

**EL APARECER POLÍTICO DE LOS PUEBLOS  
Y EL MODO DE VER DE JEAN- LUC GODARD:  
APORTES A UNA PEDAGOGIA DE LA MIRADA**

**Carlos Andrés González Mancera**

**Director: José Gabriel Cristancho Altuzarra**

**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA NACIONAL  
MAESTRIA EN EDUCACIÓN  
GRUPO DE INVESTIGACIÓN EDUCACIÓN Y CULTURA POLITICA  
2020**



*Aquí y en otro lugar* (Jean-Luc Godard, Jean-Pierre Gorin, Anne-Marie Miéville, 1976)

## CONTENIDO

	pág.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>6</b>
<i>Formación de investigadores en educación para una pedagogía de la mirada</i>	
<b>I PARTE</b>	
<b>EL APARECER POLÍTICO DE LOS PUEBLOS Y EL MODO DE VER DE JEAN-LUC GODARD</b>	
<b>1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES</b>	<b>15</b>
<b>2. ESTUDIOS SOBRE JEAN-LUC GODARD</b>	<b>22</b>
<b>3. LA LEGIBILIDAD DE LAS IMAGENES</b>	<b>42</b>
<i>Un modo político de ver el deseo en las imágenes</i>	
<b>4. OTRO MODO DE VER</b>	<b>45</b>
<i>Relación entre imagen, política y tiempo</i>	
<b>5. EL MODO DE VER DE JEAN-LUC GODARD</b>	<b>51</b>
<b>6. CONSTRUCCIÓN DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS VISUAL</b>	<b>61</b>
<i>Diferencias entre los conceptos: Pueblo, pueblo y pueblos</i>	
<b>7. ATLAS</b>	<b>64</b>
<i>Metodología de organización y análisis</i>	
• 7.1 <i>Reconfigurar el orden de las cosas (Didi-Huberman 2010)</i>	66
• 7.2 <i>Reconfigurar el orden de los lugares (Didi-Huberman 2010)</i>	67
• 7.3 <i>Reconfigurar el orden del tiempo (Didi-Huberman 2010)</i>	67
<b>8. TABLEROS</b>	<b>68</b>
• 8.1 <i>Tablero 1. Godard: Atlas y montaje</i>	69
• 8.2 <i>Tablero 2. Rostros</i>	74
• 8.3 <i>Tablero 3. Multiplicidades</i>	78
• 8.4 <i>Tablero 4. Diferencias</i>	81
• 8.5 <i>Tablero 5. Intervalos</i>	84

**9. PARA DENOTAR EL APARECER POLÍTICO DE LOS PUEBLOS  
EN EL MODO DE VER DE JEAN-LUC GODARD 88**

- 9.1 Configuración del aparecer político de los pueblos en el modo de ver de  
Jean-Luc Godard 90*

**II PARTE  
APORTES A UNA PEDAGOGÍA DE LA MIRADA**

**10. LA PREGUNTA POR LA PEDAGOGIA 93**

**11. PEDAGOGÍA DE LA MIRADA 97**

**12. EL MODO DE VER DE JEAN-LUC GODARD COMO UN  
SABER-MIRAR PARA LA FORMACIÓN DE SUJETOS 100**

**13. EL MODO DE VER DE JEAN-LUC GODARD COMO OTRA  
RELACIÓN ENTRE EL VER Y EL SABER 104**

**14. ELEMENTOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA  
EXPERIENCIA PEDAGÓGICA EN LA FORMACIÓN DE SUJETOS  
POLÍTICOS 106**

**15. EXPERIENCIA, FORMACIÓN, SUBJETIVIDAD, IMAGINACIÓN 110**

**16. CONCLUSIONES 114**

**17. BIBLIOGRAFÍA 118**

**ÍNDICE DE IMÁGENES**

	<b>pág.</b>
<b>Imagen 1.</b> Fotograma de la película Aquí y en otro lugar (1976)	<b>2</b>
<b>Imagen 2.</b> Fotografía de la colección Blood and Honey: A Balkan War Journal (1992)	<b>67</b>
<b>Imagen 3.</b> Tablero 1. Godard: Atlas y montaje	<b>68</b>
<b>Imagen 4.</b> Tablero 2. Rostros	<b>72</b>
<b>Imagen 5.</b> Tablero 3. Multiplicidades	<b>76</b>
<b>Imagen 6.</b> Tablero 4. Diferencias	<b>79</b>
<b>Imagen 7.</b> Tablero 5. Intervalos	<b>82</b>

## INTRODUCCIÓN

### *Formación de investigadores en educación para una pedagogía de la mirada*

La investigación en educación se presenta como un amplio campo de disputa en donde se enfrentan múltiples enfoques desde donde se buscan resolver los cuestionamientos que atañen a los procesos de formación. De modo que, consideramos sumamente importante delimitar el perfil de un investigador en educación en donde se agencie un *modo de pensar* específico de los objetos que intervienen en el proceso formativo. Esto es, alcanzar argumentos y posibles soluciones compuestas por la multiplicidad de caminos y en su defecto disponer de planos en donde creativamente se logre hacer brillar los objetos para demarcar la ruta. Glazman (2015), propone que “en el investigador, las preguntas son más importantes que las respuestas, esto es, interesa más averiguar que probar lo que ya se conoce” (pág.160) y con la particularidad que eso que “ya se conoce” se presenta como un campo disciplinario que define de antemano los problemas y los objetos de análisis.

Nos referimos con esto, al campo pedagógico que se ha preocupado por el trabajo de formación en donde las imágenes son su objeto y su lenguaje a analizar, pero que a nuestro parecer, no alcanza a desligar la problemática contemporánea de circulación de las imágenes de un campo específico de la pedagogía de la mirada. Concepto de pedagogía, que se confunde con una práctica educativa que utiliza las imágenes o el cine a nivel mediático, y en otras circunstancias, no define si sus objetivos se centran en formar la mirada o formar sujetos que logren poner en circulación contenidos a nivel visual.

Se habla mucho de imágenes en nuestro tiempo, de una etapa “oculocéntrica” (Dussel y Gutierrez 2006), de estudios visuales, de regímenes visuales; de:

una sociedad saturada de imágenes, donde la tentativa de territorializar lo visual por sobre otros registros de la experiencia no deja, sin embargo, de evidenciar cierta anorexia de la mirada, cierta saturación que anestesia y que banaliza aún las imágenes más terribles, que nos insta como educadores a pensar una nueva pedagogía de la mirada. (pág. 11)

También se habla académicamente de una pedagogía de la lectura de las imágenes en donde la relación entre pedagogía y comunicación se presenta de algún modo connatural, mostrando de igual manera que:

si los procesos pedagógicos son reconocidos como procesos de comunicación, entonces, se considera pertinente pensar en las implicaciones y en la construcción de sentido que tiene la comunicación que circula en ambientes diferentes al escolar, particularmente la proveniente de los medios (Obando, 2000, p. 1)

Propuesta en donde las grandes transformaciones en el ámbito de lo comunicativo y de lo informativo (Obando 2000) deben ser analizadas dentro de las instituciones educativas con el objetivo de generar nuevas formas de ver y de sentir:

con el propósito de configurar una pedagogía de la imagen, que junto con los desarrollos de la pedagogía del lenguaje verbal, constituya una hacer pedagógico interactivo, dinámico y ágil, capaz de incorporar las nuevas formas de percibir la realidad que el mundo actual nos ofrece. (Obando, 2000, p. 1)

Camino que de la misma manera se presenta en la mayoría de estudios e investigaciones que piensan la relación entre la pedagogía y las imágenes dentro de la problematicidad ética y política de nuestra época, en donde se asume que “en el mundo de la imagen somos “analfabetas” y por lo tanto la necesidad de aprender a leerla y construirla estimuló el nacimiento de la pedagogía de la imagen como palabra transformadora” (Escobar, 2016, p. 1)

De igual modo, encontramos trabajos como los de Brea (2010), Mitchell (2009), Barthes (1989), que traen a la discusión la relación entre el cine, el poder y la sociedad, las industrias culturales, la selección de la realidad desde los encuadres de los fotógrafos; y con estos temas un sinnúmero de posturas teóricas y epistemológicas cercanas a la psicología de la percepción, a las teorías del aprendizaje, a la teoría del arte, a la semiótica entre otras.

Todo esto para mostrar que, frente al problema político y analítico de la imagen en nuestro mundo contemporáneo, la investigación propia del campo de la educación mas que expandir su territorio debe delimitar específicamente el plano pedagógico para tener claro los saberes que son realmente significativos en los procesos formativos que se relacionan con las experiencias visuales. Problema que se materializa en la falta de límites teóricos entre lo que se denomina en algunos investigadores pedagogía de la imagen, pedagogía visual o pedagogía de la mirada.

