabilidad del ser creada en tanto que es una cosa; los zapatos tienen una forma específica, independientemente de la disposición con la cual se crea y vigoriza el sentido de su utilidad, es decir, los zapatos tienen una representación con el propósito calzar, independiente de los usos que se le den (para bailar, caminar ,trabajar, etc.).

¿Puede la mera cosa ser una obra de arte? El utensilio se presenta como una cosa que, a partir de su caracterización, materia-forma y uso, puede concebirse su coseidad. El utensilio visto a partir de la oración simple permite determinar el carácter *per se* del mismo y la fiabilidad a la que está refiere sin menester de ser pensado o analizado, en palabras de Heidegger, “dejar reposar la cosa en sí misma” (1996, p. 20, 21).

Lo útil hace referencia al uso preconcebido que se tiene de la cosa o que le es impuesto, no obstante, la forma de los zapatos tiene cargada una preconcepción de la cosa en la obra de arte la cual no corresponden a su utilidad, las botas de labranza dilucidan el ser-utensilio del utensilio (la cosa en sí misma⁷) pues es por medio de ellas que se ha hecho saber cuál es la verdad de los zapatos.

Esta verdad de los zapatos se acerca a la noción de la idea perfecta del mundo ideal platónico, que también remite a la cosa de la cosa, la idea original sobre la cual las demás cosas del mundo son creadas. De esta forma la obra de arte desproviste la idea de zapato de su materia y utilidad, acercándose a la cosa de la cosa, permitiéndole reposar en sí misma.

No ha sido a través de la descripción o explicación de un zapato que estuviera verdaderamente presente; tampoco por medio de un informe sobre el proceso de elaboración del calzado; aún

⁷ El ejercicio de creación artística de los impresionistas recoge la tradición de la pintura de los oficios, pero en un especial énfasis en los utensilios u cosas del trabajador o la cotidianidad, logrando la representación de la idea perfecta de la cosa, el ser cosa de la cosa. Dicho elemento es usado en la obra de Andy Warhol y trabajada en el hamparte.

menos gracias a la observación del uso que se les da en la realidad a los zapatos en este u otro lugar. Lo hemos logrado única y exclusivamente plantándonos delante de la tela de Van Gogh. Ella es la que ha hablado. Esta proximidad a la obra nos ha llevado bruscamente a un lugar distinto del que ocupamos normalmente. Ha sido la obra de arte la que nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato. (Heidegger, 1996, p. 25)

Con lo anterior se aparta la obra del utensilio representado y logra así, distinguir al ser-cosa de la mera cosa, en el este caso un zapato, que solo puede ser esclarecido a partir de la obra de arte. Sin embargo, “la obra es ente” puesto que a diferencia de la cosa que tienen un carácter de uso, porque los entes pueden no tenerlo e incluso existir. En este caso, la obra de arte refiere al coseidad del zapato, pero no se refiere a sí misma en el ejercicio, el lograr vislumbrar el ser-obra de la obra es aún un trabajo que requiere de un ejercicio más elaborado.

La obra de arte no puede ser sin el hombre útil; es en este punto, donde el combate se hace presente, entendiendo el combate como el enfrentamiento entre el mundo y la tierra donde el ser- obra habita en materia y forma de manera infinita, pero ¿Qué es el mundo y la tierra en el sentido de ser obra? Para dar respuesta a esta pregunta, es fundamental entender que el movimiento de las triadas no se da de manera aislada, sino que acontece como un juego constante que se hace presente dentro de la obra , es decir para entender la primera triada es imprescindible tocar la verdad y viceversa, como para entender el claro y el encubrimiento se coquetea con el concepto de tierra y mundo, dicho lo anterior se hará uso de la obra para entender este combate entre tierra-mundo y su indiscutible necesidad.

El ser-obra de la obra de arte es la fuente de su origen, en ella reside su esencia. Esta idea es trabajada por Heidegger en *Caminos del Bosque* y en *Arte y Poesía*. El autor en estos textos habla del origen de la obra y la acción creadora de la obra que es creada, más su interés en este ejercicio es trabajado de manera explícita en *Caminos del Bosque*.

La coseidad en la obra para Heidegger se presenta en una suerte de espacios donde el ser-obra es dejado en reposo, que se puede entender como lo real inmediato, de tal forma que pueda devenir por sí sola. Se evidencia así, que la obra de arte puede develar la cosa de la cosa, aconteciendo en verdad, en cuya esencia reside el ser-cosa de la cosa, su coseidad, esto es lo claro. La verdad no se presenta inmediatamente al hombre cuando su pensamiento se centra en la cosa, esta cosa es encubierta por las sensaciones y el lenguaje, donde la cosa es pensada en función de sus accidentes o su uso, esto es lo encubierto o lo oculto de la cosa, lo que no quiere decir que esté mal, así para el autor:

La verdad es no-verdad, en la medida en que le pertenece el ámbito de procedencia de lo aún-no(des-)desocultado en el sentido del encubrimiento. En el des-ocultamiento como verdad está presente al mismo tiempo el otro «des» de una segunda negación o restricción. La verdad se presenta como tal en la oposición del claro y el doble encubrimiento (...) ese espacio abierto en el 'que se adentra y desde et que se retira todo lo que se muestra y retrae como ente (Heidegger, 1996, p. 44).

Existe ya una evidente oposición entre lo claro y el doble encubrimiento, es el combate fundador en el que se disputa ese espacio abierto y ocurre el movimiento de ambos contendientes que se distinguen y separan; en general se entiende el arte como el lugar de la belleza y no como lugar de verdad, el origen del ser-obra de la obra se puede vislumbrar en la disputa entre el mundo y la tierra, visualización de la realidad concebida es su estrecha relación con la verdad (Heidegger, 1996)

“Es verdadero lo que corresponde a algo real y es real lo que es verdad” (Heidegger, 1996, p. 45) Así, la verdad es la esencia verdadera de las cosas y no lo que pueden llegar a aparentar ser, el espacio abierto es el mundo de las cosas encubiertas, las cosas reales son verdaderas.

Por otro lado, el ejercicio artístico consiste en ponerse en obra la verdad. No es correcto visualizar la verdad y la obra de forma individual; cuando brota la obra, sucede la verdad. La idea de ‘poner en obra’ lleva a pensar en movimiento un nuevo orden de significaciones. Por consiguiente, la verdad sucede de una única condición: instaurada en ese combate y espacio de juego que da gracias a esta, en ese orden de ideas, se puede determinar el *ser obra* de la obra mediante dos rasgos esenciales, el primero referido al levantamiento de un mundo y el segundo erigido desde la tierra representando lo abierto (Heidegger, 1996)

La verdad desocultada se establece en la obra en el combate entre lo claro y el encubrimiento, en la dicotomía mundo y tierra. De esta forma la verdad encuentra terreno para establecerse en la obra. De esta forma, dicho combate debe abrirse de una verdad develada por la obra, un ente, de esta forma, el ente debe albergar en su seno los rasgos esenciales del combate. (Heidegger, 1996)

En el combate se conquista la unidad de mundo y tierra. Al abrirse, un mundo le ofrece a una humanidad histórica la decisión sobre victoria y derrota, bendición y maldición, señorío y esclavitud. El mundo en eclosión trae a primer plano lo aún no decidido, lo que aún carece de medida y, de este modo, abre la oculta necesidad de medida y decisión. (Heidegger, 1996, p. 45).

Con el fin entender de manera más sólida este planteamiento es necesario traer a colación los viejos templos griegos, en donde se asienta la cuadratura (cielo, tierra, divino, mortales) y entra la función significativa, la primera referida a dios, en la cual el artista inicia el juego o la apertura en la que concentra el nacimiento y la muerte, la desgracia y la dicha, victoria y derrota. La segunda, referida a la tierra entendida como lo que acoge desde una perspectiva natural “lo que hace emerger y da refugio”. En la cual el hombre histórico funda su mundo y lo remite a su origen. (Heidegger, 1996)

Construir es propiamente habitar según afirma Heidegger en su conferencia *Construir, habitar, pensar*, el erigir o levantar un templo puede representar la necesidad de familiarizar al hombre con la tierra, lo que indiscutiblemente lo relaciona con el ser- origen y su constante movimiento “mientras la obra siga siendo obra, mientras el dios no haya huido de ella, la obra templo abre un mundo, que al mismo tiempo lo vuelve a situar sobre la tierra” (Heidegger, 1996).

El carácter esencial del gran arte consiste en que cada obra no extinga la lucha que lleva consigo, la actividad permanente en la obra de arte permite desde el sentido que el relato del pueblo se transforme y se consolide en una lucha constante entre lo sagrado y lo profano (lucha ontológica), disputa tan fuerte que se exterioriza al mundo, se entiende abrir mundo como una consagración de lo sagrado, además de la necesidad de cuidar la obra pues hace parte de la glorificación. En ese orden, el concepto mundo no es una mera congregación de cosas presentes ni tampoco un marco únicamente ficticio, un mundo a lo que se es sometidos mientras las vías de los contrarios se encuentren asumidos en el ser (nacimiento y la muerte, la bendición y la maldición).

Tiene mundo quien se prórroga en la apertura de lo ente, en la apertura de mundo todas las cosas reciben un inicio y una ordenanza para permitir la movilidad, “las cosas reciben la necesidad de ser señaladas” (sistema deíctico espacial), entonces el templo desde la cuadratura articula un campo semántico que permite la apertura de la obra en cuanto la obra alcanza a ser obra, y le concede el sitio a la espacialidad.

