

IDEANDO

Acerca del pensamiento visual

Por Alicia Entel

La pregunta por el “pensamiento visual” parece remitir, en principio, a un **oxymoron**, aquella figura retórica tan valorada en poesía mística que consiste en unir poéticamente términos opuestos – como las ideas de “sublime/sacrificio” o “soledad en comunión” - .Más se refuerza aún si confesamos dedicarnos a “filosofía de la imagen”. En Occidente, al menos, existe una larga tradición que identifica filosofía con palabras y reflexión – pensamiento, con textos, escritura. Una larga y probada tradición expresa que , a diferencia de la oralidad, el lenguaje de la escritura estimula la capacidad de distanciamiento (Ong, 1987), y por ese camino, la posibilidad de reflexión acerca del mundo y el ejercicio de la propia reflexividad. El sistema educativo ha valorado especialmente a la palabra escrita y a la alfabetización en general por considerarlas instancias claves del pensamiento crítico y , de alguna manera, del ejercicio de la libertad en el sentido de emancipación y construcción del individuo. Precisamente ha sido al calor de la crisis de la cultura letrada y su posible transformación en fósil que surgieron investigaciones vinculadas con la historia de la lectura donde esta práctica se advierte como condición fundamental del “pensamiento propio” y hasta del clima revolucionario.

Como recuerda y analiza R. Chartier (1995) el cogito cartesiano , con haber realizado un giro más que importante en torno a la centralidad del intelecto humano, sabe que tiene un límite en el ámbito de las creencias y la obediencia obligada a las autoridades religiosa y política (1995, :34) ⁱ.

Un siglo después, en el espacio público recién creado, ha de ser posible poner en cuestión todo. En salones, en cafés, en los periódicos se forja una opinión pública que quita a las autoridades tradicionales el monopolio de la "evaluación de las producciones artísticas y políticas"(op. cit. :35). Precisamente con gran acompañamiento de la escritura van sedimentando prácticas sociales vinculadas con el mundo letrado y su capacidad de "publicidad literaria" (en el sentido habermasiano del término) Por supuesto que, de este ámbito estará excluido el "no letrado", el pueblo. "El 'público' necesario para la expansión de la Ilustración, cuya libertad no puede ser limitada, está constituido así por individuos que tienen los mismos derechos, que piensan por sí mismos y hablan en nombre propio y que se comunican por escrito con sus semejantes" (op. cit. 38).

Según Kant, la comunicación escrita, que permite el intercambio con quienes están ausentes y crea un espacio autónomo para el debate de ideas, es la única figura aceptable de lo universal" (op. cit. 39) . La vía de la alfabetización se planteaba ,también para el pueblo, como reivindicación y como un diploma de legitimidad para actuar en la esfera pública. La nueva "religión" de la razón laica pondría , luego de la toma de la Bastilla, las armas en la pluma y la palabra. Chartier precisamente sostiene que (en el siglo XVIII) " la generalización de la 'incredulidad', entendida como una distancia tomada respecto de las enseñanzas y los mandamientos de la Iglesia, no implica el rechazo de toda creencia, sino que, por el contrario, provoca la adhesión a un conjunto de valores nuevos que , como los viejos valores que sustituyeron, trascienden las particularidades, enuncian lo universal y pertenecen al orden de los sagrado" (op. cit. :126).

La lectura y la escritura entonces – en este contexto - se plantearon emulando al Verbo Divino, pero en clave laica. Fueron altamente valoradas y se convirtieron en centro de los aprendizajes básicos. La alfabetización se tornó razón de ser del sistema educativo y hasta se confundió con él. Dan cuenta los empeños pedagógicos y didácticos puestos en el logro de una correcta escritura y una no menos valiosa comprensión lectora. La investigación actual en el tema (Emilia Ferreiro, Ana Teberosky y otros) viene haciendo desde hace

años referencia a que ,al hablar de "escritura", no se alude solamente a la producción de marcas gráficas sino a su interpretación.

E. Ferreiro (1994) con la intención de dar cuenta de la complejidad de este proceso, prefiere a la palabra inglesa "literacy" que resulta algo más que el descifrar marcas, se trata de producir lengua escrita e interpretar mensajes, la difícil y tarea de darle unidad de sentido a la producción de signos organizados linealmente.