Tal problema se presenta en investigaciones relacionadas con la pedagogía y las imágenes en todo formato dentro de la descripción de sus propósitos como se observa en la siguiente propuesta:

a) visibilizar el cine como estrategia posibilitadora de otras formas de pensamiento desde la pedagogía en algunos procesos de formación de maestros; b) caracterizar la función pedagógica del cine como constituyente de subjetividades en los maestros en formación, a través del control de la razón, de la emoción, de la sensibilidad y de la percepción de los sentidos; c) proponer algunos elementos que propendan por la configuración de una apuesta de formación de maestros alternativa junto al cine como posibilidad de pensamiento a partir de la pedagogía. (Rodríguez, 2014, p. 22)

En este caso el cine es utilizado y analizado como una estrategia que hace posible otras maneras de pensar por los sujetos en proceso formativo, así como una función pedagógica que posibilita el pensamiento. En el mismo estudio, encontramos como una de sus apuestas:

la problematización de cómo las formas que se generan en el encuentro del cine, la pedagogía y la producción de pensamiento, pueden potenciar e interrogar los procesos de formación de maestros en el ejercicio mismo de su práctica, entendida también como práctica de ejercicio político (Rodríguez, 2014, p. 23)

Apuesta por asociar el cine y la pedagogía desde el pensamiento que se agencia en el uso de material cinematográfico en la práctica docente. Al igual que nociones que dan al cine un lugar en la investigación y su relación con la educación en valores, la convivencia ciudadana, y la educación social como una lectura crítica del contexto (Rodríguez 2014).

Igualmente encontramos “las relaciones entre el cine y la pedagogía, situadas en el escenario de la formación de maestros” (Rodríguez, 2014, p. 87) que se preguntan por la configuración de la subjetividad y por las prácticas de formación (Rodríguez 2014); la orientación hacia una nueva pedagogía que rescata la interactividad como elemento de cohesión social (Obando 2000), como una pedagogía adaptada a los cambios que se dan en el mundo de hoy (Obando 2000); y pedagogías de la lectura de imágenes y la retórica icónica en donde “la imagen es un texto, una unidad, susceptible de ser leída”. (Obando, 2000, p. 5)

Siguiendo este camino podríamos citar un sinnúmero de trabajos que en apariencia piensan la relación entre las imágenes y la pedagogía, pero que a nuestro criterio, no permiten que se identifiquen los elementos que hacen posible pensar los objetivos de formación dentro del mismo sentido pedagógico. Por tal razón, asumimos que la actitud del investigador en pedagogía y educación más que posibilitar relaciones que se presentan en apariencia naturales debe hacer visibles los límites de las disciplinas y de los saberes que alimentan al campo pedagógico, aún más, cuando se trata en sentido específico de una pedagogía de la mirada.

Por esta razón, con el presente trabajo asumimos una postura clara frente a la relación que existe entre las imágenes y la pedagogía, marcando los límites de los saberes propios del campo de los estudios cinematográficos y las teorías de los modos de ver, la política y la estética.

Postura que nos permite asumir la cultura política como un campo de acción en donde se desenvuelven sujetos que son producto de experiencias pedagógicas, así como “forman parte de procesos de formación y configuración de cuerpos, mentes, afectos y tejidos sociales, que exceden los que tradicionalmente se dan al interior del ámbito escolar” (Cristancho, 2018, p. 22). Es por esto que podemos decir que, la cultura política se presenta como una superficie cargada de expresiones y prácticas complejas determinadas por los modos de relación y los sentidos que se configuran socialmente.

En este sentido, confluyen las miradas como otra de las manifestaciones materializadas de la historia y de las memorias que acompañan a los sujetos, evidenciando que sus narrativas así como sus modos de ver no son eventos naturales, sino que hacen parte de manifestaciones de lo vivido. En consecuencia, habría una relación íntima entre la educación desde su ámbito de formación de sujetos y la cultura pensada desde “los significados compartidos o disputados por la comunidad política” (De Diego citado en Cristancho, 2018, p. 23); esta es, la formación de la mirada desde las relaciones conflictivas y políticas con la historia.

Es por esto, que damos tanta importancia a la mirada como objeto de análisis y de formación, pues encontramos dentro de la cultura política que las expresiones que presentan mayor relevancia son expresiones estéticas especialmente visuales y audiovisuales definitivas para pensar la configuración de subjetividades. Y para tal caso, no sería la imagen el elemento propio o naturalizado de las pedagogías visuales; sería la mirada y sus modos de disposición para la

formación de los sujetos dentro de los particulares modos de relación de una cultura visual y política.

Es en esta búsqueda, que encontramos en el cine una práctica que provee “regímenes de audiovisibilidad en virtud de sus potenciales que integran el sonido y la imagen y su rol en la construcción de modos de pensar y de recordar” (Cristancho, 2018, p. 24); práctica cultural que para los intereses de nuestro trabajo permite describir la manera en que se configuran los modos de ver como uno de los saberes rotundos para la pedagogía de la mirada.

Por consiguiente, si el problema se presenta en la articulación pedagógica de los saberes relativos a la mirada y en dar cuenta de los mismos, este trabajo se enfocará en el cine no en su contenido ni en su historia, sino en el modo de ver de un cineasta como Jean-Luc Godard para comprender cómo se configura una mirada en relación a lo político de la imagen, y además, cómo esta descripción permite construir una definición y un enfoque pedagógico.

De modo que la pregunta que pone en marcha la investigación es la siguiente: ¿De qué manera se configura el aparecer político de los pueblos en el modo de ver de Jean-Luc Godard y cómo dicha configuración aporta a la pedagogía de la mirada?

Pregunta que presenta dos momentos que serán abordados de la siguiente manera: primer momento de trabajo que tiene el propósito de mostrar el proceder del cineasta francés Jean-Luc Godard en el uso y montaje de las imágenes relativas al aparecer político de los pueblos humanos, en donde se modela su particular trabajo político y artístico, buscando hacer uso del mismo en la organización de imágenes para mostrar su correspondencia política, la teoría de los modos de ver y su alcance formativo. Para este fin, definiremos conceptos que dan el énfasis a la tesis y que han sido preocupación específica del grupo de investigación en Educación y Cultura Política de la Universidad Pedagógica Nacional como los son: política, historia, memoria, pueblo, modos de ver,

imágenes, aparecer político; así como el análisis del problema presente entre las imágenes y la formación. Igualmente, en esta parte presentaremos un estado de la cuestión en donde analizaremos los estudios que académicamente se han adelantado sobre el cineasta francés Jean-Luc Godard para justificar la elección del mismo y lo pertinente de nuestra propuesta. Elección que posteriormente permitirá la organización de sus imágenes desde los paradigmas que define Didi-Huberman (2014) haciendo una lectura de Hanna Arendt (1997) sobre el tema del aparecer político de los pueblos; organización que se articulará desde una metodología de análisis llamada *Atlas* que el mismo Didi-Huberman (2010) utilizó para el Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía en la curaduría de la exposición *ATLAS ¿cómo llevar el mundo a cuestas? (2010)*.

El objetivo de esta metodología será el de presentar visualmente las categorías propias del aparecer político de los pueblos con las imágenes que presenta Jean-Luc Godard en algunos de sus trabajos, para dar cuenta del sentido que estas tienen en relación con textos y palabras que las anteceden y las acompañan. Relación que nos permite demostrar la teoría de *los modos de ver* de John Berger (2010) quien propone que todo saber previo afecta los modos en que se ven las cosas.

Este análisis será la evidencia visual y teórica que se relacionará con teorías y teóricos de la pedagogía y la educación en el segundo momento de la tesis.

Segundo momento consecuente a la segunda parte de la pregunta, en donde se analizarán autores como Florez (1994), Cossio (2014), Foucault (1994) y Zuluaga (1999); buscando demostrar el potencial pedagógico de la experiencia construida en la primera parte del presente trabajo, así como su lugar en la estructura teórica del campo de la pedagogía de la mirada. Campo que a su vez, se ampliará al incluir a la discusión el concepto de experiencia desde Jorge Larrosa (2016) como un concepto determinante para la articulación entre formación y mirada.