1.1 Triada arte, artista y obra

La triada arte, artista y obra, es la que más se acerca a la esencia de la obra, el ser-obra de la obra de arte. Esta resulta ser una suerte de juegos de voluntades y por medio de esta, da

sentido a la obra de arte. En *Arte y Poesía*, Heidegger toma este asunto como uno de los argumentos centrales de dicha obra,

El artista y la obra son cada uno en sí y en su recíproca relación, por virtud de un tercero, que es lo primordial, a saber, el arte, al cual el artista y la obra deben su nombre. Tan necesariamente como el artista es el origen de la obra, de modo distinto a como ésta lo es del artista, tan ciertamente es el arte el origen, de modo aún distinto del artista y sobre todo de la obra (Heidegger 1958, p. 37)

La acción de la creación de la obra nace en el carácter lúdico de la obra y la necesidad de ser elaborada, ahora bien ¿qué trabaja la obra y qué relación tiene la elaboración de la obra con el mundo? El uso de la obra de arte consiste en su reposo y conservación para su contemplación, al ser la obra cuidada reposa en la masa y peso del material que la compone lo que la aleja de utensilio, mientras que la obra se refugia en la tierra en la cual el hombre funda su morada en el mundo (Heidegger, 1996).

Por consiguiente, es por medio de combate nombrado con anterioridad en que se establece la verdad en el mundo desde el claro y el encubrimiento, desde el emerger de la tierra que la convierte rasgo. La esencia elaborada de la obra o el ser-creación no implica por necesidad ser creada por un habilidoso artesano⁸, lo creado no tiene que dar prueba del conocimiento del maestro y ser reconocido públicamente, sino que el simple *factum es* de la obra debe ser mantenido en lo abierto.

El arte como ser-creación, parece que, emerge de mundo como un metalenguaje que el artesano logra interpretar por medio de su técnica, así nace una obra de arte autosuficiente⁹. En este proceso, los contextos históricos donde surge la obra no llegan a ser acreditados cuando

⁹ La autonomía del arte se da en cuanto cambia su función; esta será posible cuando se libere de cualquier utilización política o social y al ser el arte el único capaz de producir la libertad, también será el camino que permita alcanzar la idea de humanidad. El problema será el demarcar la esencia del arte independiente de la norma.

se quiere buscar el ser-obra de la obra, sino de este «que es» de su ser-creación donde desaparece la utilidad¹⁰, que la aproxima a la esencia de haber sido creada y la relaciona con sus creadores y sus cuidadores, punto donde se retorna al cuestionamiento originario del ser obra de la obra y en donde acontece el artista y la obra “el arte” y su evento de la verdad. (Heidegger, 1996)

En la obra obra el acontecimiento de la verdad precisamente al modo de una obra. En consecuencia, hemos determinado previamente la esencia del arte como ese poner a la obra de la verdad. Pero esta determinación es conscientemente ambigua. Por una parte, dice que el arte es la fijación en la figura de la verdad que se establece a sí misma. (Heidegger, 1996, p. 51)

En el ejercicio del poeta, ocurre que el momento de la creación lleva frente de sí el desocultamiento de lo ente, sin el artesano ser consciente de ello. Así, el poner a la obra puede entenderse como poner en marcha y hacer acontecer al ser-obra, esto, en la contemplación como en el cuidado. En definitiva “el arte es el cuidado creador de la verdad en la obra. Por lo

¹⁰ problema de la técnica en el desarrollo de la filosofía de Martin Heidegger se ubica en un tema perteneciente al análisis de la relación entre el ser y el hombre, que se fija en dos dimensiones; la primera como cosa a la mano (instrumento) y la segunda como estructura de acción al mundo, por consiguiente, el cuestionamiento Heideggeriano por la técnica distingue a la misma desde el objeto y la esencia.

En lo referente a la instrumentalidad de la técnica, el termino se revela en la estructura ontológica originaria el ser del hombre, en donde el hombre se encuentra en unidad con el mundo es decir está siendo con él, dándole sentido, interpretándolo y comprendiéndolo, distinguiendo estar-en de estar- dentro -de, situando al hombre como un cuerpo vivo que habita un espacio, con lo que El estar-en-el-mundo traslada al hombre al encuentro con su entorno y con ello al choque con entes que aparecen dentro del mundo ya sean naturales o artificiales, y por añadidura con el sentido de lo útil el cual es constituido por la intencionalidad pragmática o técnica, así el carácter del ente se funda en la experimentamos en el mundo, es decir, la visión técnica que reduce la naturaleza entera a ser útil podría ser una ocultación de su propio ser (Heidegger, 2013).

En segundo lugar, la búsqueda de la esencia de la técnica supone establecer que la relación habitual que se tiene con ella no es libre, con lo que a relación del hombre con la esencia de la técnica accede a la pregunta por el ser (Heidegger, 2013), pues alejarse del concepto instrumental de técnica permite representarla a la luz del sentido dominador del hombre, con lo que para Heidegger lo artificial , lo no surgido por la naturaleza, depende de la capacidad del artesano y el artista para hacer emerger, por consiguiente la técnica es un saber hacer como forma de conocimiento el traer-ahí-delante de la técnica es des ocultar el ser (lo que no puede ser por sí mismo), de este modo la técnica es una producción poética (Heidegger, 2013).

Finalmente en miras de la modernidad, Heidegger afirma que la técnica no es únicamente productora de instrumentos, útiles y utensilios, sino de medios y fines que están dispuestos como sustento de la acción humana, entonces impone a la naturaleza la exigencia de suministrar su estructura para ser entendida ,utilizada, suministrada y luego explotada; con lo que, la técnica moderna interpreta la naturaleza entera como un útil una modalidad de des ocultamiento que colma al ser humano, y lo aleja de toda acción técnica posible y de su control, así pues, la acción técnica provocada presupone que el mundo natural se le revele al hombre como materia transformable pero limita a acción de des ocultamiento del mismo (Heidegger, 2013).

tanto, el arte es un llegar a ser y acontecer de la verdad, en cierta medida, surge de la nada” (Heidegger, 1996, p. 52)

Si se logra entender que la ‘*nada*’ hace referencia la ‘mera nada de lo ente’ y si a través de la obra de arte se logran representaciones del ente como aquello cotidiano, la obra aparece y se deshace, como un ente que sólo pretendidamente es verdadero. En esta medida, el artista pretende mediante su creación solamente una pretensión de verdad, “la verdad nunca puede leerse a partir de lo presente y habitual. Por el contrario, la apertura de lo abierto y el claro de lo ente sólo ocurre cuando se proyecta esa apertura que tiene lugar en la caída.” (Heidegger, 1996, p. 52)

1.2 El artista/triada – Artista/Arte/ Obra

Trigal con cuervos (1890) de Van Gogh, se cree que es su última pintura, personifica un cielo belicoso, acompañado de cuervos en un campo de trigo; el valor de este trabajo no solo recae en la representación de la agonía a manos de su enfermedad símbolo de muerte y el renacimiento como expresión de dolor y soledad sino que, exterioriza afinadamente la triada del artista, obra y arte expuesta por Heidegger; pues es en la representación de uno de los artistas postimpresionistas contemporáneos más reconocido, en el cual se viabiliza la relación del artista con su obra y el universo (arte) en el que habita, es imprescindible reconocer cada uno de los aspectos de la primera triada empezando por el artista :

4 de junio 1890: Son varios trigales debajo de atormentados cielos y no tengo que salirme de mi camino para intentar expresar tristeza y extrema soledad, espero que los veas pronto, porque espero llevártelos a París tan pronto como me sea posible, ya que estos lienzos te dirán lo que no puedo decirte en palabras: la salud y las fuerzas tonificantes que veo en el campo (Van Gogh, 1995, p. 369)

Desde joven estuvo inmiscuido en el mundo del arte trabajando en una galería de la cual fue despedido, inicio estudios para ser sacerdote y los abandono posteriormente para dedicarse a la pintura, en la que tenía un especial interés por mostrar el movimiento mismo de las cosas (combate entre el mundo y la tierra) ; pero es el estilo de vida de Van Gogh lo que permite dar razón de la correspondencia artista- obra pues en su afinidad con mujeres del bajo mundo, su constate cambio de residencia, su enfermedad y posterior muerte la que personifica y trae a discusión la realidad de su “enfermedad mental” y el emblema del artista genio incomprendido¹¹.

Dentro de las cartas escritas a su hermano Théo es posible percibir un Van Gogh inconforme, melancólico y rebelde; siempre buscando romper con los paradigmas de la época sin éxito, rodeado de constes críticas por su forma de vivir, sumergido en una miseria material, pero abundante en riqueza espiritual y de sentimientos; muchas son las teorías creadas a partir del estado mental de Van Gogh uno de los más reconocidos estudios fue realizado por Karl Jasper quien ha señalado dos hitos importantes en el padecimiento del artista: en 1885 comienza a manifestar psicosis, en 1888 esta se convierte en psicosis aguda, algunas de las conclusiones referentes al caso, de las cuales Jasper deja constancia de la insuficiencia de su estudio a causa de la “limitación de sus conocimientos artísticos” o en palabras de Fayad Jamís “a causa de su concepción clásica del arte” pues Jasper atribuye la brillantes a la esquizofrenia

La tensión, la excitación, sensibles en las obras de los últimos años, hacen pensar que problemas vitales, universales, ha tratado de exteriorizarse (...) lo que consume no es ni la producción ni el esfuerzo ni el surménage; son más bien las experiencias, los movimientos íntimos de los

¹¹ Crítica de la conciencia estética, encaminada a defender la experiencia de verdad que se nos comunica en la obra de arte contra una teoría estética que se deja limitar por el concepto de verdad de la ciencia (Gadamer, 1999, p. 25).

cuales el crea la expresión- tal vez mediante una simple modificación funcional o decaimiento físico- los que contribuyen un proceso que conduce a la destrucción. (Jaspers, 1953,)

¿Que causa el revuelo del arte de Van Gogh y su forma de vida? Y ¿Qué relación tiene su vida con su obra?