Si pensamos que esta tarea comenzó a masificarse en el siglo XIX, se trataba entonces de una apuesta complicada y seguramente apasionante. Por algo se identificó al aprendizaje de la lectura y de la escritura con la promoción de la imaginación y el desarrollo de la capacidad intelectual. También se la asoció con la idea de **descifrar** y se advirtió hasta qué punto el conocimiento de la escritura, a su vez condicionaba la propia creatividad literaria (Goody, J. 1985) . Aunque se reconocía el valor disciplinador del Sistema Educativo, y, por lo tanto, de la escritura, no obstante ello quedaba opacado por el alto valor dado a la alfabetización. A tal punto se ha considerado central a la escritura en relación con otras posibilidades expresivas que alguien puede llegar a ser un excelente profesor universitario, haber aprobado todos los niveles educativos, sin saber ni siquiera dibujar la propia figura humana, sin captar la sutileza del aleteo de un pájaro, sin descifrar el significado de un gesto, sin saber por qué en la Edad Media no interesaba la perspectiva, sin detenerse a capturar con una cámara el instante preciso de un acontecer urbano. Lo paradójico es que las palabras "idea" y "video" contienen la misma raíz indoeuropea "id"(vid) que no dissociaba el ver del saber (Entel, A.,2000) Aún en textos de Platón – específicamente en el *Protágoras* - se habla de "dibujar una idea" y/o bien " idear una forma bella". Ya hemos trabajado en otros textos (Gvirtz, S. ,comp.. 2000) lo sugerente y productiva que ha resultado la raíz "id" (vid). Precisamente en el *Protágoras* de Platón se registra " την ιδεαν καλλοσ " ,es decir "de hermosa forma" (par. 315) .También se utilizó para señalar un rasgo distintivo o una manera de ser. Así en Tucídides 3, 81 se dice: " πολλαι ιδεαι πολεμων " ,muchos modos de las guerras. Pero ya en la *Metafísica* de

Aristóteles (1,63; 6,14) "idea" se entiende como noción abstracta a diferencia de las cosas concretas. La raíz "id" también intervino en εἰδωλον , término usado como "simulacro" , "fantasma" , "representación" , "imagen reflejada" : " τῶν εἰδῶλα καμοντων " , "fantasmas de los muertos" , se dice en el canto 11, verso 476 de la *Odisea* .

Plurales dimensiones entonces englobaba la raíz "id" ; fue signo de "verdad" y de "simulacro" , modo de lo sensible y noción abstracta. No se trata de conformarse aludiendo al carácter polisémico de la raíz sino de saber al menos que un abanico de posibilidades involucraba el "idear". Lo destacable, para quienes intentamos pensar la imagen es por qué finalmente sólo hegemonizó el espacio de significación, en relación con la imagen, el contenido de "εἰδωλον " que, en el mejor de los casos, significa "representación" , pero en su mayoría "simulacro" , "mentira". El cuestionamiento ético y religioso a la "idolatría" implicó – en religiones como la judía- el intento de encontrar vías "superiores" del intelecto para comunicarse con el ser supremo. La imagen entonces no sólo se asoció a lo pecaminoso por lo que pudiera mostrar o representar sino al facilismo en la creencia de que una representación como mero *análogon* ⁱⁱⁱ se vinculaba más con la magia mimética primitiva que con algún modo "elevado" del pensar. Además, no era cuestión menor para su valoración el carácter polisémico de dicho análogon .R.Barthes (1961,1986) decía que "toda imagen es polisémica, implica una cadena flotante de significados" con lo cual resultaría ,aunque "representativa de" , mucho más ambigua que la palabra. Paradójicamente la imagen "mostrando" definiría menos que la palabra . Y si nos instalamos en las concepciones que valoran positivamente al "definir" , la imagen quedaría como lo impreciso, lo ambiguo y una no muy eficaz vía de conocimiento.

No parecía reconocerse cuánto trabajo mental hay en la más realista representación.

Muchos textos explicativos de pintores famosos como Leonardo dan cuenta de cuánto esfuerzo cognitivo hay detrás de la composición pictórica del pliegue del manto de una

Virgen o simplemente de una mirada, cuánto esfuerzo de cognición en el idear cantidades de bocetos ,por ejemplo, para que cada personaje de *La última cena* exprese su carácter. Recuerda Agnes Heller (1980) que "Leonardo- en dicha obra- quería plasmar la *diferente* respuesta de cada uno de los apóstoles ante una misma noticia (la traición de Judas) .Y también ambicionaba captar artísticamente la relación entre individualidad y forma de reaccionar" (1980, :212). Ello implicaba una gran diferencia con la pintura medieval en el sentido de intentar capturar - como veremos - el instante preciso de un comportamiento y no sólo la visión general más o menos atemporal de la escena religiosa. Enfatizamos que, para el logro de tales detalles hubo muchos borradores, bocetos, capacidad de observación, conocimientos de anatomía, y psicología. Todo integrado a los fines de la realización casi perfecta de la obra.