Presentamos de esta manera, un trabajo que confronta e irrumpe en un campo que como lo intentamos mostrar, presenta en su mayoría teorías que no hacen parte de la pedagogía y que se preocupa mas por importar conceptos que por su sentido formativo. Un trabajo que se arriesga a crear para aportar y hacer explícitas las definiciones y los conceptos como un modo particular de investigación en el campo de la pedagogía de la mirada.

**I PARTE**  
**EL APARECER POLÍTICO DE LOS PUEBLOS Y EL MODO DE VER**  
**DE JEAN-LUC GODARD**

## 1. CONSIDERACIONES PRELIMINARES

La primera parte de esta tesis surge del encuentro que se dio dentro de varias lecturas relacionadas con la cultura política, la estética, la comunicación y la educación con lo que podríamos llamar la noción pueblo, entendiendo por noción desde el diccionario de la real academia española “como un conocimiento o idea que se tiene de algo” (Real Academia Española, 2019) y “como un conocimiento elemental” (Real Academia Española, 2019), razón por la cual, no lo designamos inicialmente como concepto. En dichas lecturas, en donde se buscaba construir una referencia específica del termino y una posible articulación, tropezamos con el sentido de política desarrollado por Hannah Arendt (1997), lo que nos permitió entender ahora que el concepto de pueblo<sup>1</sup> en relación con la definición de política deviene aparecer político, es decir, como un aparecer de los pueblos.

Para entender este uso del concepto pueblos en plural desde Arendt (1997), es importante resaltar que “la política se basa en un hecho: la pluralidad humana” (Arendt, 1997, p. 45), razón por la cual, “no hay que decir "el hombre" o "el pueblo", sino, en verdad, "los hombres", “los pueblos” (Didi-Huberman, 2014, p. 22). En este sentido, el aparecer político, entendido ahora como el aparecer de los pueblos, es también el aparecer de las diferencias. La política entonces se ocupa de la comunidad y la reciprocidad de seres diferentes (Arendt 1997), y además, “pensar la comunidad y la reciprocidad de esos seres equivale, por lo tanto, a pensar el espacio político como la red de los intervalos que empalman las diferencias unas con otras” (Didi-Huberman, 2014, p. 23).

---

<sup>1</sup> El concepto pueblo será analizado en el punto número 6 de la tesis.

Desde este panorama conceptual se tratará lo relativo a lo político, y será el argumento general para el uso del plural pueblos como principio de pluralidad y reciprocidad entre seres diferentes (Arendt, 1997). Frente al aparecer político, tendrá una mayor consideración su imagen y su apariencia aún por encima de su esencia, respetando la relación entre diferentes; relación que constituye lo político del pueblo.

En este sentido, para Arendt (1997) “la política organiza de entrada a seres absolutamente diferentes, considerando su igualdad relativa y haciendo abstracción de su diversidad relativa” (Arendt, 1997, p. 47) e igualmente:

(...) nace entre el espacio que está entre los hombres, y por consiguiente en algo fundamentalmente que está exterior al hombre. No hay, pues, una substancia verdaderamente política. La política nace en el espacio intermedio y se constituye como relación. (Arendt, 1997, p. 46)

Entendiendo de esta manera, que la esencia de los pueblos se daría en aquellos espacios que habría entre los hombres, en donde se empalman las diferencias y se constituye su relación (Arendt, 1997); y, su aparecer, estaría dispuesto en la exposición de estos mismos espacios y las posibles relaciones. Los pueblos pueden aparecer porque “no son abstracciones, están hechos de cuerpos que hablan y actúan. Presentan, exponen sus rostros” (Didi-Huberman, 2014, p. 22). Por esta razón, los pueblos están expuestos a desaparecer (Didi-Huberman 2014).

Decir que los pueblos están expuestos significa el riesgo que en sus múltiples dimensiones porta: “los pueblos están expuestos por el hecho de estar amenazados, justamente en su representación -política, estética- e incluso, como sucede con demasiada frecuencia, en su existencia misma” (Didi-Huberman, 2014, p.11). Sentencia demostrada desde la exposición de los

pueblos en los medios, en donde el hecho de hacerse visible no implica su reconocimiento, y por el contrario, los ubica como un objetivo claro para ser eliminado en todas sus formas.

Igualmente, las expresiones que surgen de las democracias, o de sus “victorias” posicionan a sus pueblos en lugares en donde creen estar mejor “representados” pero a riesgo de desaparecer. “¿Qué hacer, qué pensar en ese estado de perpetua amenaza? ¿Cómo hacer para que los pueblos se expongan a sí mismos y no a su desaparición? ¿Para que aparezcan y cobren figura?” (Didi-Huberman, 2014, p.11).

Ahora bien, es importante aclarar que la representación política y estética a la que haremos referencia a lo largo del texto, no corresponde a una postura dada en ideologías, y menos aún, consideraremos que las imágenes son por sí mismas políticas por sus contenidos explícitos de carácter social. Como lo venimos desarrollando, nuestro interés radica en la exposición política de los pueblos, específicamente, en su representación visual como su aparecer político. Entonces, ¿cómo entender la amenaza en la dimensión estética y política de los pueblos cuando son visualmente representados?

La amenaza en la representación del pueblo se encuentra en el sentido de sobreexposición y subexposición a la cual se encuentra abocado, es decir, no habría un lugar medio de representación, sino que estarían “subexpuestos a la sombra de sus puestas bajo la censura o, a lo mejor, pero con un resultado equivalente, sobreexpuestos a la luz de sus puestas en espectáculo” (Didi-Huberman, 2014, p.14). Por un lado, la censura que priva a los pueblos de su aparecer político en las imágenes, aspecto de injusticia que alcanza su objetivo de impunidad; y, por el otro, el estereotipo o los clichés visuales que no permiten la mirada sobre la realidad, aumentando el riesgo de su desaparición.

Asociado a las amenazas propias de la representación en donde el pueblo no encuentra un lugar en la imagen, se presentan otras formas como peligros que aumentan el riesgo de desaparición. El uso de las palabras expresadas en discursos que logran engañar al público haciendo creer que existe un acceso total a toda la información, pese a que como lo venimos desarrollando, no se vea nada. En esta sentido, “todo permanece visible y, como suele decirse, “bajo control” (Didi-Huberman, 2014, p.16). Por esta razón, los discursos que anteceden a la imagen producirán una sensación de conformismo en los espectadores que les permite creer que son ellos quienes deciden cuándo y de qué manera se sirven de la información.

Didi-Huberman (2014) trae a la discusión a Walter Benjamin (2007) quien en su *Pequeña historia sobre la fotografía* (2007) introdujo el tema de “la legibilidad de las imágenes”, en donde la relación de las palabras con las imágenes determina lo que en ellas se puede o no se puede ver; “sometiendo a estas a un desciframiento concebido no para dar a las palabras la última palabra sobre ellas sino, al contrario, para poner una y otras en una relación de perturbación recíproca, de cuestionamiento por medio de un vaivén siempre reactivado” (Didi-Huberman, 2014,p.16); en este sentido, la relación debe ser de carácter crítico, de lo contrario:

Cuando esta relación no se construye, cuando las imágenes convocan "naturalmente" a las palabras que deben acompañarlas' o bien cuando las palabras convocan "espontáneamente" imágenes que les correspondan, podemos decir que estas últimas -como aquellas mismas- han quedado reducidas a una nadería de mínimo valor: a estereotipos. (Didi-Huberman, 2012, p.16)

Problema que en Benjamin (2007) nos permite entender que: “los clisés visuales no tienen otro efecto que el de suscitar por asociación clisés lingüísticos (sprachliche[...] Klischees) en quien los mira (Benjamin, 2007, p. 382); y si es así, “es porque la partida ya se ha perdido, tanto en el plano de la imagen como en el del lenguaje y el pensamiento” (Didi-Huberman, 2014, p.16)

En este punto, la discusión se centra en el riesgo en el que se encuentra la existencia de los pueblos por la relación entre las palabras y las imágenes, dentro de un marco, en donde la saturación de la información no permite que se vea nada; por un lado, por la censura de la imagen y su privatización; y por el otro, por el espectáculo, el amarillismo, y los estereotipos. Esta explicación:

Para dar a entender con claridad que una imagen solo puede exponer correctamente su tema si implica la relación con el lenguaje que su visualidad misma es capaz de suscitar al perturbarla y demandarle siempre que se reformule y se ponga en entredicho. (Didi-Huberman, 2014, p.17)

La cita anterior nos da la posibilidad de entender que habría una forma en la que la imagen logra la visualización de *los pueblos*, y esta misma, provoca una reformulación constante de todas las palabras y discursos que la acompañan. Es decir, es posible una exposición visual que promueva el cuestionamiento entre el lenguaje, el pensamiento y frente a otras imágenes; como efecto de la relación dada con el espectador. Asimismo, es importante entender que esta forma de dialéctica palabra-imagen funciona en todos los sentidos y todas las direcciones:

Hablar de la legibilidad de las imágenes no es solo decir, en efecto, que estas reclaman una descripción (Beschreibung), una construcción discursiva (Beschriftung), una restitución de sentido (Bedeutung). Es decir también que las imágenes son capaces de conferir a las palabras mismas su legibilidad inadvertida. (Didi-Huberman, 2014, p.17)

Por todo lo anterior, proponemos un trabajo que discute y a su vez plantea un modo crítico del *ver*; esto, con la finalidad de dislocar las formas lógicas y tradicionales como se encaran las imágenes y que como lo hicimos notar, pone en riesgo el aparecer político de los pueblos. Para este fin, nuestro trabajo se centra en la forma en la que Jean-Luc Godard organiza y monta sus obras más que en sus películas mismas, ya que lo que buscamos hacer evidente es aquel modo en

que este autor se relaciona con las imágenes, para demostrar las múltiples formas de ver y su connotación política. Para alcanzar este objetivo, hemos organizado el documento con unas consideraciones preliminares en donde se articula el problema del aparecer político de los pueblos desde su respectivo marco de referencia; posterior a esto, un análisis de los estudios que se han realizado sobre este autor para demostrar lo original de nuestra postura, las relaciones entre las imágenes, los modos de ver y la política; continuando con el modo específico de selección y de montaje de Jean-Luc Godard para llegar a desarrollar un atlas de imágenes con algunas de las obras del autor; para adelantar así, el análisis que responde y evidencia la configuración del aparecer político de los pueblos en su modo de ver.

Posterior a esto, el trabajo presentará una segunda parte en donde los análisis y las conclusiones que arroja la construcción de los tableros que se han realizado desde los análisis de Godard permitirán que se tome una posición crítica frente a la pedagogía de la mirada para así generar aportes a su teoría.

Esperamos que este trabajo se presente como una alternativa para discutir y afrontar políticamente las imágenes, contemplando los *modos de ver*, como las formas de asumir el pasado, el presente y el futuro dentro de las conflictividades políticas de nuestra época; las cuales se muestran determinantes en la construcción de subjetividades: “proceso que se da no solo a través de la escritura, la lectura, el lenguaje, sino de las imágenes, de lo que se mira, de las maneras de ver y las formas como se es mirado” (Cristancho, 2018, p. 24) Por lo tanto, presentamos al lector la construcción de una experiencia visual que hace explícita la manera de ver del sujeto, como una manera libre para tomar posición y generar relaciones entre las imágenes; modo político para descartar todo tipo de relación predeterminada e imperativa del ver y modo político del ver que analiza y concluye desde su mismo lugar de sujeto. Por esta razón, los tableros que se han

construido no presentan ningún tipo de jerarquía en su organización, ninguna numeración, ni una disposición que oriente y menos encamine el mismo acto de ver.

Por todo esto, presentamos una tesis que excede las propuestas de una educación mediática, en su mayoría articulada en los contenidos presentes en la televisión, en el cine comercial, y en la internet; la cual no alcanza a ubicar a la construcción de subjetividades en el centro de la cultura visual entendida no como “un repertorio de imágenes sino un conjunto de discursos visuales que construyen posiciones, y que están inscritos en prácticas sociales” (Dussel, 2009, p.181).

Una tesis que también se pregunta y responde a su modo por el lenguaje de las imágenes y por el conocimiento que produce este tipo de experiencias en cualquier contexto de formación y en “las instituciones que nos otorgan el derecho de mirada (entre ellas, la escuela, que organiza un campo de lo visible y lo invisible, de lo bello y de lo feo)” (Dussel, 2009, p.181).

## 2. ESTUDIOS SOBRE JEAN-LUC GODARD

El estilo de composición de Jean-Luc Godard es una apertura a una serie de discusiones de carácter filosófico que se desarrollan alrededor del tema de la imagen, el uso del lenguaje y el carácter político de creación del autor. En este sentido, buscamos analizar documentos en donde se pueda identificar el tipo de estudios que se han realizado, los elementos que caracterizan lo que hemos llamado el modo de ver de Godard, y la estética en la que se presenta su concepción de lo político. Para esto, presentamos las posturas y los análisis de varios autores.

Pensar y examinar a Godard también es de forma legítima abordar la relación entre cultura de la imagen y la producción de memoria (Bayon, 2007), expresada en los análisis técnicos y estéticos que suscita su montaje; así como reconocer, los conceptos que se han construido dentro de una cultura política con el nombre del cineasta.

Si Godard se constituye como una cultura de la memoria relacionada por su producción de imágenes y textos:

¿Cómo hacer memoria de la imagen? ¿Cómo hace memoria la imagen? Las historias del cine de Jean Luc Godard son una de las respuestas más monumentales y vivas dadas por pensador alguno a estas preguntas en los últimos años. La clave está en un concepto muy veterano en las tradiciones revolucionarias postmarxistas: el montaje.(Bayon, 2007, p. 4)

Entonces, la clave para pensar a Godard dentro de una cultura política, pasa por ubicar en diferentes autores el examen que han realizado sobre su montaje, sobre la historia, la memoria y su relación con las imágenes. Bayon (2007), nos permite introducir los elementos más importantes para esta tarea.

Para este autor, el montaje correspondería a la herramienta fundamental “con que Godard piensa la relación entre industria de las imágenes y memoria de la historia” (Bayon, 2007, p. 4), haciendo claridad en que:

(...) la memoria no es un conjunto natural de recuerdos atesorados por una conciencia aislada ni un reservorio donde el pasado se deposita fatalmente, sino un orden inestable de signos en constante reenvío sobre el que deciden multitud de dispositivos de fuerza, una construcción social mediada por intereses que se organizan igual que una economía política. (Bayon, 2007, p. 4)

Por tal razón, si el cine de Godard es un cine de la memoria, se presenta como un cine del presente y sin información, ya que “donde abunda la información hay superabundancia de memoria. Sin embargo, el presente nos demuestra que esto no es así en absoluto. La información no es la memoria” (Ranciere, 2005, p.182), ni la memoria es el pasado.

Por esto, el cine de Godard al presentar el lenguaje, las imágenes y los sonidos como instrumentos de poder, ha generado que los trabajos que se interesan en su obra y su pensamiento, se centren en las formas desde las cuales se desintegran y se recomponen estos mismos elementos; ejercicio analítico y estético que ya supone un interés desde el ámbito de los estudios políticos. Si se nombran las formas de poder, la respuesta es una revolución del lenguaje; por ejemplo, haciendo alusión a la película *Le Gai Savoir* (Jean-Luc Godard, 1968):

Este plan revolucionario va a estar fragmentado en tres pasos sucesivos que los propios protagonistas del film, Emile y Patricia, van a enunciar y describir (...) se supone la disolución del discurso del poder gracias al continuo diagnóstico de las imágenes y los sonidos y la consiguiente ruptura con el dualismo que separa la práctica y la teoría política (Bouhaben, 2014, p.12).

En este estudio se propone una “estrategia de registro-descomposición-crítica” (Bouhaben, 2014, p.12), desde donde se piensan las prácticas y teorías revolucionarias como apuestas fundamentales del film. En esta, la construcción para analizar a Godard es una amalgama de teorías filosóficas que pasan por Rousseau, Marx, Nietzsche y Kant para definir qué es un concepto y qué es una imagen: “De este modo, bajo nuestro punto de vista, la pedagogía rousseauiana, la estética nietzscheana, la política marxista y la epistemología kantiana sufren una fuerte aleación en el Godard de los años Mao” (Bouhaben, 2014, p.13); etapa comprendida entre 1968 a 1974 en donde Godard hizo parte de la militancia maoísta y quien junto a Jean-Pierre Gorin formaría el *Grupo Dziga Vertov*.

El film en cuestión (Godard, *Le Gai Savoir* 1968), “no es otro que la reducción de lo que vemos y oímos a su mínima expresión, a sus componentes primarios, a cero: “disolver imágenes y sonidos” (Bouhaben, 2014, p.12), que hacen parte de un complejo más amplio dentro del cual se libera lo que se ve y lo que oye para que puedan ser parte de una construcción crítica. Esta, evidenciada en la misma temática del film en donde los personajes describen los mismos procesos de tender puentes y nuevas relaciones entre las imágenes y los sonidos.