Creó casi 900 pinturas de las cuales 27 son autorretratos, 148 son acuarelas, en vida vendió *El viñedo rojo* (1888) en 400 francos. Vincent en una de las cartas escrita a su hermano Theo, expresa su afán por palpar los colores de la naturaleza desde el movimiento y su aspiración por realizar obras “vendibles” (Van Gogh, 1995)

Te hago llegar nuevos trabajos y proseguiré de buena gana enviándotelos, con el mayor gusto posible (...) Es precioso también, Theo, que yo me las arregle, y en lo que te concierne, sigo todavía en el mismo punto que hace algunos años; lo que dices de mi trabajo actual (“casi vendible, pero...”) es casi textualmente la misma cosa que me escribías cuando yo te enviaba mis primeros croquis brabanzones desde Etten. (Van Gogh, 1995, pp. 120, 121)

El aspecto de lo negociable en una obra de arte personifica la imposibilidad de entrar a la esfera artística de la época, así como la necesidad de comprender el contexto de la vida de Van Gogh y debatir el punto de lucidez y locura del artista, ¿Es realmente su forma de vida lo que lo llevo a su descenso?, o es su desgracia contextual la que condescendió su muerte sin afirmación de su obra.

Capítulo 2: La Imagen dialéctica, Walter Benjamín

2.1 La imagen como una discusión histórica

La problemática de la obra de arte entendida como un hecho acontecido se desarrolla de manera álgida en el siglo XIX, con la percepción únicamente del entendimiento como una fractura del tiempo en una mirada al pasado, no obstante, existe un riesgo en la noción del tiempo como un espacio finalizado, al punto de ver al pretérito con percepciones múseicas e inmóviles que idealizan la subjetividad, sin embargo, el concepto de apropiación del pasado en Walter Benjamín supone también respetar la materialidad que guarda esa época a la que se cita, lo que podría designar “la verdad de lo acontecido”; a sabiendas que no existe correspondencia con el pasado que no envuelva un gesto constructivo que el propio presente.

Con lo anterior, comprender el sentido histórico dominado por la aceptación del progreso sitúa al tiempo en una linealidad con un sentido estricto determinada bajo la lógica de la causalidad, así Benjamín posibilita un acercamiento a otra noción de temporalidad pues el pasado no es una imagen acabada, sino que permanece abierta; es por esto, que la crítica a la teoría anula el relato de la causalidad y comprende el hecho del pasado en movimiento situado en la linealidad temporal del ahora.

La imagen entonces se encuentra en el centro del proceso de la verdad, pues la imagen, como la declaración de lo discontinuo, no posee un lugar estático ni asignado en la historia, sino que, es movimiento puro. Posee una temporalidad que permite su reconfiguración constante posicionándose encima de la estructura rígida del tiempo causa -efecto; “la imagen no está como un punto sobre una línea. La imagen no es ni un simple acontecimiento en el devenir histórico ni un bloque de eternidad insensible a las condiciones de ese devenir. Posee -o más bien produce- una temporalidad de doble faz” (Didi-Huberman, 2011, p. 143).

Es cuando la movilidad de la imagen rompe con la estructura aurática del valor mágico cuyo despliegue histórico de las prácticas artísticas sigue un curso lineal y relativamente homogéneo.

En consecuencia, el ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* rompe con la estructura estética clásica, pues según Benjamín, lo que se marchita en la obra de arte en su época de la reproductibilidad técnica es su aura, “La técnica de reproducción, se puede formular en general, separa a lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar sus reproducciones, pone, en lugar de su aparición única, su aparición masiva. Y al permitir que la reproducción se aproxime al receptor, es su situación singular actualiza lo reproducido” (Benjamín, 2003, pp. 44, 45). Lo anterior, ubicando el contenido de la tradición en un trastorno crítico en constante renovación, noción que en la humanidad contemporánea se conecta con el movimiento de masas.

En los tiempos de los movimientos de masas y el nacimiento de la fotografía, está implícita la noción de la reproductividad de la imagen y su fabricación en masa, de esta manera la técnica es remplazada por el procedimiento, la máquina. Surge una resistencia a la esta reproductividad masiva de la imagen y la imagen fotográfica va a lograr especial significación en el sentido postguerra. El problema radica en como la obra de arte, la imagen artística, antes inaccesible y museica, ahora es reproducida masivamente, ¿Se pierde a esencia de la obra en este proceso? (Benjamín, 2003)

Se cree que entonces en una la destrucción del aura debido a que se transforma junto con el carácter de existencia de los colectivos humanos en periodos históricos, así como la mutación de la percepción sensorial, por lo tanto, el aura resulta ser un entrelazado de tiempo-espacio y un condicionamiento social basado en dos escenarios; el ‘acercarse las cosas’ es una impetración ardiente de las masas contemporáneas; haciendo más significativa la necesidad de ‘apoderarse del objeto en su más próxima cercanía’. La unicidad y la durabilidad que hay entre la reproducción, posiciona la demolición del aura en la extracción del objeto fuera de su cobertura cuya percepción de lo homogéneo se ha acrecentado tanto que puede convertir en uniforme una pieza única. (Benjamín, 2003). Sin embargo, la realidad ritual intrínseca en la

noción de aura posiciona a la obra de arte en su implicación con el conjunto de relaciones de la tradición y por ende su expresión en el culto:

Una antigua estatua de venus, por ejemplo, se encontraba entre los griegos, que hacían de ella un objeto de culto, en un conjunto de relaciones tradicionales diferente del que prevalecía entre los clérigos medievales, que veían en ella un ídolo maligno. Algo, sin embargo, se les ofrecía a ambos de la misma manera: su unicidad, es decir su aura (Benjamín, 2003, p. 49)

En este contexto, las obras de arte más antiguas surgieron al servicio de un ritual que, en un primer momento, fue mágico y después religioso; en definitiva, el valor único e indiscutible de la de arte en sentido auténtico tiene siempre un fundamento ritual. Análogamente, el servicio profano a la belleza que ha perdurado por tres siglos y se ve claramente afectado con el surgimiento de la fotografía, uno de los primeros métodos de reproducción de imagen verdaderamente revolucionario, entra a estremecer al arte dando a mostrar la cercanía de las crisis y sitúa en dificultad *l'art pour l'art* de la teoría del arte, tarea que no sólo refuta cualquier función social, sino cualquier ocupación que provenga de un asunto objetivo; con la Cámara fotográfica nace la obra de arte en época de la reproductibilidad técnica, por primera vez en la historia la imagen es liberada de la experiencia parasitaria dentro del ritual del artesano y los místicos, siendo trasladada a un funcionamiento político (Benjamín, 2003)

Lo anterior da cuenta de un aspecto que desplaza inmediatamente a la obra a su valor de exhibición, relacionado con el fenómeno de la reproductividad en masa de la imagen que aumentan su capacidad de ser mostrada. Walter Benjamín hace referencia a las obras rupestres de un búfalo hecha por los hombres de la edad de piedra, el cual posa dibujado sobre las paredes, para entender la capacidad de ser mostrada de la obra, dicho de otro modo:

Cuando el peso absoluto de la obra recae es su valor de exhibición, la obra de arte se ha convertido en una creación dotada de funciones totalmente nuevas, entre las cuales destaca las que nos he conocida: la función artística, la que más tarde sería reconocida tal vez como accesoria (Benjamín, 2003, p. 54)

En cierto modo el acto culminante del arte en la era de industrialización se relaciona con la experimentación y su incansable capacidad de variar los datos de sus intentos, ‘una vez no es ninguna’, y así, una vez más el hombre empezó a tomar distancia de la naturaleza. El juego intrínseco dentro de la obra de arte estipulado desde la visión hermenéutica muta al ejercitamiento de la interacción conectada de naturaleza humanidad, que consigue ser observada con especial atención en el cine:

El cine sirve para ejercitar al ser humano en aquellas percepciones y reacciones que están condicionadas por el trato con un sistema de aparatos cuya importancia en su vida crece día a día, al mismo tiempo, el trato con este sistema de aparatos enseña que la servidumbre al servidor de este solo sustituida por la liberación mediante el mismo cuando la constitución del humano se haya adaptado a las nuevas fuerzas productivas (Benjamín, 2003, p. 56)

De forma similar, la fotografía como tránsito entre el valor ritual, ocupa una trinchera en el último refugio del valor de culto, en el retrato, el aura hace una última seña en la expresión momentáneo del rostro humano, y allí donde el ser humano se retira de la fotografía, dice Benjamín, “el valor de exhibición se expresa por primera vez con ventaja al valor de culto” (Benjamín, 2003, p. 58); ejemplo de ello fue Eugène Atget, un fotógrafo francés quien logró captar las calles parisinas como “el lugar donde ocurren los hechos” , y logra convertir las piezas fotográficas en piezas demostrativas del proceso histórico y con ello su oculta significación política. (Benjamín, 2003)