Sin embargo, una larga tradición ha dividido por un lado el "ver" y, por otro, el "saber", por un lado lo visible y, por otro lo inteligible. No es casualidad que se trate de la misma tradición que también separó por un lado "cuerpo", y por otro "alma".Y que puso a la verdad del lado de lo inteligible, el alma, el espíritu en tanto que remitió lo sensible, el cuerpo, el mundo material al ámbito de lo engañoso, y hasta lo pecaminoso.

Herbert Marcuse (1970, en A.Entel, 2004) desarrolló el recorrido de esta dicotomía - lo espiritual vs lo material - : un profundo horizonte ideológico se habría gestado en la convalidación en tal separación. Si lo sensible es lo engañoso, si lo material corresponde al mundo de las penurias, quedaría lo espiritual sin tiempo ni necesidades como el ámbito dador de felicidad, una felicidad abstracta. Incluso, no importaría que los seres humanos padezcan en el mundo material porque hallarían la paz en el otro. Otro sin cuerpo, sin sentidos¹: Sin necesidades materiales. Resignado. De puras sombras sin sensibilidad corporal. Como si la Modernidad , liberadora por un lado de la coacción corporal del medioevo, hubiera dialécticamente retornado a tal coacción vía la valoración positiva y casi

¹ Recordemos que H.Marcuse identifica esta perspectiva con la historia del idealismo y sostiene que "la historia del idealismo es la historia de su aceptación de lo existente".

única de los procesos mentales y el sujeto cartesiano. Quizás sirva para este caso la hipótesis de que cada época, aunque suele cuestionar la anterior, tiene también – de modo bifronte- la misión de concretar los ideales de ese mundo cuestionado. El ideal disciplinador cristiano medieval parecía borrarse tras el humanismo renacentista pero retornó con más fuerza en y como parte del programa calvinista, importante sustrato del espíritu del capitalismo.

Veamos

Si tuviéramos que demarcar hitos en la historia del pensamiento visual – sin detenernos en la antigüedad clásica- sería posible describir un periplo, una curva, cuyo extremo inicial sería el humanismo renacentista – siglos XIV y XV - y el final correspondería a la cultura occidental del siglo XX.. En ambos, el mundo de la imagen cobra especial importancia ya sea para construir verosímiles o para hacer estallar la verosimilitud. Una visión “estética” – que no estetizante- de la vida se apodera hasta de la cotidianidad , Decimos estética en el sentido de aisthesis o sensibilidad, una dimensión que ,perteneciendo a los objetos ,los hace aparecer diferentes, como si hubieran sido bañados de un halo que despierta el asombro.

Dicho periplo, se vincula, además, con los estadios iniciales de la construcción de individualidad y con su destrucción. Aunque, como señala Agnes Heller (1980), muy desde los inicios del capitalismo y por la peculiar situación en la división del trabajo, “el hombre se divide, en sentido relativo, en individuo y rol desempeñado” (:214) .Si en el Renacimiento italiano esa individualidad parecería emerger, en el siglo XX el rol asignado pasa a resultar protagónico en detrimento del individuo, a tal punto que llega a creerse que sólo puede definirse al humano como “posición” desmaterializando imaginariamente la vida del individuo bajo el lema de la importancia de la producción discursiva ,y cuando ya son realidades objetivas la masificación y la anulación del individuo a través del individualismo. Tomando como punto de inflexión el Renacimiento italiano (Agnes Heller, 1980) por el cambio de mentalidad inscripto en su

constitución, nos preguntamos qué constelación de ideas imágenes, visiones de mundo estaba presente en la intelectualidad artística² de la época. Nos referimos al movimiento que se concentró especialmente en las ciudades de Florencia, Venecia, Milán en el quattrocento y en el cinquecento, al importante cambio representado por el mecenazgo de los príncipes y ya no de la iglesia así como su impacto en la laicización de la vida artística. Quizás, en este sentido Leonardo constituya una figura paradigmática de esa nueva sensibilidad: en el currículo que le envía a Ludovico Sforza, “El Moro” se dice ingeniero, inventor, capaz de hacer puentes o máquinas para la guerra y, muy en último término, añade que puede pintar. Obviamente no menciona sus prácticas de anatomista, ni su dislexia. Decimos figura emblemática porque, si se analiza su obra y la abundante producción de escritos (en espejo), se advierte que, como artista Leonardo desarrolla una importante labor de geómetra calculando proporciones, sofisticando la perspectiva lineal, y entusiasmado por calcular los volúmenes para una estatua ecuestre que finalmente nunca iba a realizar³. Y como geómetra encuentra en la proporción áurea un fundamento esencial para su labor de artista. Más aún, solicita que no vea sus obras quien no sepa matemáticas y, al mismo tiempo, en su *Tratado de Pintura* defiende, hasta tercamente, el valor de la pintura por encima de la poesía, de la música y de otras expresiones. Leonardo, en definitiva, utiliza todos los recursos –lenguajes- saberes - a su alcance para cada realización. Y en su tarea de inventor se anticipa en siglos a lo que vendrá. Ni sólo escultor, ni sólo pintor, ni sólo ingeniero, ni obviamente sólo escritor de *Aforismos* y memorias.