En esta relación se centra el interés de los estudios sobre Godard, entendiendo que el sentido que tiene la descomposición del texto audiovisual, toma un horizonte político cuando es reconstruido; de esta manera, “su acción sobre las imágenes y sonidos desemboca en un nuevo producto transformado” (Bouhaben, 2014, p.14); transformación que nos interesa porque de alguna manera resuelve toda dificultad con una política positiva representada en la apariencia de las relaciones efectivas que se pueden acomodar en las imágenes. Para este caso, entre las imágenes como entre los sonidos la estética de Godard revela otras relaciones, “(...) lo que tenemos que encontrar es lo que los separa” (Godard, *Le Gai Savoir* 1968 citado en Bouhaben 2014).

Habría entonces, un interés por los vínculos posibles entre las imágenes y los sonidos dentro de la obra de Godard, lo que ha permitido que sea un plano para ejecutar una serie de enunciados semióticos, es decir, que se entiendan sus propuestas más desde lo intertextual que desde lo intersubjetivo. Así, el texto se presenta como motor de nuevos textos sobre un plano heterogéneo que genera intermitencias y desajustes; generando dentro de los análisis y estudios sobre el autor preguntas que revelan su dispositivo imagen-texto.

Sin embargo, este singular montaje representa para Delgadillo (2011) una manera anticinematográfica de hacer cine, haciendo alusión a una falta de desarrollo narrativo y de acciones dramáticas; mostrando así, y con un argumento que consideramos insuficiente, que el estilo de Godard depende de su enfoque marxista: “El cine de Godard es anárquico y se basa en un cierto libertinaje de la forma” (Delgadillo, 2011, p. 75), efecto de objetivación que a nuestro modo de ver se produce cuando este autor es referenciado únicamente desde la nueva ola francesa, generando nada más que estereotipos.

Igualmente, nos distanciamos de la postura de otro autor, García (2013), ya que los elementos que encontramos en su trabajo van en sentido contrario de las nociones políticas que nuestra tesis busca desarrollar. Por esto, no compartimos su enunciado frente a los sentidos de mediación que permiten ejemplificar “las figuras discursivas políticas” (García, 2013, p. 209) presentes en algunos eventos históricos; ni el argumento que describe a los sujetos que representan lo político en Godard: “Todas estas figuras aparecen articuladas por la contradicción, la dialéctica, la lucha entre figuras opuestas. Sin embargo, en medio de estos combates populares, no aparece ningún sujeto político verdadero” (García, 2013, p. 209).

Por el contrario, en esta tesis se mostrará que el sujeto político cuenta en relación a los otros, en esa relación que promueve la construcción de *pueblo* y en Godard su aparecer político, su

visualización. Igualmente, consideramos por el modo de montaje del autor, que los discursos que atraviesan sus piezas no pueden estar diferenciados de los mismos sujetos que los enuncian, ya que la configuración entre imagen y texto produce una particularidad de sujeto siempre sobre un plano que lo hace posible.

También nos apartamos de su propuesta cuando señala que los sujetos políticos en Godard son únicamente el producto de la discursividad política de una época; como lo muestra esta cita: “Los personajes del filme de Godard nos presentan la estructura discursiva política de comienzos de los setenta en Francia” (Garcia, 2013, p. 209); serían políticos desde Godard, porque desde su discurso puesto en imágenes se desarticula todo sentido caduco y estático de lo histórico. En ese caso, no se constituye un sujeto ni un discurso ajeno al espectador, más bien, habría un devenir de relaciones en una estructura discursiva del presente.

Frente a las políticas de la imagen en Godard, traemos otro trabajo (Cangi, 2009) en el que habría una búsqueda de un lugar central entre la filosofía y el cine, lo que produciría el concepto del gesto “como el mostrarse de lo que no puede ser dicho y como el destino de la memoria histórica” (Cangi, 2009, p.8); una afirmación que pondría al mismo concepto en el centro del cine, asumiendo esto como su misión.

Para Cangi (2009), la referencia de este proceso en Godard, comprende el trabajo que desarrolla en sus *Historia(s) del cine* en donde indica que su valor estaría dado en dos momentos, registro y proyección, dos cualidades que son reconocidas para lo que no puede ser nombrado, y para lo que es recordado.

En este sentido, este trabajo suscita una pregunta: para Godard, el cine contendrá una potencia premonitoria que revela el compromiso histórico de este arte frente a la historia humana: ¿si el cine se adelanta a la historia es posible contener los acontecimientos?

Cangi (2009), quien se enfoca en las políticas de la imagen, busca que desde las *Historia(s) del cine* se comprenda el cuestionamiento y las posibles respuestas:

Historia(s) del cine afirma que de los hermanos Lumière a Howard Hawks, el cine se transformó muy poco técnicamente aunque se modificara en la complejidad de la puesta en escena. No tuvo la pretensión de ser estrictamente una técnica o un arte y resultó un misterio por el poder paradójico de las imágenes que producía. Su promesa fue la de registrar los acontecimientos y proyectarlos. (Cangi, 2009, p.9)

En este punto, el mérito del cine estaría vinculado con el registro y la conservación de acontecimientos. Estos archivos se encontraban novedosos más que por su contenido, por la técnica que posibilitaba su proyección. Sin embargo, Godard encontrará “valorar la potencia premonitoria del cine y al mismo tiempo indicar la incapacidad de registro de lo real que este generó” (Cangi, 2009, p.10); es decir, describirá la fuerza predictiva que de alguna forma se adelantaría a la historia, pero que no alcanzaría un compromiso con la realidad de la época. No habría una movilización de lo real como un efecto de la proyección.

Sobre este argumento, “Rancière (2001) en una lúcida lectura de *Historia(s) del cine* dice que para Godard: “el cine es culpable de no haber filmado los campos en su tiempo; es grande por haberlos filmado antes de su tiempo, es culpable de no haber sabido reconocerlos” (Citado en Cangi, 2009, p.10 ). Por lo tanto, en sus orígenes, los tiempos del cine, entendidos como los periodos que van del registro del evento hasta su proyección, no han alcanzado a vincular políticamente a los sujetos con los sucesos en cuestión. Todo sujeto ha sido ajeno a aquello que por esta época se proyectaba, esto como un fenómeno propio de la imposibilidad de un verdadero registro de lo real.

En esta misma línea, la referencia al pueblo, no será sino un proceso de eliminación, la filmación de una huella, o la reconstrucción de esas huellas para ser filmadas. “La condición paradójica del cine radica en no haber registrado durante y en haber reconstruido la ausencia a posteriori. Es culpable por falta de registro e inocente por responsabilizarse de ser un arte de la huella” (Cangi, 2009, p.14).

Pero son historias del cine las de Godard, en plural, para que aparezcan filmes que resistan la muerte y la desaparición, como también más allá de la huella reconstruyan la ausencia. “Historia(s) del cine se encuentra flanqueada por estas obras que asumen el trauma del siglo XX” (Cangi, 2009, p.15), el trauma de ser testigos de la desaparición y de su representación sin compromiso; “Historia(s) del cine comparte con estos directores la gravedad moral que marcó al siglo XX después de Auschwitz y reclama el fin del cine como proyecto del siglo XIX. Es decir, como proyecto de la representación” (Cangi, 2009, p.15).

A su vez, el cine de Godard es reconocido por Font (2001) en el centro de dos dimensiones cinematográficas, para este caso, el documental y la ficción como dos formas de producción visual que aparecen en sus filmes:

Quiriendo «partir del documental para darle la verdad de la ficción», como precisaba en la época de «Vivre sa vie», reconstruye el carácter reversible de los dos términos: buscando trabajar en uno se encuentra necesariamente con el otro a mitad del camino. (Font, 2001, p. 96)

Esto es, darle verdad a la ficción de sus producciones, así como ser un “reportero de actualidades” (Font, 2001, p. 96); formulas “de las primeras divisas godardianas en *A bout de souffle* y *Le petit soldat*” (Font, 2001, p. 96), en donde se presenta un cine de la vida cotidiana aun por encima de cualquier trama que busca respuestas o desarrollos definitivos en los mismos actos

humanos, igualmente; en sincronía con elementos de combinación y yuxtaposición que evitan intrigas y misterios propios de las continuidades, dándole relevancia a las posibles relaciones que surgen entre las personas más que a las descripciones.

Para Font (2001), será Godard el cineasta de la modernidad “que va a llegar más lejos en la búsqueda de un vocabulario propio en la conjunción entre espontaneidad y experimentación” (Font, 2001, p. 97); sobrepasando los límites fílmicos con las citas, los colores, los sonidos; como rupturas con las configuraciones de previsibilidad.