Otro alcance importante que estaciona la obra de arte en tiempos de reproducción técnica es la del valor eterno, pues en contraste con los tiempos de los griegos o en la modernidad temprana, los únicos procedimientos cercanos al duplicado fueron el vaciado y el

acuñamiento de objetos como: los broncees, terracotas y monedas, esencias únicas que podían ser producidas en masa, por tal razón, el resto de las técnicas artísticas y sus resultados debían ser concebidas para la eternidad en la reproductividad manual; con la fotografía el carácter artístico se encuentra determinado por la reproductividad y con ello la capacidad de ser mejorada, al igual que su renuncia radical a perseguir el valor eterno. (Benjamín, 2003)

2.2 La imagen dialéctica como apertura una imagen política

La imagen dialéctica marca una oposición al concepto preconcebido del arte aurático e histórico y posiciona al arte en un movimiento que condensa la corriente surrealista en ‘actualidad’ y ‘acción’, para desarrollarse como una teoría política de la memoria desde una reconfiguración del materialismo histórico, aquí la idea de ‘espacio del cuerpo y de la imagen’ es la clave que distancia la política desde el punto representativo y lo moviliza a la coacción de la “intervención corporal” del colectivo. (Benjamín, 2003)

La noción de fotografía para Benjamín trasciende una visión dicotómica entre sueño y vigilia, situando la imagen en el lugar del despertar, cuestionando a nivel epistémico el primado del sentido y del sujeto, dando con una tensión que se asocia al encuentro de fuerzas en discrepancia (Benjamín, 2003). Analógicamente, la representación en la modernidad no es meramente corpórea, ni ilusoria, se trata de un altercado de conciencia ideológica que produce una descarga de energías, momento en el que las representaciones impregnan las prácticas colectivas, a lo que se produce un explosivo salto revolucionario de la teoría a la práctica; con lo anterior, es la imagen- acción la que crea un puente entre la imagen dialéctica y la teoría política en Benjamín, acercándose a la experiencia de una estética emancipadora por medio de la iluminación profana que aparta al sujeto de la memoria y lo arrastra a las profundidades de los sentidos permitiendo al mismo ser golpeado por la imagen encima de la palabra y

fundándose como elemento disruptivo que rompe para siempre la barrera entre palabra e imagen. (Benjamín, 2003)

La imagen posee unas características propias que solo pueden ser entendidas desde el carácter no voluntario de la imagen, la comparación impide entonces situar a la imagen en su sentido más estricto y las acciones políticas de primer orden corpóreo y de la imagen; ‘organizar el pesimismo’ según Benjamín, implica “descubrir en el ámbito de la acción política el ámbito integral de las imágenes”, ello significa, radicalizar el disenso y la desconfianza, desalojar el optimismo progresista, rechazar la política del entendimiento, y pasar a una acción política entendida como shock, como ‘cristal del tiempo’ (Benjamín, 2003).

Por este motivo, el carácter representativo de la imagen aleja al sujeto de su representación religiosa, trasladándola a la activación de una acción colectiva desde la familiaridad proporcional a la iluminación profana, en consecuencia, la verdadera política de la imagen según Benjamín; radica en un ensamble de imágenes concretas capaz de bañar la imaginación de las masas y enlazarlas en forma de interacción. Lo que remonta nuevamente a la noción histórica y al posicionamiento temporal de la imagen en la actualidad, con la diferencia que la ancla a la concepción corporal, aproximando a la obra mucho más al instante que a la causalidad, orientada a una singularización del tiempo colectivo

En consecuencia, la inmediatez está vinculada íntimamente con la imagen que se funda desde la discontinuidad en la percepción, así como en la simultaneidad de asuntos variados y la superposición de imágenes cambiantes; por el ende, el instante convierte el tiempo colectivo en imágenes desiderativas que reflejan su inconsciente; de manera que la fantasía icónica colectiva pretende hacer cambiar el orden social, teniendo en cuenta que son el primer paso hacia la acción transformadora “Solamente la imagen representada mantiene viva la voluntad. La palabra la inflama, como mucho, para arder sin llama. No hay voluntad íntegra sin

representación figurativa exacta. No hay representación sin intervención” (Heidegger, 2010; citado por García, 2015, p. 128)

De modo que la figura del despertar frotándose los ojos, representa la tirantez entre la imagen –acción y la imagen – escritura que distancia la percepción onírica de la imagen como síntoma histórico y la verdadera acción política; el salto del continuum suspende la fuerza funcional de la imagen y se abre a una “organización” no orgánica, una política sin cuerpo colectivo, o a un colectivo sin cuerpo. “La imagen no es tanto el catalizador corporal de una descarga revolucionaria, sino el espaciamiento de la temporalidad como apertura de un ámbito grávido de chance revolucionario” (García, 2015, p. 128)

En este sentido se abre el lugar histórico-político: la imagen es lo político, por la tanto, la idea de la prosa a la redención, la imagen como “prosa liberada”. De manera que, la imagen es un “cristal de tiempo” con la capacidad de unificar dos espacios temporales, hechos u objetos autónomos, sin perder la finalidad por fuera de sí misma, dejando que el significado emerja en forma de chispazo y reconstruyendo el mundo de la percepción desde el relámpago en las fauces de la iluminación profana; por lo tanto, aplicado en diferentes contextos, la creación de nuevas relaciones cuestiona la validez del sistema y hace necesario romper con la continuidad y “saltar” el montaje a nuevas escenas que embalsan los fragmentos.

Ambivalencia que permea la imagen de un tinte crítico fundamental para las sociedades modernas cuya tensión principal se encuentra el aura, de manera que, el arte existe en la medida en que forma parte de un fenómeno magno complementario con las grandes urbes en las que se desarrolla, impactando concisamente en el ritmo y por sobre todo en la percepción de sus habitantes; Con lo anterior, la crisis de la modernidad se relaciona con la percepción, pues según Benjamín, históricamente la recepción de las obras de arte se desarrollan bajo la tensión de dos acentos opuestos, el valor cultural y el valor de exhibición.

Analógicamente, la función social se transforma con la crisis, pues el arte emancipado cobra sentido en los shocks como experiencia dentro de las ciudades, que condiciona la conducta de los individuos, prototipo de ello destaca la experiencia de la multitud, el tránsito, el transporte público, el trabajo en la fábrica y la proliferación de información auspiciada por la publicidad, por tal razón el shock coarta a la multitud en su experiencia vital y corpórea, quebrantando la memoria voluntaria e involuntaria del colectivo, que a su vez, se relaciona con la atención que en tiempo pretéritos no se forjaban, por ende esta fuera del ámbito de la voluntad y la inteligencia.

La prensa escrita, por ejemplo no tiene como objetivo ‘que el lector haga suyas las informaciones como parte de su propia experiencia’ por el contrario, busca ‘impermeabilizar los acontecimientos frente al ámbito que pudiera hallarse la experiencia del lector’ por medio de la ligereza de las noticias y su inexistente conexión entre ellas; por consiguiente, la información en única vía, se asigna por sobre la escritura artística, por lo que afirma Benjamín se produce el reemplazo de una narración coherente por una información disociada como el modo dominante de comunicación.

Estas experiencias urbanas ‘táctiles y visuales’ disciplinarias y homogeneizadoras, modifican de modo violento la percepción y la sensibilidad de los seres humanos; visualizándose como violentas, al punto de conducirlos al salvajismo, vaciando la experiencia del hombre moderno a un estado de condicionamiento en la forma de recepción; por lo anterior, milita una correspondencia entre las masas y la naturaleza de manera que indemnizan la imagen en la copia, además, de convertir el hábitat contemplativo en condición secundaria de la recepción artística.

Por lo cual, el arte en tiempos de reproducción técnica tiene dotes disruptivos y emancipatorios; y los artistas como ‘hombre de espíritu’ de ninguna manera se auto definen como pieza en el aparato de producción; por ende ‘el arte colectivo, polarizado’ es una

potencial herramienta en la lucha trabajadora, pues el aparato cultural productor impide una visión crítica del mundo, y la fotografía o el cine en el momento que asume una función política se vuelve “creadora”; por consiguiente si el artista puede producir de modo revolucionario ha de ser capaz de esquivar la facultad del aparato dominante.

En efecto, la re funcionalización artística tiene un efecto trasformador desde la creación rompiendo con las contradicciones del sistema, en el ámbito fotográfico, puede ocurrir si la imagen tomada se le añade una quimera, que orienta su elucidación en un sentido determinado de manera que supere el límite entre la escritura y la imagen, verbigracia el cuerpo se expone constantemente a los shocks perceptuales, o la propia alteración del sistema representativo kinestésico, sin embargo, el yo utiliza la conciencia como resorte , aislando la cognición actual del recuerdo del pasado.

Fantasmagoría, que se relaciona con la figura de la realidad que engaña los sentidos por medio de la reproductividad, por consiguiente, ocultar la fragmentación y la alienación generadas en los procesos de industrialización y modernización mediante la creación de todo tipo de mercancías destinadas a distraer, tergiversar y cloroformizar los sentidos. El arte ingresa así en el campo de la alucinación como entretenimiento, como parte del universo de las mercancías; análogamente, el control del sistema sensorial reside en la saturación de los sentidos más que en el adormecimiento cuyo epicentro preferente es la ciudad moderna.

La trasformación de la percepción, que embona con la versión teologizada del autogénesis se estructura desde el agente, la masa y el observador, por consiguiente, le impregna a la masa una nueva funcionalidad desde una doble vía; frente a esta ilusión de totalidad desde la fantasmagoría burguesa se fundamenta el esteticismo de la vida política, pues las masas ya no necesitan mediadores, luego su verdadero contacto es la técnica, cuestión con una actitud íntegramente opuesta a la experimentada frente a los valores culturales.