El cambio de mentalidad del Humanismo invitaba a nuevos lenguajes y saberes, a descubrimientos inusitados en la tierra, en los viajes, en lo simbólico y en los modos de conocer. Como memoria de un viaje se podían traer, dibujos, personas, escritos epistolares, especias, aromas. Por eso no le era incompatible a Leonardo pensar la Virgen de las Rocas e idear una máquina excepcional de picar ajo así como con cierta astucia intentar venderle al mecenas un invento bélico.

La inquietud por traspasar barreras se advierte también en muchos trabajos donde los artistas reflexionan sobre su propia práctica. No es casualidad que el matemático

² Mucho se ha escrito y hablado en torno a la mentalidad artística del Renacimiento. Hemos escrito adrede “intelectualidad artística” porque presupone un intento de no dividir sensible de inteligible.

³ Nos referimos a la estatua ecuestre del padre de Ludovico Francesco Sforza de la cual hay bocetos, existió un inmenso molde pero que nunca Leonardo llevó a cabo.

Luca Pacioli indague y escriba sobre la proporción áurea un libro dibujado por Leonardo, que León Battista Alberti , Filippo Brunelleschi y el propio Leonardo trabajen intensamente con el fin de lograr la ilusión de las tres dimensiones en dos, que Leonardo escriba un *Tratado de Pintura*. Se esboza allí una pedagogía y una didáctica de la representación visual. Quedan entonces casi canonizados una serie de rasgos : composición, proporción o sección áurea, punto de vista, perspectiva, plano, escorzo, reglas del movimiento, estudios de musculatura.

Ya sea para seguirlos fielmente o para hacerlos estallar estos rasgos se asumen como el abc del aprendizaje de lo pictórico que se extenderá a múltiples producciones con centro en la imagen. La fotografía transforma la sección áurea en “regla de tercios”, los diseños web aprovechan estos hallazgos. El cine imita magistralmente leyes de la composición y rasgos de las indagaciones sobre movimiento.

En este sentido, se ha configurado ,también en el campo visual, una larga tradición de reglas y normas propias, que poseen sus designaciones específicas. Por momentos, desde la lógicas de la escritura, se ha intentado cooptar la imagen y desmenuzar sus rasgos semióticamente olvidando sus principios específicos y el resultado fue la construcción de inmensas tautologías.

En el Renacimiento también la reciente invención de la imprenta de tipos móviles concretaba el sueño de la Biblia ornamentada pero para más público . Los lectores podían ver escenas de la Pasión, ver la palabra Dios decorada, ver las tipografías que se configuraban como hermosos dibujos. Las letras, para muchos, eran aún sólo dibujos. Aunque la reforma religiosa y la contrarreforma actuaron duramente contra los supuestos excesos y paganismo de los artistas y sus mecenas, hubo, por lo menos, un siglo de florida expansión de la imagen a veces sostenida por papas – como los Borgia- enamorados del arte clásico, o de príncipes de una Italia aún desunida.

De esa pluralidad de saberes y modos expresivos la Modernidad, sabemos , optó por privilegiar uno para guardar las memorias, para la reflexión, para el conocimiento, para la

diatriba, para el manifiesto: **Los dibujos letrados en páginas impresas**. Rápidamente se asoció el desarrollo de la razón ,como dispositivo descollante de lo humano, con la escritura y el cálculo. Por su parte ,las artes plásticas siguieron su camino y elaboraron obras de inusitada perfección, y la música proveyó a los oídos burgueses las sinfonías de un Beethoven. La Modernidad ,así como se caracterizó por la división del trabajo, también lo hizo con la división de los saberes y los modos expresivos. La alfabetización acaparó – y de buen grado- el espectro educativo y se legitimó en la escuela. La educación artística, la educación sentimental quedaron en otros ámbitos tal vez menos jerarquizados que el escolar. (o bien para las horas perdidas de ese mismo espacio) Pero tales divisiones de saberes no ayudaron ni siquiera al más legitimado, la palabra. Es posible referirse a la palabra sin pasión? Es bueno enseñar a escribir sin poetizar? Tiene sentido registrar palabras sin asociarlas a valores y a diseños? Reiteramos el haber dejado sola a la palabra sin pensarla como música, sola a la escritura sin reconocer que es dibujo, solos a los significantes sin la indagación por los significados ,vació también a la palabra y su carácter preformativo (Verbo divino, forma de compromiso).