Entendemos esto, como la independencia de cada una de las imágenes de aquellas que la anteceden y también, de las que posteriormente aparecerán: una configuración de autonomía de cada una de las imágenes.

Por su parte, Ruiz (2009) ha pensado *Histoire(s) du cinéma* de Godard como la gran obra de montaje que en sus capítulos recoge las grandes reflexiones sobre la imagen y su relación con la historia. Asimismo, la relación del siglo XX con la historia del cine, alcanzadas por elementos biográficos del autor, la literatura y la filosofía, dentro de una superficie que se complementa con lo sonoro para que convivan igualmente las imágenes de ficción con los documentales.

Para Ruiz (2006), *Histoire(s) du cinéma* contempla una historia de las imágenes contada por ellas mismas y las múltiples relaciones con su tiempo, es decir, que se han mostrado como imágenes que han hecho parte de la vida real humana en un tiempo específico. Serían, imágenes de la historia de ellas mismas.

*Histoire(s) du cinéma*, como un proyecto que designa el mismo trasegar de este arte haciendo alusión a las mismas obras que lo componen, “algo que según Godard sólo era posible hacer con el cine” (Ruiz, 2006, p. 3); pero que paradójicamente, sería realizada originalmente en formato de video, lo que ha permitido que esta obra sea vista también como un trabajo conceptual.

Es una obra que trata las relaciones de las imágenes con la historia y la memoria, mostrando en estas la conciencia del siglo XX, “que, según lo expone Godard, ha existido fundamentalmente gracias a un cine que había nacido, como otros inventos, en el siglo anterior” (Ruiz, 2006, p. 5).

*Histoire(s) du cinéma* también será considerada desde la visión de Ruiz (2006), como una obra propia de la memoria, ya que su montaje “ha construido un espacio virtual en el que hacer perdurar la memoria de las luces y sombras de un cine que se desvanece” (Ruiz, 2006, p.15), espacio virtual, “que supone la posibilidad de múltiples actualizaciones dependiendo de la subjetividad de cada espectador” (Ruiz, 2006, p.15).

Por otra parte, Jacques Ranciere en su texto *La fábula cinematográfica* (2005), dedica dos apartados de su estudio a Jean-Luc Godard, en el primero titulado *El rojo de La Chinoise: política de Godard*, introduce la pregunta: “¿cómo debemos entender la política planteada en La Chinoise por la práctica cinematográfica de Godard?” (Ranciere, 2005, p. 167). En esta dirección, Rancière (2005) apunta a las reacciones que generó la misma en su época, siendo criticada por las imágenes aparentemente caricaturizadas de militantes maoístas reales y posteriormente, a la “genial anticipación del mayo del 68 y luego de lúcida mirada a la fugaz fiebre maoísta de los jóvenes burgueses, con sus vueltas al orden o sus salidas terroristas” (Ranciere, 2005, p. 167).

Por todo esto, a Ranciere (2005) no le interesan las bases marxistas del filme, más bien, indicará que más que ver unas relaciones de subordinación, vale “pensar en términos de coordinación” (Ranciere, 2005, p.167); refiriéndose con esto, a que Godard coordina: “Godard no filma unos marxistas o unas cosas cuyo sentido sería el marxismo. Godard hace cine con el marxismo” (Ranciere, 2005, p.167). Será clave en este sentido, entender en la lectura de Ranciere (2005) el significado de poner algo en escena, “de crearse su propio cine” (Ranciere, 2005, p.167); de poner el marxismo en escena más que realizar una escena del marxismo.

Ranciere (2005), planteará la situación de la siguiente manera: “Godard coloca el cine entre dos marxismos: el marxismo como materia representada y el marxismo como principio de representación” (Ranciere, 2005, p.168); explicando el primero desde las especificidades marxistas y su figuración en los imaginarios occidentales de la época, como un “catálogo de imágenes” (Ranciere, 2005, p.168) que al ser montado desencadena “el método de lección sobre las cosas” (Ranciere, 2005, p.168), y este a su vez, producirá “el marxismo específico aquí empleado como principio de representación, esto es, el althusserismo”(Ranciere, 2005, p.168):

En 1967, es una doctrina que esencialmente afirma que el marxismo está aún por inventar, como sentido reaprendido de las acciones más elementales. Godard trata el althusserismo según su método habitual: mediante fragmentos escogidos, preferentemente tomados de prefacios y conclusiones. (Ranciere, 2005, p.168)

Para Ranciere (2005), el sentido althusseriano de *La Chinoise* será “saber qué significa ver, escuchar, hablar, leer.” (Ranciere, 2005, p.168); conclusión que le permitirá describir a Godard y a su método de esta manera:

Pero no cabe duda de que ha leído en el prefacio de Lire (Le Capital), la siguiente frase, posible resumen de todo su método como cineasta “En la historia de la cultura humana, nuestro tiempo corre el riesgo de aparecer un día como marcado por la prueba más dramática y laboriosa que existe, el descubrimiento y el aprendizaje del sentido de los gestos más simples de la existencia: ver, escuchar, hablar, leer, esos gestos que ponen a los hombres en relación con sus obras y con esas obras que se les atragantan que son sus ausencias de obra. (Ranciere, 2005, p.168)

Ahora bien, el énfasis del título de este texto, posterior a un cine ubicado entre dos marxismos, será la unión y la contradicción de dos objetos del mismo color que se presentan en el filme. El pequeño libro rojo de los manifestantes de la revolución cultural y los cuadernos marxistas

leninistas, que se presentan como una revista de los militantes en donde se consignan sus fundamentos teóricos y su “aceptabilidad práctica” (Ranciere, 2005, p.169); revista que “transforma el programa althusseriano del reaprendizaje del ver, el hablar y el leer en retórica y gestualidad maoístas” (Ranciere, 2005, p.169).

De esta misma manera, Ranciere (2005) propone que el método Godardiano que opera en *La Chinoise* consiste en:

Distanciar los términos de la operación, distanciando así su evidencia, y convirtiendo la pedagogía althusseriana en un principio de puesta en escena de la retórica y la gestualidad maoístas. Su película versará entonces sobre el aprender a ver, escuchar, hablar o leer esas frases del Pequeño Libro rojo (...) Se trata, pues, de una obra sobre el marxismo y con el marxismo, y también de una obra del cine sobre el cine. (Ranciere, 2005, p.169)

El segundo apartado que se encuentra en *La fábula cinematográfica* (2005) referente a Godard lleva por título *Una Fábula sin moral: Godard, el cine, las historias*. En este, Ranciere (2005) indica que *Histoire(s) du cinéma* presenta la siguiente tesis: “la historia del cine es la de una cita frustrada con la historia de su siglo” (Ranciere, 2005, p.197); es decir, el cine ha desconocido la misma potencia de sus imágenes, las historias que en estas transitaban y su historicidad, por estar sometido a las tradiciones que han pensado la historia desde los guiones y el predominio de los personajes.

Para Ranciere (2005), esta tesis contrapone dos formas de historias: por un lado aquellas en donde la industria ha utilizado imágenes del cine para intervenir de alguna forma el “imaginario colectivo” (Ranciere, 2005, p.197) y por otro lado, “las historias virtuales de que esas imágenes eran portadoras” (Ranciere, 2005, p.197); para este fin:

El montaje constitutivo de Histoire(s) du cinéma se propone, pues, mostrar esas historias de que eran portadoras las películas del siglo y cuyo potencial han dejado escapar los cineastas al someter la vida de las imágenes a la muerte inmanente al texto. Con las películas hechas por ellos, Godard hace las películas que ellos no hicieron. Esto supone un doble trabajo: recuperar de las historias contadas por ellos las imágenes sojuzgadas y encadenar esas imágenes en otras historias. (Ranciere, 2005, p.198)

Esto constituye para Ranciere (2005) un proyecto que, al intervenir la historia y las imágenes, pone en entredicho la potencia original del cine como arte; por lo que Godard tendrá que desarrollar un montaje en donde las imágenes tienen prioridad frente a las intrigas y los dramas.

De igual manera, Susan Sontag (1966) ha dedicado un especial reconocimiento en *Contra la interpretación y otros ensayos (1966)* a la obra de Godard que hasta ese año se había producido. Ella considera en su estudio que la película del año 1962 *Vivre sa vie* “invita a un tratamiento más bien teórico, pues es- intelectual, estéticamente - extremadamente compleja” (Sontag, 1966, p. 156), lo que le permite hacer una mención a la obra del cineasta diciendo que son “películas que tratan de ideas, en el sentido mejor, más puro y sofisticado, en que una obra de arte puede tratar de ideas” (Sontag, 1966, p. 156).