Capítulo 3: La Imagen Esquizoide, el declive de la visión natural

La fotografía es el origen de la encrucijada moderna de la visión humana, la velocidad de captura de la imagen rompe con el método formal heredado de los siglos XVII y XVIII; la imagen corre de la fisiología elemental de la visión humana y con ello el tiempo corre de la experiencia, en tanto que no hace parte de un período real, ubicados en un período que destroza con la larga duración y el tiempo acontecido; un instante que no participa ni en futuro ni el pasado.

Por consiguiente, la velocidad de transición inicia un fenómeno con dos momentos, el primero, la sensación de extrañeza entre el mundo examinado y el mundo observado dentro de la imagen, y el segundo, referido a la atenuación de la memoria al transformar la valoración en imágenes fugaces de fácil sustitución y poco contenido; específicamente, el fenómeno de percepción que contemporáneamente se entiende como ‘logística de lo percibido’.

Acto seguido, el experimento del progreso se convierte en emblema del tiempo perdido de lo irrecuperable y con ello se arraiga la agitación máxima de la contemporaneidad, la necesidad de actualización es la puerta a la era de la velocidad; analógicamente la llegada medio técnicos como el cine y la televisión acciona el lapso de la abolición del tiempo que se da inicio con la fotografía, lo que produce un movimiento del espacio y el tiempo, la rapidez de su fabricación industrializa masifica la imagen y la tecnicidad se posiciona en la cúspide del fenómeno perceptivo en el ámbito subjetivo y público

La humanidad como asistente se enfrenta al tiempo real, un concepto creado para que cualquiera pueda ser noticia, teatro o actor; fundando una sensación de fantasía y realidad que acentúan la crisis contemporánea de lo existente en donde la existencia misma se hace objeto de la cámara y cualquier situación se vuelve filmable y reproducible, analógicamente, en la

ubicuidad el contexto vivido se hace escaso sin la asistencia de una prótesis, de una extensión y su producto que certifique imagen de lo 'real' .

De modo que la imagen descompuesta apadrinada por el cine que se captura en espacios cotidianos en la ciudad sobreexpuesta termina por perder lo escaso del espíritu que sobrevivía a su historia y delimita su capacidad narrativa; toda imagen es síntesis en tiempos de velocidad, sin embargo, la prontitud técnica ya no se satisface con la captura del movimiento, lograr el tiempo vivido por el espectador lo convertirá en el testigo por excelencia de la vida.

Verbigracia, los actos de guerra resultan ser dentro de la crueldad y la violencia increíbles ante los espectadores, cuando su rigurosa naturaleza salta ante los ojos de millones de personas la imagen se vuelve puramente artificial; de modo que, los efectos de la visión ultra rápida producen en la memoria visual falencias en la profundidad del tiempo percibido; la actualidad es alcanzada, y la lógica paradójica de la videografía, la holografía y la infografía presentan una nueva velocidad a la que se denomina el 'tiempo real' (Virilio, 1998, p. 20).

Realidad que con la imagen en velocidad se desintegra, y cuestiona la noción misma del espacio y del tiempo, la novedad de lo que acontece en este nuevo espacio y en este nuevo tiempo posiciona a la velocidad, ya no como una relación entre tiempo y materia, sino un nivel de intensidad de la presencia de la luz para ocultar o desocultar lo percibido (Virilio, 1998, p. 32); por ende las extensiones de la visión son instrumentales de velocidad absoluta, que a través de la representación inmediata le otorgan a la imagen poder y presencia insustancial.

La imagen esquizoide entonces habita nuestro tiempo, los medios de producción aselaran la imagen al punto tal que inhabilita y rompe con el aura de la obra original, además de incapacitar la intención de la realidad, fenómeno que se presenta de manera sustancial en la infinidad de imágenes que interaccionan con nuestra cotidianidad y ocupan nuestro mundo, por ende, la base de la percepción se relaciona con a la forma narrativa a la que se expone a través

de las imágenes; por consiguiente, la naturaleza se encuentra en suplencias de la realidad, es decir en la forma que es capturada en un momento del tiempo.

La discusión sobre el conocer y el ver desde el inicio se relaciona con el ojo humano, como símbolo del espíritu visual con el fin de conocer, precisar y definir el mundo desde la ciencia de la luz, es decir, la ciencia de la mirada; en pretérito, los rayos de visión son uno de los medios principales de reconocimiento de los objetos, por ende, la memoria y la imaginación son imprescindibles para comprender como la experiencia visual se relaciona con el mundo.

Analógicamente, la comprensión de la ciencia de la luz tiene su punto álgido con la cámara oscura pues la fotografía trasmuta el tiempo intrínseco en la imagen y coarta la evocación dentro de ella referida a la lectura; la comprensión de la mecánica visual como producto de una pintura que se imprime en la retina, sin embargo, no es en sí misma la imagen retiniana la encargada de definir el proceso del conocimiento y el ver.

El proceso de la transformación de la luz en el nervio óptico no responde a la pregunta ¿Cómo se convierte la luz en información?, la experiencia de lo visual se entreteje con la información espacial, aquello que el órgano captura a través de la luz y transfigura en representación; si bien este cuestionamiento responde a tiempos cartesianos y platónicos es el inicio de la encrucijada luz espacio y tiempo.

La representación es el punto de partida para dar respuesta al planteamiento, puesto que el conocimiento en la modernidad se aproxima al campo de las fuerzas, evocada por Walter Benjamín en su momento, la epistemología de la representación ha estado ligada a una dicotomía que asume diversas formas y se explicita desde numerosas conjunciones; la imagen múltiple personifica la presencia de lo no visible, la figura de una reciprocidad infinita.

Es así como dentro del juego de las miradas toda imagen queda dentro de la mente y en este punto donde las concepciones primigenias de la vista y su forma de corresponder con el

mundo simbolizan la dicotomía de lo real y lo ilusorio; inicio del tiempo originario, la diferencia entre ver y representar, donde el segundo es un fenómeno desigual a su formación y manifestación, mimesis que se mantiene presente gracias a la reproducción del símbolo.

Con lo anterior, la idea de representación mental se aproxima al mecanismo que hace posible la captura de la luz dentro de la visión, lo que dio origen a la imagen fija en la retina, de cualquier modo el uso de la cámara como instrumento desarrolla una perspectiva óptica de la imagen, en la época de la observación por medio de artefactos mecánicos por ende aquello que está al alcance de los ojos no es narrado es al contrario un espejo multiplicador de la perspectiva del autor o quien describe.

El experimental de escritura visual se conjura al ocupar el lugar del ojo. Por supuesto la perspectiva se transforma, no relacionado con la correspondencia de los objetos y su espectador sino a la forma en la que las apariencias se reproducen al interior de la imagen, entonces el arte no solo es relativa a la literatura narrativa, o poética sino como un objeto que procede del ojo, con ello la fotografía supone el avance decisivo para capturar la percepción del mundo y con ello la manera que la luz es capturada.

El movimiento por consiguiente persigue la captura definitiva del tiempo; la aparición del cine entonces es inminente, el perfeccionamiento de la captura de la luz, del tiempo y de los mecanismos mejoraron sustancialmente los horizontes prácticos y con ello aparece la encrucijada de la visión humana de lo percibido; la ciudad sobrepuesta y la celeridad coloca en conflicto el poder propio del ser humano, y lo transpone en la tecnología, razón por la cual, la disposición de la aceleración se escapa por completo de la percepción del humana y con ello se fortifica una delegación del poder; la beligerancia entonces produce una aceleración del lapso en una geometría disímil, pues el accidente es un arma que introduce dentro de la ubicuidad una nueva grafía que explorar el conocimiento desde la velocidad de la luz.

La revolución de la información en tiempo real provoca una resonancia que puede tener efectos en todas las esferas sociales, económicas y culturales; al punto tal, que la paz civil e internacional, la economía e incluso la política se ve constreñida en el limbo catastrófico de la velocidad, el conocimiento por consiguiente se encuentra inmerso en un fenómeno en doble vía, la primera referida a la exposición informática y la segunda sobredicha en la desinformación, grosso modo la difusión de las ideas del control central implementa la disminución de ideas críticas que coartan el avance desde la percepción y por consiguiente desde la experiencia.

Verbigracia la experiencia de la velocidad sitúa al ser humano es un estado de percepción acelerada, que a su vez es un dominio del cuerpo desde el encarcelamiento, pues el progreso pretende desde la ubicuidad, desde la velocidad y desde la catástrofe controlar, vigilar y defender la complejidad, y con ello la representación, pues acelera la imagen desde la repetición al igual que su desplazamiento y su capacidad de mostrada, exhibida y difundida. Analógicamente, la rapidez estaciona en dificultad a la contemplación pues estrecha la reflexión y el análisis para discernir lo verdadero de la no verdad.

Así, la copia de la obra de arte se integra dentro de la duración de la original que se posiciona de manera vertical sobre la facilidad de la búsqueda del conocimiento a la velocidad de la luz, esto unido a la mundialización, posiciona la imagen, la historicidad y la comunicación en un todo unificado en el universo de la instantaneidad.

La velocidad es la violencia de la violencia, la aceleración de la historicidad en el arte sitúa por ejemplo a la música en aceleración, el rock and roll es modelo de la percepción esquizoide de la prisa, con lo cual, la virtualidad se bautiza como una obligatoriedad colonial que condiciona una nueva patria y con ella una forma de imperio en donde se conquista desde

la sustitución de la realidad, la cual es el inicio de la apreciación del pánico: la creación de la colonia virtual entera un sentimiento de claustrofobia globalizada sin puntos de referencia.