Así como la palabra clave para comprender el humanismo renacentista se refería a la mentalidad **estética** , la del siglo XVIII es **iluminismo, o razón**, la del siglo XIX sería **comunidad** – y en nuestros países emancipación-. Las revoluciones burguesas dejaban su secuela de hambre y desigualdad, las masas de población requerían hacer verdad aquellos derechos que había prometido y traicionado la revolución francesa. Y soñaban con una comunidad más justa ya no en un “no lugar” como lo pedía el socialismo utópico sino en el mismo lugar, pero en el futuro. Lo demostraron el *Manifiesto Comunista* de 1848, la Comuna de París de 1871. En ese marco, la expansión de la alfabetización fue sentida como un logro, así como la expansión de la escuela pública y el sistema educativo en general. Aunque los niños y jóvenes se sometieran a disciplinamiento, aunque la escuela, a veces pagara el precio del progreso

con el cercenamiento de saberes importantes para la formación integral. Había ganado el reino de lo inteligible, la cultura del alma, como diría Herbert Marcuse.

Irrupción

Sin embargo, ya a mediados del siglo XIX, al calor del mismo amor a la ciencia, a la invención y a las tecnologías, paradójicamente, por el mismo camino de la Modernidad que ponía "orden" apareció el desborde, la imposibilidad de poner en caja prolijamente las dicotomías (sensible-inteligible). El mundo de la imagen como vía de conocimiento y expresión volvió con fuerza. Primero fue la fotografía. Sus principios ya existían desde antaño: de la imagen invertida en la caja negra había hablado ya Leonardo en su *Tratado de Pintura* y los haluros de plata tenían presencia en la química. El descubrimiento y perfeccionamiento de la fotografía no fueron de un día para otro, se ensamblaron en un proceso de captura de la imagen, reproducción en metal, positivado en papel etc. Se fue perfeccionando el rasgo distintivo: capturar una configuración completa en un instante, sin las pinceladas, o sólo para el retoque. Con el cine, como es sabido, irrumpen el movimiento y la velocidad, imagen dinámica que prefigura un importante cambio perceptual.

El debate de si persistir en la indagación del lenguaje propio o expresar del modo más creativo el drama humano acaparó muchas reflexiones fundamentales de la historia del cine desde Sergei Eisenstein hasta Siegfried Kracauer.

Lo interesante es que estos medios, y muchos otros juegos de imagen anteriores y posteriores, nacieron como producto de la inventiva para ser usados en ferias y espectáculos populares, en el horizonte de la masificación cultural. Su persistencia en la cotidianeidad produce, sin dudas, un quiebre en la hegemonía de la palabra como estructuradora de lo pensante. Y hasta colaboran para poner en imágenes construcciones e ideaciones imaginarias.

Como decía Walter Benjamín (1982)

" Haciendo primeros planos de nuestro inventario, subrayando detalles escondidos de nuestros enseres más corrientes, explorando entornos triviales bajo la guía genial del objetivo, el cine aumenta, por un lado los atisbos en el curso irresistible por el que rige nuestra existencia, pero, por otro lado, nos asegura un ámbito de acción insospechado. Parecía que nuestros bares, nuestras estaciones y fábricas nos aprisionaban sin esperanza. Entonces vino el cine y con la dinamita de sus décimas de segundo hizo saltar ese mundo carcelario. Y ahora emprendemos, entre sus dispersos escombros, viajes de aventuras"

No estaba sólo el cine como expresión de esta nueva sensibilidad. También la imagen , y los imaginarios eran los soportes del descubrimiento de las fantasías inconscientes investigadas por Freud en la misma época. Tampoco ha sido casualidad la irrupción de las vanguardias artísticas en ese período. El quiebre de la correlación entre realidad y representación se ponía de manifiesto en las expresiones artísticas. Como si actuara una impresionante cámara "sujetiva", el mundo era visto y reelaborado según malestares y angustias, según juegos estetizantes individuales, pero también según lo que poblaba los ideales y angustias de la sociedad.