El interés de Sontag (1966) por el trabajo de Godard se sostiene por la respuesta del mismo cineasta que por aquella época daría en una entrevista, en donde argumentaba que todas las películas que hasta ese momento había rodado, tenían el mismo tema: “un individuo que tiene una idea e intenta ir hasta el final de su idea” (Sontag, 1966, p. 156);

El trabajo de Sontag (1966) busca demostrar si las afirmaciones de Godard para tal época son ciertas para la película *Vivre sa vie*. Para esto, desarrolla y sostiene que “las películas de Godard están particularmente dirigidas a la demostración, más que al análisis” (Sontag, 1966, p. 158).

Para el caso, *Vivre sa vie* es una demostración de pruebas de que algo ocurrió, mas no de su por qué. Así Godard “expone la inexorabilidad de un acontecimiento” (Sontag, 1966, p. 158), y el valor antitípico de su arte a diferencia del cine social que tópicamente indica el cómo y el porqué. Para Sontag (1966), Godard rechaza la causalidad, rompiendo radicalmente la narración con el uso de las sucesiones que disocian, y fragmentan.

Sontag (1966), valora posteriormente la relación entre imagen y palabra, haciendo alusión a su relación inseparable en la alternancia presente en el cine mudo, y en la simultaneidad del cine sonoro:

Con la llegada del cine sonoro, imagen y palabra se hicieron más que sucesivas, simultáneas. Mientras que en el cine mudo la palabra podía ser comentario de la acción o diálogo de los participantes en la acción, en el cine sonoro la palabra devino (excepto en el caso de los documentales) casi exclusivamente, o al menos fundamentalmente, diálogo. (Sontag, 1966, p. 159)

Esto para anotar, que en *Vivre sa vie* “Godard restaura la disociación de palabra e imagen del cine mudo, pero en un nuevo nivel” (Sontag, 1966, p. 160).

Posterior a este trabajo, Sontag realizará otra serie de ensayos compilados bajo el nombre de *Estilos Radicales (1969)*, en donde incluirá un texto titulado Godard, en el cual propone un análisis general de las películas de este autor; ya que para esta pensadora las películas del director francés no se han elevado aún a la categoría de clásicas ni de obras maestras, pues en estas, se conserva la “capacidad juvenil de ofender, de parecer feas, irresponsables, frívolas, presuntuosas, vacías” (Sontag, 1969, p. 127); como un estado del cine que no encaja con los ideales de la época y que por estas sensaciones, se presenta como un cine para el aprendizaje.

Los espectadores, anota Sontag (1969), cuando se enfrentan a una nueva película de Godard, saben que no serán testigos de una obra maestra como la de otros autores, más bien, se encontrarán “con algo simultáneamente acabado y caótico, una obra en desarrollo que se resiste a la admiración fácil” (Sontag, 1969, p. 128). Resistencia en los modos de ver que tanto nos interesa en esta tesis.

El texto de Sontag (1969), hace explícito el valor reflexivo del cine de Godard dentro del mismo contexto cinematográfico, describiéndolo como “la primera figura premeditadamente destructora” (Sontag, 1969, p. 128) y con un propósito netamente crítico: “la única diferencia estriba en que en lugar de escribir críticas, ahora las filmo” (Godard citado por Sontag, 1969, p. 130).

Al mismo tiempo para Sontag (1969), las películas de Godard se encuentran dentro de la cultura moderna, pero no por eso, deberán ser consideradas únicamente como obras de arte, “sino actividades metaartísticas encaminadas a recomponer la sensibilidad total del público” (Sontag, 1969, p. 130); idea que compartimos en la distancia que nos separa de su tiempo, que “lejos de deplorar esta tendencia, pienso que el futuro más prometedor del cine como arte coincide con esta orientación” (Sontag, 1969, p. 130).

Otro elemento para tener en cuenta dentro del ensayo de Sontag (1969), será la concepción de arte implicada en la obra de Godard, en donde los estratos sensoriales y conceptuales evidentes en otros autores, se encuentran dislocados gracias a los acontecimientos sueltos y a los cambios bruscos del tono de los discursos. Igualmente, este cine se sostiene entre la convergencia histórica y la sucesión de episodios o formas visuales independientes utilizando un sistema que “consiste en teatralizar explícitamente parte del material, para lo cual desecha vehementemente el prejuicio de que existe una incompatibilidad esencial entre los medios del teatro y los del cine” (Sontag, 1969, p. 139).

En este mismo sentido, para Sontag (1969) “los convencionalismos de la comedia musical de Hollywood, con canciones y representaciones que interrumpen la acción, le suministran a Godard un buen precedente, e inspiran la concepción general (...)” (p. 139); considerando así, que las formas propias del teatro rechazadas por varios cineastas y críticos son elementos de dislocación que hacen parte de ese todo desmesurado que es Godard.

Otro estudio en donde encontramos importantes referencias sobre Godard es en el trabajo *Estudios sobre cine 2 Imagen Tiempo (1985)*, en donde Gilles Deleuze en su capítulo *Más allá de la imagen movimiento*, se aproxima al autor para describir a la *novelle vague* francesa como un espacio para acontecimientos sueltos y experiencias de vagabundeo, como también para experiencias óptica y sonoras (Deleuze 1985); que se constituirán como la nueva imagen, es decir, como la imagen propia de un cine que más allá de contener los acontecimientos de los personajes, se presenta como un mundo caracterizado por signos sonoros y visuales.

En algún punto de este estudio, el trabajo de Godard es reconocido como un “arte de la descripción” (Deleuze, 1985, p.22), para decir que éste es también un objetivismo descriptivo, crítico y didáctico (Deleuze 1985) “donde la reflexión no recae únicamente sobre el contenido de la imagen sino también sobre su forma, sobre sus medios y funciones, falsificaciones y creatividades, sobre las relaciones que en ella mantienen lo sonoro y lo óptico” (Deleuze, 1985, p.22).

Para este caso, la objetividad reconocida por Deleuze (1985) se hace explícita en situaciones en donde Godard tiene la disposición para descomponer una fantasía en “elementos objetivos separados, visuales y después sonoros” (Deleuze, 1985, p.22), sin perder en ningún instante su poderío estético; evidenciado en una política de la imagen que pone en relación “imágenes pictóricas y musicales como cuadros vivientes” (Deleuze, 1985, p.22), con la inhibición de los

“encadenamientos sensoriomotores” (Deleuze, 1985, p.22) que en este momento empiezan a aparecer en la imagen (cambios y pérdidas de la acción).

Frente a esto, Deleuze (1985) concluye que la diferencia que hay entre lo objetivo y lo subjetivo en el cine radica en valores provisionales y relativos “desde el punto de vista de la imagen óptica-sonora” (Deleuze, 1985, p.25), para explicar que, “el objetivismo crítico de Godard, era ya completamente subjetivo, pues sustituía el objeto real por la descripción visual, haciéndola entrar «en el interior» de la persona o del objeto”; mostrándonos que cualquier elemento en este cine se puede presentar como real o imaginario; con posibilidades objetivas o subjetivas.

Posterior a ello, Deleuze (1985) avanzando con su trabajo, preguntará acerca de la relación entre el cine y la creencia, describiendo un contexto en el cual el cine atrajo a las masas desde dos polaridades específicas, la fe cristiana y la fe revolucionaria, mostrando en este punto las conexiones del hombre con el mundo:

Es que la imagen cinematográfica, a diferencia del teatro, nos mostraba el vínculo del hombre con el mundo. Desde ese momento se desarrollaba bien sea en el sentido de una transformación del mundo por el hombre, bien sea en el descubrimiento de un mundo interior y superior que el hombre mismo era (...). (Deleuze, 1985, p.229)

Sin embargo, esta descripción será utilizada para mostrar que el cine actual (del tiempo de Deleuze) no necesita de estas creencias para subsistir ya que:

El hecho moderno es que ya no creemos en este mundo. Ni siquiera creemos en los acontecimientos que nos suceden, el amor, la muerte, como si sólo nos concernieran a medias. No somos nosotros los que hacemos cine, es el mundo que se nos aparece como un mal film. A propósito de Banda aparte, Godard decía: «Son personas que son reales, y es el mundo el que hace banda aparte. Es el mundo el que se hace cine. Es el mundo el que no es sincrónico, ellos

son justos, son verdaderos, representan la vida. Viven una historia simple, es el mundo alrededor de ellos el que vive un mal guión». Lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo. A partir de aquí este vínculo se hará objeto de creencia: él es lo imposible que sólo puede volverse a dar en una fe. La creencia ya no se dirige a un mundo distinto, o transformado. El hombre está en el mundo como en una situación óptica y sonora pura. La reacción de la que el hombre está desposeído no puede ser reemplazada más que por la creencia. (Deleuze, 1985, p.229)

Es este punto, en donde Deleuze (1985) acerca a Godard lucidamente para descifrar las nuevas relaciones del hombre con el mundo, así como las relaciones del hombre con el cine; para develar un compromiso con lo que queda por creer en este, más allá de su fragmentación y su división: “Volver a darnos creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno (cuando deja de ser malo). Cristianos o ateos, en nuestra universal esquizofrenia «necesitamos razones para creer en este mundo»” (Deleuze, 1985, p.229).