3.1 La máquina de visión, el inicio de un nuevo concepto de punto de vista

Con la producción de la máquina de visión, se realiza una interpretación completa del campo visual, con lo que se abre la posibilidad de tener un enfoque sin mirada y por consiguiente una automatización de la percepción; la primicia de la visión artificial automatiza los acontecimientos y los delega a una máquina, sin otra persistencia que la de la memoria visual mental o instrumental

En efecto, hoy no se puede hablar del desarrollo de lo audiovisual sin interpelar igualmente ese desarrollo de la imaginería virtual y su influencia sobre los comportamientos, o más aún, sin anunciar también esta nueva industrialización de la visión, la expansión de un auténtico mercado de la percepción sintética, con lo que eso supone de cuestiones éticas, y no solamente las de control y vigilancia con el delirio de la persecución que supone eso, sino sobre todo la cuestión filosófica de ese desdoblamiento del punto de vista, esa división de la percepción del entorno entre lo animado, el sujeto vivo, y lo inanimado, el objeto, la máquina de visión. (Virilio, 1967, p.1).

Dicho esto, el apartado de la visión directa, la visión virtual será equivalente a la representación de figuraciones mentales de un locutor extraño, cuya percepción figura como una especie de imaginario artificial donde está prácticamente destituidos, lo que se relaciona con el carácter subjetivo u objetivo de la ingeniera mental afirma Virilio.

Las imágenes mentales han escapado durante mucho tiempo del miramiento científico, y eso, a una proliferación sin precedentes de nuevas imágenes que entran en concurrencia con nuestra imaginaria habitual.

Por consiguiente, la obra en la actualidad permuto la constitución de la ingeniería mental, establecida no por imágenes sino por objetos mentales que transportan la cuestión imparcial de la misma, militarizando la imagen dentro de la instrumentalización de la ciencia y la paradoja de lo operacional, al igual que lo virtual o el efecto real, pertenece ‘al sistema nervioso de registro de las percepciones oculares’ fundamento de la ingeniería virtual. Sin embargo, el problema de la objetivación de la imagen ya no se traza desde la espacialidad, sino con la relación del tiempo ‘tiempo de exposición que deja ver o que ya no permite ver’.

Analógicamente, ver es un acto previo a la acción que se relación con la ‘intencionalidad’, es con ello que ver se ha convertido en una industria profesional ‘de la anticipación organizada’

Hasta esta aparición de las «máquinas de visión» destinadas a ver, a prever, en nuestro lugar; máquinas de percepción sintética capaces de suplantarnos en ciertos dominios, en ciertas operaciones ultrarrápidas en las que nuestras propias capacidades visuales son insuficientes debido a la limitación, ya no de la profundidad de campo de nuestro sistema ocular como ocurría con el telescopio, el microscopio, sino del hecho de la excesivamente débil profundidad del tiempo de nuestra perspectiva psicológica (Virilio, 1967, p. 3).

En consecuencia, la visión simplificada prolifera el orden y el control, verbigracia, las cámaras encriptadas como ojo vigilante de las agencias bancarias y supermercados encuadrados en los ojos de quien monitorea, convierte en imposible adivinar la interpretación de la mirada sin visión. Es con ello que esta inversión de la percepción de imágenes que se

miran cara a cara, se inscriben en un desarrollo del tiempo a partir del cual la óptica y la cinemática se confunden, de hecho, el momento de la lógica dialéctica estampilla un agotamiento de la modernidad, en donde el tiempo real supera el aquí y el ahora.

Con lo cual ese tiempo existente domina la cosa representada; y la fotografía ya no es una memoria corta, sino es la voluntad de encarar el porvenir y se aleja de la miseria de representar el pasado, en consecuencia, las máquinas de visión se permean de la capacidad de percibir en lugar de nosotros y con ello la forma de ser percibidos, la cuestión de control medio métrico efectivamente traslada el espacio y la luz pública a imagen pública convirtiéndola en guardia.

Por esta razón, la imagen pública ya no explora el espacio de la imagen sino se centra en los detalles demoledores, en la intensidad del mensaje y con ello el aumento desmesurado el exceso de material retransmitido en la ciudad; esa tele vigilancia que observa con cuidado lo imprevisto, industrializa la prevención de manera que, la guerra se muestra como la abolición de la apariencia de los hechos ‘La primera víctima de una guerra es la verdad’ señalaba Kipling, el fenómeno de la representación relativiza, en efecto, siempre en acción en la apariencia de los acontecimientos, de las cosas presentes, por el hecho mismo de la subjetividad que conoce de las formas, de los objetos y las escenas de las que son testigos (Virilio, 1967).

De modo que, la representación esta abolida por el tiempo real, la imagen real televisada se vuelve falsa, no desde una perspectiva del espacio sino del tiempo “En efecto, cuando se percibe, en el radar o vídeo, un ingenio que amenaza «en tiempo real», el presente mediatizado por la consola contiene ya el futuro de la llegada próxima del proyectil a su blanco” (Virilio, 1998), razón por la cual, la percepción del tiempo diferido por la ‘telepresencia’ contiene un eco de la presencia real del acontecimiento. Sin embargo, la logística de la percepción se

asemeja a una guerra de imágenes y sonidos que reemplaza la de los objetos, logística que indiscutiblemente sitúa la imagen en el cine.

Por consiguiente, la imagen se aleja de su sentido instrumental referida a la construcción de perspectivas y se sitúa en la creación de puntos de vista; verbigracia el cine construye la imagen desde el encuentro de variables que confrontan la realidad y coloca en expansión el tiempo y el espacio de la misma desde la velocidad y la luz, alejándola notablemente de la fenomenología perceptual e instrumentalizada que se funda desde la imagen totalizada cuyo propósito es organizar una dialéctica visual que indiscutiblemente funda la imagen.

En contraposición, la perspectiva viriliana de la imagen no se detiene dentro de la realidad como propósito único de la imagen sino que sitúan la mirada desde el detalle y la luz, con lo que se logra transportarse a la relación que existente entre imagen y mirada, conversando desde el punto de vista y no desde la perspectiva que interpreta la imagen y la obliga a situarse en condición de semejanza; así pues, esta intersección aparta al cine como instrumento que origina imágenes y sitúa el cine como arte.

El punto de vista entonces implica distanciar la mirada de la perspectiva, pues la última crea desde el vacío, es decir, desde la ilusión, a partir un disfraz que proyecta una representación; por ende, sitúa a la imagen desde la causalidad y la totalidad, que devolvería al fundamento ritual heideggeriano, al aquí y el ahora del arte el cual fue desarrollado con anterioridad. Aquí, el planteamiento diferenciador de Virilio se relaciona con la luz, la cual es situada por el mismo ente la relación espacio y tiempo, que, sin duda alguna, desmarca la forma absoluta y establece variables, desvinculando la imagen de lo material y lo espacial que la empapa de sentido.

¿Qué ocurre cuando la luz rompe con la estructura del tiempo- espacio de la imagen?, la respuesta se encuentra en la ausencia, en lo imperceptible, en lo no iluminado. Lo iluminado se empapa de intencionalidad, por esto, el asunto de Virilito es determinar la ausencia no con el fin de hacerla visible, sino señalar el recorrido que la compone y sacarla de lo desconocido, con lo que desplaza a la percepción desde la luz y la velocidad.

De ahí que, el juego interno que entiende la ausencia como lo oculto vincula lo desconocido, pues el concepto de la luminosidad inmiscuye al jugador en un proceso preconcebido que conduce al mismo a un punto definido previamente, por otro lado, lo oscuro no pretende totalizar nuevamente lo desconocido, al contrario, el juego no se trata de vaciar, llenar ni reemplazar. Se trata de poner en evidencia tiempo y el espacio que cristaliza y fragmenta la presencia.

Así, el análisis de punto de vista se importa a un trabajo sobre la visión, la cual se hace posible desde la mirada, evitando la imagen desde la perspectiva y consolidándola desde la fuga, desde los puntos ciegos; poner en punto la imagen le quita la carga de utilidad fenomenológica y la sitúa una en crisis la representación. Con lo anterior, el punto de vista impregna la imagen de visión desde la trayectoria desde el movimiento que la trayectoria requiere.

Inmediatamente, poner en punto la imagen implica de manera necesaria la consideración de abordar los acontecimientos y los personajes a partir de un eje donde se dote de sentido y unidad lo que se cuenta, esta línea expositiva establece la forma en que las situaciones van a ser mostradas y definidas, el flujo informativo que recibe el espectador determina desde la oscuridad como se va a informar, en términos de Virilio 'fuera de la narración'.

Esto, en tanto que el narrador aborda los acontecimientos que pretende relatar desde el ángulo y la visión determinados por el modelo de la representación, con la advertencia que en



la narrativa cinematográfica produce efectos en el punto de vista variados, pues dependiendo de la iluminación con la que sean concebidos fluctúa el ángulo del relato, pues en determinados segmentos de temporalidad el ángulo del relato puede ser observado e imaginado desde una estructura narrativa en la que se inmiscuye al espectador en un universo dialecto determinado.

Es decir, el juego de lo mostrado y lo oculto, resultada determinante en tanto que no solo depende de la colocación de la cámara sino de las interacciones y todas sus variables posibles, que consiguen tener lugar desde la imagen visual y la imagen auditiva, factores que alcanzan a presentar la imagen desde el punto de vista desde lo general y lo particular.

La imagen de André Kertész, la 'Placa rota' París, la cual no es sino un efecto técnico de la transparencia la que causa el resultado, es decir, muestra de la mejor manera dichos acontecimientos sin que pueda considerarse un punto de vista alejado del relato, y es allí donde debe darle la impresión al espectador de que la historia se cuenta por sí misma; desde el plano subjetivo la obra muestra al espectador lo que el personaje ve con sus propios ojos desde una perspectiva puramente pragmática permitiendo que la historia se narre con mayor fluidez.