En vez o junto con el alegato razonado, el Guernica de Picasso, en vez del relato de infancia novelado, Amarcord de Fellini. Y por qué no,? En vez y junto con La náusea de J.P.Sartre, "Escenas de la vida conyugal" hecha por Ingmar Bergman para la televisión. La narrativa fílmica transformándose entonces en pincel que torna visible el pensamiento , sus debates, sus contradicciones.

La narrativa fílmica con posibilidades de ser literatura, arte , filosofía. Pero con un modo diferente ,propio, que, en principio incluye, el pensar por montaje y la puesta en escena. Que plantea el saber a través de y en el nudo mismo de un minucioso ver, Claro que se trata de un ver que, en verdad, captura y pone en evidencia aquel rasgo, detalle, indicio opacados en el cotidiano ejercicio del ver.

Aprendizajes

La expansión del mundo audiovisual y de la "forma" como contenido invitaban a la búsqueda de pedagogías de la imagen, aprendizajes sistemáticos y hasta inclusión académica. Después de los debates iniciales de pensadores y directores en torno al fenómeno fílmico desde un Edgar Morin escribiendo *El cine o el hombre imaginario* hasta Tarkovsky con su *Esculpir en el tiempo*, diversos sistemismos practicaron estudios analíticos en torno a la imagen con el deseo de una comprensión minuciosa de los fenómenos mediáticos, publicitarios que ya se extendían por la vida cotidiana. El aporte fue valioso para "nombrar" partes o aspectos del fenómeno, para deconstruir sin prejuicios (Barthes, R., 1986; Metz, Ch, 1972; Genette, G, 1989), pero, como aconteció, en general con el estructuralismo no toleró opacidades, lo incierto, el azar puestos en la misma creación de la imagen. El estructuralismo también renunció explícitamente a la posibilidad de historizar. Otras perspectivas matizaron el panorama de estudios de imagen y narrativa fílmica poniendo el eje en la enunciación – "todo relato tiene un relator"- y no sólo en lo que primero aparece de la imagen, o sea el hecho de mostrar (Gaudreault, A y Jost, F., 1995). El mundo audiovisual desde los años 60 hasta la actualidad ha sido objeto de múltiples aproximaciones y reflexiones. Sin hablar de los manuales técnicos, básicamente se podrían reconocer, cuanto menos, tres grandes dimensiones en los estudios acerca de lo visual: 1. los trabajos centrados en las gramáticas y narrativas 2. los que apuntan a la dimensión estética, 3. los que intentan estudiar la imagen en relación con la cognición.

Aunque, es sabido que en estos casos, nunca las fronteras, resultan precisas, como ya señalamos la preocupación por la "alfabetización" audio y multimedial dio lugar a cantidades de trabajos, muchos de inspiración en la cultura letrada que trataban de asimilar las configuraciones

visuales al discurso de la palabra y sólo podían definir por la negativa (la imagen es un mensaje sin código, se trata de un lenguaje sin doble articulación, sin precisiones, etc)

Otras corrientes, pensaron tempranamente a la imagen, en especial al cine desde las tradiciones de la historia del arte como el clásico libro de Rudolf Arnheim *El cine como arte (Film als Kunst)* de 1932. A su vez , esto significaba incluir la dimensión estética en zonas más amplias que las vinculadas con los productos de las artes tradicionales. Y contar con los encuadres para poder pensar esas producciones. Con cierta lejana similitud con los formalistas rusos cuando hablaban de “desautomatizar la percepción” Jacques Rancière (2002) sostiene la existencia de tres regímenes del arte: ético, poético – vinculado a la noción de mimesis o representación - y estético. Con respecto a este último sostiene: “la palabra estética no nos remite a una teoría de la sensibilidad, del gusto y del placer de los aficionados al arte. Nos remite propiamente al modo de ser específico de aquello que pertenece al arte, al modo de ser de sus objetos. En el régimen estético de las artes, las cosas del arte son identificadas por su pertenencia a un régimen específico de lo sensible. Este ámbito sensible, sustraído a sus conexiones corrientes, contiene una potencia heterogénea, la potencia de un pensamiento que se ha convertido en algo extraño respecto de sí mismo; producto idéntico al no producto, saber transformado en no saber, *logos* idéntico a un *pathos*, intención de lo no intencional, etc. Esta idea de un sensible convertido en extraño respecto de sí mismo, lugar de un pensamiento convertido en extraño respecto de sí mismo, es el núcleo invariable de las identificaciones del arte que configuran en su origen el pensamiento estético” (:34) . La pregunta que cabe entonces es si es posible atribuir condición estética a las producciones audiovisuales que, dependientes del mercado, han resultado altamente conservadoras de géneros , estilos y códigos expresivos estereotipados.