Con lo anterior, es clara la diferencia que existe desde la mirada humana y la mirada de la máquina de visión, pues es manifiestamente disímil lo captado por nuestra vista que interpreta lo que rodea y la mirada que proporciona la cámara. La adopción del punto de vista no tiene que concretarse con planos que tengan el mismo valor y sentido; así el punto de vista es un conjunto de centros a donde la mirada se dirige y se detiene a cierta distancia del tiempo.

Lo que permite posicionar el punto de vista alejada de la perspectiva, pues con la fotografía la imagen se posiciona por encima del valor ritual y se vuelve movimiento: el gesto se sitúa por encima de la pose y con ello la instantaneidad queda extinguida, entonces, la imagen cobra un sentido, un punto de partida definido de manera clara, por lo tanto, el sujeto queda apartado del mundo organizando la angulación y con ello la visión.

El cine según Virilio logra poner en punto la trayectoria de la imagen y componerla, por lo cual, el movimiento del trayecto pone en crisis la imagen que se compone con fines consumibles, el movimiento es el fin único de la imagen contemporánea, poner en punto la imagen representa hacer visible el trayecto desde el juego luz y la oscuridad, y con ello darle visión a la cámara.

Capítulo 4: Consideraciones Finales: la relación entre imagen y enseñanza, Daniel Pennac

La imagen como espacio de cultura constituye un concepto primordial en el ordenamiento de la representación tiempo y espacio, pues la imagen constituida desde un punto de percepción moldea el espacio visual de los individuos o del observante a tal punto de colocar la visión como construcción cultural, que se aprende y cultiva, de ahí que, la imagen museica¹²

¹² El concepto de imagen museica hace referencia a las grandes obras de arte dignas de ser resguardadas y conservadas en un museo, como referencia de la alta imagen en lo que concierne al arte, puede entenderse como 'el arte supremo', para efectos prácticos: un Bosco, un Velázquez o Rembrandt.

como símbolo iconográfico resulta indiscutiblemente haciendo parte de un elemento moldeador.

La imagen a manera unidad limita la experiencia visual del sujeto, la contemplación como dispositivo ritual posee un tinte limitante, con lo cual, la imagen que desconoce la rapidez, que desconoce el punto de vista, se convierte en herramienta, un instrumento que tiene el potencial de desinformar y manipular la experiencia visual; sobre todo permite ser operada, categorizada y taxonomizada, pues el elemento perceptual carece de una voz propia.

Daniel Penas (2020) realiza una apología a la imagen que enseña desde el molde a partir un enfoque literario, entendiendo que enseñar a leer coloca como experiencia sensible (visual) la sintaxis y la fonética, al punto tal, que la lectura se ha convertido en un que hacer desde el sonido y no desde la experiencia o trayectoria; se enseña la lectura desde la representación que se crea de la literatura.

Es decir, adquirir los conocimientos de las áreas del saber cultural, exige apoderarse de las formas de expresión académica, esto es, que el entendimiento de los textos exige como condición conocer el texto escrito desde su tejido, entonces la lectura se convierte en ornamental.

Particularmente, la reflexión sobre el uso del lenguaje que se lee utiliza con menor o mayor gravedad a la literatura escrita como elemento de enseñanza, como instrumento, que arrastra a quien lo imparte como vehículo de transición de los contenidos culturales, constituyendo un modelo de lengua a los ojos y los oídos de la quienes se enseña; sumergiendo al mismo en una selva oscura de un lenguaje obtuso y apático. Lejos de ahondar dentro del mundo de la narrativa y la literatura esta muestra es la grafía de la imagen como medio.

La imagen moldeadora entonces carece del punto de vista, la enseñanza de la lectura es en este contexto, un elemento ritual que codifica el tiempo desde un elemento contemplativo, localizando la misma en un mensaje, misión que en la ciudad del pánico figura en la imagen de masas; sobre todo porque idea moldeadora invade especialmente la vida cotidiana con estos textos. Se observa a Félix Nadal en sus inicios dentro del retrato



Si bien Nadal resulta ser pionero de la fotografía contra purista, es sus primeros acercamientos con la fotografía se remonta al retratismo, el cual demuestra el moldeamiento de la visión, pues para quienes no posee un refinamiento del punto de vista los retratos de Nadal son el vivo ejemplo del moldeamiento de la imagen, una imagen que muestra la realidad desde la frigididad, desde la representación como medio del icono.

En cualquier caso, desde la perspectiva primaria de Pennac la referencia de la enseñanza de la lectura hace alegoría a los textos escritos como el vehículo esencial de la reproducción cultural, de ahí que, la enseñanza y el aprendizaje de los conocimientos, estrategias, habilidades que hacen posible un uso de la lectura siga siendo hoy, como ayer, un objetivo esencial de la obligatoriedad; de manera que enseñar desde la imagen molde encarna el arte por el arte heideggeriano que existe bajo la necesidad del alargamiento temporal.

Con lo cual, la lectura tradicionalmente se ha constituido como un elemento habitual, que lejano de despertar intereses y habilidades resulta poco motivante. Como resultado se enseña literatura desde el elemento moldeador desde la imagen que crea un libro de texto, razón por la cual, la enseñanza de la literatura demuestra la imagen molde que homogeniza, taxonomizar y limita desde la percepción como elemento instrumental, enseñar desde el libro, desde la sintaxis consolida la enseñanza desde un punto y arrastra la literatura un sentido cosificando, a un simple medio, como lo puede ser la fotografía o el cine que no se dispone desde la trayectoria o el punto de vista.

En efecto, la imagen forma y recrea normas en diferentes ambientes, y a su vez, descubre el análisis del punto de vista dentro del contexto de la enseñanza, así el saber visual no es un repertorio de imágenes, sino un conjunto de discursos visuales que otorgan él ‘derecho de mirada’; por consiguiente, el punto de vista como la construcción desde la trayectoria autonomiza la libertad de acción y trata a la imagen como experiencia, no como molde.

No obstante, la modelación que usa como medio la imagen, posee una alteración que entiende la formación de nuevas sensibilidades en interacción con nuevas tecnologías, Walter Benjamín afirma que ‘el placer que brinda el mundo de las imágenes [...] se nutre de un sombrío desafío lanzado al saber’ (Didi-Huberman, 2008: 213)

Se centra de nuevo la atención en Félix Nadar, ya no situados en la perspectiva, sino desde el punto de vista, en su obra emblemática, la góndola de un globo (1863), se puede ver su especial facilidad para dibujar con la luz gestos que se inmiscuyen con la psicología del personaje retratado, y a su vez, los detalles transportar a quien observa a una experiencia que quebranta el límite de lo contemplativo, convirtiendo la imagen en una cuestión del placer escópico, del placer de mirar.

Con lo anterior, enseñar fuera del molde se relaciona con la perspectiva de la luz, mostrar desde el punto de vista no tiene como objeto la finalidad, sino el trayecto; cuando la imagen modifica su intención contemplativa se ubica desde la lejanía , 'La crítica es una cuestión de justa distancia' afirma Benjamín (2003), pues es desde el intervalo que se reconoce la forma, el cine por ejemplo, movilizaba miradas de otro orden: 'la cultura del espectáculo' , prueba de la imagen Viriliana fija una idea que suscita deseos, pasiones y hasta miedos.

La experiencia que se sitúa desde la distancia que construye desde el trayecto, lugar resonancia, entendiendo la misma como eso que no soy yo, es decir, la experiencia tiene que ver con la exterioridad, no hay experiencia sin la aparición de algo que no pertenece a mi lugar. Con lo que, el principio de alteridad afirma Larrosa 'no reduce el acontecimiento, sino que lo sostiene como irreductible' como fragmento de mis pensamientos, de mis emociones, de mis ideas; 'Eso que me pasa' supone también el lugar del acontecimiento desde el 'yo'. (Larrosa, 1995)

Por lo tanto, el movimiento de experiencia es un movimiento de ida y vuelta, porque la tendencia de ida supone la salida de sí mismo, un desplazamiento del encuentro con eso que pasa, y el movimiento de vuelta porque es el acontecimiento afecta al individuo, al 'yo'. El



punto de vista enfatiza en el movimiento de ida y vuelta desde el trayecto, pues el sujeto de la experiencia se exterioriza en relación con lo acontecido. (Larrosa, 1995)

El principio de transformación mencionado por Larrosa expone al sujeto sensible a su propio movimiento de metamorfosis, de ahí que el sujeto de experiencia no sea el sujeto del saber, o el sujeto del poder, o el sujeto del querer, sino el sujeto de la formación y de la transformación. “Con lo cual el sujeto de la formación no es el sujeto del aprendizaje (al menos si se entiende aprendizaje en un sentido cognitivo), ni el sujeto de la educación (si se entiende la educación como algo que tiene que ver con el saber), sino el sujeto de la experiencia”. (Larrosa, 1995, p. 14)

Con respecto, al pasar (eso que me pasa) de la experiencia: es un recorrido que supone por tanto una salida de sí hacia otra cosa y con ello un movimiento recíproco hacia el sujeto, la experiencia supone un riesgo un ‘peligro’, dice Larrosa (1995), pero hay otro sentido más, ‘eso que me pasa’ formado desde el movimiento interno supone un desplazamiento y ubica el acontecimiento como territorio y con ello el ‘pasar’ supone una huella, una marca, un rastro.