Con respecto a la vinculación entre imagen y conocimiento, si bien las reflexiones antes mencionadas la abordan ,otros trabajos se han preocupado específicamente, por ejemplo, de las transformaciones perceptuales en la exposición cotidiana al mundo de las imágenes como la reflexiones pioneras de Walter Benjamín en 1935 en torno a la relación sujetos/cine que acompañaban un clima de época ya mencionado por Rudolph Arnheim. y los estilos de

escritura benjaminiana que evocan el pensar poético, es decir una narración de gran creatividad que entrelaza la reflexión con el mundo de la alegoría, o bien la descripción minuciosa que rápidamente evoca imágenes en una suerte de uso de pensamiento concreto para nombrar abstracciones. Desarrollos posteriores – a veces incipientes- en torno a lo que podríamos denominar sin más pensamiento visual evocan estos rasgos (Entel, A. 2002).

¿En caja?

Ahora bien, la eclosión del mundo de la imagen – en experiencia y en reflexión sobre - no tardó en ser puesta en caja, a su vez ,por la mirada ordenadora de las industrias culturales. Por el camino que liberó a la imagen de su sobreadaptación a lo real también provino su encuadramiento en el diseño bastante banal con que muchos medios de comunicación ganan públicos a fuerza de repetir hasta el cansancio los mismo formatos, y los mismos desarrollos. La industria cultural parece propiciar - ¿sin quererlo ?- el retorno a la idea de mundo sensible, engañoso, banal, por un lado, y mundo inteligible, de verdad, bueno en sí mismo, por otro. (No es casualidad entonces que la exageración o visión hiperbólica de la dicotomía hoy se verifique en la intensidad de los fundamentalismos y neorreligiosidades por un lado, y la razón tecnológica abstracta por otro prometiendo bienestar generalizado cuando, en verdad, el espejo de ser humano que devuelven es el precisamente despojado de condición humana, es decir, en estado de objeto.)

Acompañaron el siglo XX con sus guerras, utopías y desilusiones otras y sofisticadas figuras del “ver”. No sólo el cine en sus diversos formatos y descubrimientos, también la televisión, el video, el mundo de la informática, el de la telemática que, hace más de 30 años, permite que, por ejemplo a través de la fotografía satelitaria, alguien pueda conocer nuestras tierras mejor que nosotros mismos. También nacieron otros inventos muy sugestivos como la realidad virtual que imagina mundos artificiales adonde podemos introducirnos sin estar en sueños. Tal descubrimiento estuvo acompañado

del discurso intelectual del fin de la realidad, así como del fin de la historia. Parecía que algo llamado “la realidad” no iba a existir más o bien se la podía inventar a discreción⁴. Creemos que las investigaciones en torno a la clonación se inscriben en el mismo sentido.: crear otros mundos. Pero ya con una mayor hipótesis de realidad. porque es crear otro igual a alguien de este mundo. Es concretar la figura del doble que, en el decir de Edgar Morin ,es robar un poco de eternidad para traerla a este mundo. Sin, por supuesto cuestionar el orden establecido.

Por el camino por el que parecía anularse la escritura como recurso expresivo tradicional otro soporte se hizo cargo de restaurarla : el ciberespacio.

De modo espontáneo, sin que se entienda lo que dice y de quien proviene, el ciber incluye a todos (obviamente los que tienen ordenador y están en condiciones económicas y de entrenamiento de usarlos), diseño-palabra-imagen , se mezclan en un cuerpo cultural de estos tiempos. Como los “hip-hop” de los chicos que hacen rap. Movimientos corporales y gestos, palabras-imágenes , Todo de mezcla en la web. Pocos son los actores serios que orientan. La escritura abandona sus privilegios, la palabra – no obstante- se carga de sentido nuevo, convive con otros modos expresivos y se lamenta de quedar algo fea en los espejos de la imagen ...

Mientras en el siglo XX todo parecía ser imagen, el siglo XXI nos despertó brutalmente a la búsqueda de los elementos básicos. Agua, Aire, Fuego ,Tierra. Las luchas por recursos se imponen en el siglo XXI. Y, en el momento de poner al desnudo la realidad, aparecen nuevos modos expresivos tan múltiples como sean las necesidades tanto de los individuos como de los mercados. Los mercados hacen proliferar las mercancías , los intangibles incrementan su precio y los jóvenes se apropian como pueden de ese caleidoscopio multiforme cuyo centro es hasta el momento la imagen. Queda entonces por extender, o volver a pensar en estos muy

⁴ En este incierto camino el concepto de lo real parece como muy sugestivo el hecho de que el movimiento zapatista le haya puesto a su lugar de refugio en Chiapas “La realidad”.

nuevos escenarios de la devastación, qué cultura superará la división sensible/inteligible en el entendido de que tal superación tiene como centro la dimensión política.