Entonces el sujeto de experiencia, o la experiencia es si misma transita en tres dimensiones desarrolladas por Larrosa, la primera vinculada con el *que* de lo que ocurre la segunda situada desde *quién* de lo que ocurre y la última, que tiene que ver con el movimiento mismo de la experiencia , el pasar de ‘eso que me pasa’, pues el movimiento necesita una especial atención, ya que la trayectoria pone en peligro el quien de la experiencia, es decir, el conocimiento supone peligro, el peligro de ser transformado, el peligro de la huella, el peligro de no volver a ser en la historia. (Larrosa, 1995)

Un trayecto que se construye desde el movimiento transforma, cuando se lee a Kafka, Foucault o cualquier autor que ya ha sido sujeto de trayecto, implica el modo de transformación de las palabras, en términos de imagen la luz; entonces, lo importante de las palabras de Kafka

o de Foucault es como puede ayudar a decir lo que no se dice, por ende, leer a Kafka, es transformar el propio lenguaje. Así mismo, ocurre con la imagen enseñar desde fuera del molde supone un ‘pasar’ que lleva consigo un principio de transformación, la imagen que se concibe desde el punto de vista supone un trayecto que no tiene como fundamento el contemplar la imagen, sino como la imagen transforma lo que se piensa, lo que se siente. (Larrosa, 1995)

Pensar cómo enseñar la imagen, desde el trayecto o el punto de vista de la experiencia implica una transformación, la transformación de la subjetividad, y con ello ‘des-empirizar’ la imagen, es decir, concebir el viaje como flexibilidad y no como experimento pues el ‘principio de singularidad’ enunciado por Larrosa (1995), homogeniza la imagen; pese a que, la misma no consigue poseer un mismo sentido, pues la experiencia se crea desde el ‘yo’, desde lo que no es posible repetir. Sin embargo, lo irrepetible tiene una propiedad, ejemplo de ellos es la lectura, no se lee el mismo poema dos veces, no ocurre una trayectoria dos veces, no se toma dos veces la misma fotografía. Con lo que lo repetitivo es diferencial, y con ellos la experiencia es plural.

Un experimento siempre se produce ‘en general’. Sin embargo, si la experiencia es para cada cual la suya o, lo que es lo mismo, en cada caso otra o, lo que es lo mismo, siempre singular, entonces la experiencia es plural. El plural de singular es plural y el singular de plural es singular. Ante el mismo hecho (la muerte de alguien, por ejemplo), o ante el mismo texto (la lectura de un poema, por ejemplo), hay siempre una pluralidad de experiencias. La experiencia, por tanto, es el espacio en el que se despliega la pluralidad. La experiencia produce la pluralidad. Y la mantiene como pluralidad. (Skliar y Larrosa, 2009)

Por consiguiente, la percepción de la imagen tiene que ver con el ‘pasar’ desarrollado por Larrosa, pues según ‘L'art pour l'art’, la imagen se percibe como espacio finito, es decir, a un tiempo y a un espacio particular, limitado. Sin embargo, la imagen fuera del molde enseña desde el trayecto que implica poner en juego, despertar placeres en la ‘mirada’, expandir

espacios que permitan el principio de transformación y con ello enseñar desde un espacio fragmentado, pues si bien el concepto de ‘experimento’ es repetible, significa lo mismo en cada resultado, la experiencia es por sí misma extraordinaria. (Larrosa, 1995)

Es decir, el evento de la muerte es diferencial para cada sujeto que la descubre, porque si bien el suceso es para todos el mismo, “la manera como cada uno siente o vive o piensa o dice o cuenta o da sentido a esa muerte es diferente” (Larrosa, 1995, p. 8). Por consiguiente, la imagen molde de la muerte es la misma para varios sujetos, pero la forma en que se vive la muerte se relaciona más con el punto de vista de cada uno de los que transcurre la imagen de muerte, que con lo que el imaginario de esta, pues transforma la experiencia y sitúa al quien, en el peligro, por eso es importante tomar distancia de la imagen para dejar acontecer la misma.

A si mismo funciona el amor, se ama con la imagen que se tiene del amor, con lo que se presume debe ser, pero si se toma distancia de este resulta que el trayecto es diferente para cada uno, y ocurre lo mismo con cada elemento que se deje acontecer, la literatura, la fotografía, el cine, la enseñanza, la imagen etc. Por ende, es indispensable radicalizar lo general de la imagen, la experiencia se abre a lo real como singular, es decir, como inidentificable, como irrepresentable, como enigmático y del mismo modo como inconmensurable, como asombroso, como insólito, como sorprendente.

De ahí que, ‘eso que me pasa’ igualmente singulariza la experiencia, luego el quien ya no se posiciona como un elemento del mirar, sino que se detiene como abierto, vulnerable y sensible. Entonces la imagen que se enseña desde el punto de vista destroza el sujeto posicional, pues no puede situarse en una visión genérica, no puede posicionarse en la imagen molde, la imagen del profesor, la imagen del estudiante, la imagen del libro, la imagen de la muerte, la imagen del amor, la imagen del poema. (Larrosa, 1995)

Sin embargo, con el punto de vista, con el trayecto llega un último precepto ‘ el principio de incertidumbre’ pues con el acontecimiento, existe un riesgo un peligro porque la imagen molde es predecible, es ecuación tiene un resultado palpable, controlable, pero la imagen que se enseña fuera del molde permite a quien se le enseña salirse del cálculo de la probabilidad, pues la experiencia no puede ser anticipada , no puede saber de antemano cual va ser el resultado, por ende la imagen trayecto no corresponde a una historicidad anticipada, más bien , corresponde al tiempo de la apertura,; la experiencia siempre tiene consigo algo de impredecible. (Larrosa, 1995)

Entonces, enseñar desde la imagen que no es reductible, significa enseñar desde la apertura, porque la experiencia da a la apertura de lo que acontece, pero también de lo imposible, de lo nuevo, de lo que no está pensado dentro de la fórmula, sin embargo, la imagen que no se taxonomista también supone una apuesta por lo que no se sabe. ¿Y que implica enseñar sin saber a qué se apuesta?, significa que la experiencia ‘de eso que me pasa’ no ocurre desde lo que hago sino desde lo que me pasa, la experiencia por tanto no es intencional afirma Larrosa, sino que se padece, pues no depende de las intenciones o del deseo, de la práctica, o de la imagen molde, sino que la experiencia es un estado de pasión, de la interrupción de la lógica. (Larrosa, 1995)

En suma apartar la imagen del museo, apartar la imagen de la percepción movilizarla a la fotografía de lo cotidiano, incorporarla en lo elementos de la velocidad y el movimiento, situarla en un elemento de luz significa, romper con la imagen que moldea, que reproduce, que masifica, y sitúa la imagen desde el trayecto, desde el punto de vista que se relaciona con la experiencia de lo que acontece de la imagen, significa poner en apertura posibilidades de entrada en la imagen ,y enseñar desde la posibilidad implica un peligro, un pánico. (Larrosa, 1995)

Por lo tanto, la imagen como información no crea conocimiento, lo reproduce y en la ciudad del pánico donde se el tiempo es inexistente y el acontecimiento se da en la forma del shock, la imagen no crea huella no crea acontecimiento, no crea experiencia, no crea pasión por ende no crea trayecto.

La experiencia no se crea, quietar eso dentro de la última parte, ¿Qué se pone en peligro cuando se enseña? Quitar lo de Kafka y a fuco, ajustar el concepto de la singularidad (enfaticar en lo irrepetible) emerge- es espontaneo. (Larrosa, 1995)

Referencias

- Didi-huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- García, L. I. (2015). *Una política de las imágenes: Walter Benjamín, organizador del pesimismo. Escritura e Imagen*, 11, 111-133.
https://doi.org/10.5209/rev_ESIM.2015.v11.50968
- Benjamín, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Primera Edición) [Impreso]. Editorial Inca.
- Heidegger, M. (1958) *Arte y Poesía*. Fondo de Cultura Económica. Argentina
- Heidegger, M (1996) *Caminos de Bosque*. Ver, Cortes y Leyte. Alianza Editorial
- Heidegger, M. (2013). *El ser y el tiempo*. Fondo de cultura económica.

- Galende Pellegrini, F. (2008) *Walter Benjamin y el Problema de la Destrucción. Un estudio sobre la destrucción como matriz de legibilidad de la historia y la obra de arte en el pensamiento de Benjamin*. Disponible en <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/101428>
- González Broquen, X (2011) Reseña de "*Ciudad Pánico, el afuera comienza aquí*" de Paúl Virilio *Razón y Palabra*, núm. 75, Universidad de los hemisferios Quito, Ecuador <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199518706019.pdf>
- Pennac, D. (2009, 4 septiembre). *Mal de escuela* (Spanish Edition) (006 ed.) Debolsillo.
- Pennac, D (1992) *Como una novela*. Éditions Gallimard París. ISBN: 84-339-1367-0
- Real Academia Española: Diccionario de la lengua española, 23.^a ed., [versión 23.5 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [11-9-2022].
- Skliar, C. y Larrosa, J. (2009) *Experiencia y alteridad en educación* (consultado, 15 noviembre 2021). (Spanish Edition). Independently published. (disponible en <https://filadd.com/doc/resumen-skliar-y-larrosa-docx-psicologia-sujeto-y>)
- Virilio, P. (2006). *Ciudad pánica, el afuera comienza aquí* (Primera Edición) [Impreso]. Libros del Zorzal.
- Virilio, P. (1989, 15 diciembre). *La máquina de visión* (Spanish Edition) (edición). Ediciones Cátedra.