Referencias

- Barthes, R. *Lo obvio y lo obtuso*, Paidós, Barcelona, 1986 .
- Benjamín, W. *Discursos interrumpidos*, Taurus, Madrid, 1982.
- Chartier, R. *Espacio público, crítica y desacralización en el siglo XVIII*, Gedisa, Barcelona, 1995.
- Clark, K. *Leonardo Da Vinci* , Alianza, Madrid, 1995.
- Da Vinci, L. *Aforismos*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1947.
- Da Vinci, L. *Tratado de pintura*, Akal, Madrid, 1998.
- Deleuze, G. *La imagen tiempo*, Paidós, Barcelona, 1987.
- Entel, A. "El ver y el saber en las comunidades del 2000" (mimeo)
- Entel A. *Acerca de la felicidad. Un ensayo sobre tres escritos de Herbert Marcuse*, Prometeo, Buenos Aires, 2004.
- Gaudreault, A. Jost, F. *El relato cinematográfico*, Paidós, Barcelona, 1995.
- Genette, G. *Figuras III*, Barcelona, Lumen, 1989.
- Gvirtz, S. *textos para repensar el día a día escolar* , Santillana, Buenos Aires, 2000.
- Ferreiro ,E. "La construcción de la escritura en el niño" en Rodríguez, M.E. compil. *La adquisición de la lengua escrita* , INTERAMER-OEA, 1994.
- Goody,J. *La lógica de la escritura y la organización de la sociedad*, Alianza, Madrid, 1990.
- Habermas, J. *Historia y crítica de la opinión pública*, GG, Barcelona, 1981.
- Heller, A. *El hombre del Renacimiento*, Península, Barcelona, 1980.
- Marcuse, H. *Cultura y Sociedad*, Sur, Buenos Aires, 1967 .

Metz, Ch. *Lenguaje y cine* , Planeta, Barcelona, 1973.

Morin, E. *El cine o el hombre imaginario* , Paidós Ibérica, Barcelona, 2001 (1ra ed. fcés 1956)

Ong, W. *Oralidad y escritura*, FCE, México,1987.

Rancière, J. *La división de lo sensible*, Argumentos, Salamanca, 2002.

Rancière, J. *La fable cinématographique* , Seuil, Paris, 2001.

Rancière, J. *L'inconscient esthétique* , Galilée, Paris, 2001.

ⁱ Chartier cita a Descartes: “obedecer las leyes y las costumbres de mi país, recordando constantemente la religión en la que Dios me concedió la gracia de educarme desde mi infancia” (Descartes,R. *Discurso del método*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982)

ⁱⁱ Nos referimos al texto de Jurgen Habermas *Historia y crítica de la opinión pública*, GG, Barcelona, 1981.

ⁱⁱⁱ Roland Barthes (en *Communications*,1961, incluido en *Lo obvio y lo obtuso*, 1986) explicó las características de lo analógico en la imagen fotográfica: la paradoja de ser mensaje sin código y continuo no dissociable aunque sí provisto de significación. Se preguntaba “¿Existen más mensajes sin código? A primera vista, se diría que sí: precisamente todas las reproducciones analógicas de la realidad: dibujo, pintura, cine, teatro. Pero en realidad todos esos mensajes despliegan de manera evidente e inmediata, además del propio contenido analógico (escena, objeto, paisaje) un mensaje suplementario al que por lo general conocemos como *estilo* de la reproducción. Se trata de un sentido secundario cuyo significante consiste en un determinado “tratamiento” de la imagen bajo la acción del creador y cuyo significado, estético o ideológico, remite a determinada “cultura” de la sociedad que recibe el mensaje. En definitiva, todas esas artes “imitativas” conllevan dos mensajes: un mensaje *denotado* que es el propio *analogon* , y un mensaje *connotado*, que es, en cierta manera, el modo en que la sociedad ofrece al lector su opinión sobre aquél.” (:13) Y agregaba que “toda imagen es polisémica, implica una cadena flotante de significados” con lo cual resulta ,aunque “representativa de”, mucho más ambigua que la palabra. Paradójicamente la imagen “mostrando” definiría menos que la palabra . Y si nos instalamos en las concepciones que valoran positivamente al “definir” la imagen queda como lo impreciso, y no muy eficaz vía de conocimiento.

^{iv} La obra fue de 1956 *Le cinemà ou l'homme imaginaire, essai d'anthropologie sociologique*, Ed. de Minuit , 1956.