Habría entonces, una apuesta por un cine que posibilite creer, o analizando a Godard desde la lectura de Deleuze (1985); creer en los hombres aunque estén viviendo un mal guión: “Sólo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y oye. Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo” (Deleuze, 1985, p.229).

En este mismo estudio, Deleuze (1985), describe la manera en que Godard construye su obra utilizando intersticios entre sus imágenes, “un espaciamento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él” (Deleuze, 1985, p.240); convirtiéndolo finalmente en su propio método “sobre el cual el cine, al mismo tiempo que lo utiliza, debe interrogarse” (Deleuze, 1985, p.240). Esta es nuevamente la ruptura del cine moderno, la ruptura de todo relato, “pues en

el método de Godard no se trata de asociación. Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos” (Deleuze, 1985, p.240).

De esta manera, encontramos que para Deleuze (1985) Godard no asocia, más bien opera la diferencia así como la desaparición, “dado un potencial, hay que elegirle otro, no cualquiera, sino de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo” (Deleuze, 1985, p.240). Una imagen dialéctica que produce un cine desencadenado y territorios que se hacen posibles por la frontera que se presenta entre las mismas imágenes y que no pertenecen a ninguna de las dos.

Por otro lado, encontramos un trabajo en donde se muestra un interés por los archivos cinematográficos de Godard, puesto que en estos según la autora, se encuentran problemas epistemológicos sumamente actuales planteados de la siguiente manera: “¿cómo se configura un archivo sobre el pasado y cómo se restituye a los documentos (visuales) un lugar en el proceso histórico?” (Taccetta, 2016, p.29).

Para resolver el problema planteado, Taccetta (2016) comprueba cómo en los trabajos *Mnemosyne* de Warburg de 1920 y en las *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Godard estos autores han buscado desmaterializar la historia considerándola como “superficie que escapa a la lógica progresiva y propone la relación entre pasado y presente a partir de la condición de recuperar las voces inaudibles en los relatos hegemónicos” (Taccetta, 2016, p.29); en donde no se percibe una diferencia entre lo sincrónico y lo sucesivo.

Para los dos autores analizados por Taccetta (2016), “la historia se proyecta sobre lazos afectivos entre la materialidad de las imágenes y la inmaterialidad de las relaciones mentales que se producen a partir de ellas” (Taccetta, 2016, p.39), lo que permite pensar que en lo especial y singular de sus montajes se presenta un espacio para el pensamiento que desde la

descontextualización y la relocalización (Taccetta 2016) se resiste a “las historias convencionales” (Taccetta, 2016, p.39).

Igualmente, dentro de este trabajo encontramos una definición muy importante de la imagen, la cual es utilizada para mostrarnos el elemento en común entre Godard y Warburg que se presenta sumamente relevante más allá de los principios archivísticos de cada uno de los autores. La cita traída por Taccetta (2016), le corresponde a O’Sullivan (2001) quien propone que las imágenes son “afectos congelados en el tiempo y el espacio” (pag. 26), “a la espera de ser activados por el espectador” (Taccetta, 2016, p.39); queriendo mostrar con esto, que las imágenes se encuentran a la espera de un acontecimiento o de una experiencia, y que de algún modo dependen de una reflexión de carácter político.

Interrogar el archivo a partir de relaciones afectivas en Godard es para Taccetta (2016), “interrogar la cognición propiciada por la aisthesis, una combinación de afectos e intensidades” (Taccetta, 2016, p.39), que se hace posible por el mismo carácter del montaje godardiano como principio de articulación. Articulación evidente, en sus *Histoire(s) du cinéma* en donde “se habilitan las yuxtaposiciones, los contrastes, los montajes paralelos, las interrupciones, los abusos de la imagen, entre otras operaciones que los relatos profesionales del pasado no siempre se pueden permitir” (Taccetta, 2016, p.40).

Es así, que Godard interroga y descontextualiza al archivo, entendido como un cúmulo de documentos retroactivos, que en su montaje pierde toda referencia representacional, haciendo:

(...) de la desconexión entre imagen, texto y sonido una constante de transformación de las citas cinematográficas y literarias, produciendo una espacialidad crítica nueva, que interrumpe tanto la referencia del homenaje como la potencia de representación convencional, que ya no

se guía por una temporalidad progresiva, sino por una lógica ligada a la contingencia afectiva y la fragmentación. (Taccetta, 2016, p.41)

De esta manera, desde la lectura de Tacceta (2016) comprendemos que Godard configura sus propios archivos desde las relaciones que genera entre lo afectivo y el acontecimiento, haciendo de la historia en su presente una construcción fundamentada en la intensidad que ha producido con las imágenes y el texto.

Luego de este análisis, y a diferencia de los estudios que hemos citado, nos proponemos presentar la configuración del aparecer político del plural *pueblos* en lo que hemos denominado el modo de ver de Jean-Luc Godard; en una tesis que mediante el uso de imágenes, pone en evidencia el potencial político de su montaje y nos permite encontrar de qué manera se encuentra configurado dicho aparecer.

### 3. LA LEGIBILIDAD DE LAS IMAGENES

#### *Un modo político de ver el deseo en las imágenes*

Asumiremos a esta altura que las imágenes pueden ser leídas y por ende, su interpretación estructura en gran sentido las relaciones sociales, a tal punto, que se integran al mundo casi con un valor subjetivo. “Las imágenes son cosas que han sido marcadas con el estigma de la personalidad: exhiben cuerpos tanto físicos como virtuales; ellas hablan con nosotros, a veces literalmente” (Mitchell, 2014, p.10); como si hubiésemos sido educados para una extraña forma de lenguaje que asume estas dimensiones.

Igualmente, “presentan no solo una superficie, sino una cara que confronta al espectador” (Mitchell, 2014, p.10); interpelando lo más íntimo de la cuestión humana desde una presencia que más allá de su veracidad, está determinando las decisiones que deberían ser propias de la relación entre sujetos. En este caso, la imagen, pregunta, cuestiona, interpela; desde sus mismos sentidos, sin posibilitar un dialogo con su espectador, llegando a imponer de antemano las respuestas que determinan el sentido de la realidad; lo que confluye en una apropiación política de esta.

Para comprender este proceso, en donde la imagen implica un devenir político, llama la atención el planteamiento de Arendt (1997) quien sostiene que “la política trata del estar juntos y los unos con los otros de los diversos” (Arendt, 1997, p. 45), proceso en donde prevalece un sentido de la organización dada desde la diversidad, expuesta en comunidades organizadas “a partir de un caos absoluto de las diferencias” (Arendt, 1997, p. 45). Y puntualiza:

En la medida en que se construyen cuerpos políticos sobre la familia y se los entiende a imagen de ésta, se considera que los parentescos pueden, por un lado, unir a los más diversos y, por otro, permitir que figuras similares a individuos se distingan las unas de las otras. (Arendt, 1997, p. 45)

En este caso, se designa la construcción de cuerpos políticos dados en roles y parentescos, desde una imagen estereotípica de familia, que “disuelve la variedad originaria, como se destruye la igualdad esencial de todos los hombres” (Arendt, 1997, p. 45). La imagen, nuevamente en este contexto, determina el sentido político de la realidad, más allá de lo diversa y caótica que originariamente pudiese ser. Ahora bien, si “la ruina de la política resulta del desarrollo de cuerpos políticos a partir de la familia” (Arendt, 1997, p. 45), es por la desemejanza que se ha creado entre lo político como proyecto diverso y la familia-imagen como símbolo de una creación de Dios superior al hombre. “Con esto ya se da a entender lo que en la imagen de la Sagrada Familia es simbólico, la opinión de que Dios ha creado no tanto al hombre como a la familia” (Arendt, 1997, p.46).

Entonces, no es solo que la familia adquiriera un carácter político, sino que es una construcción netamente política elaborada a partir de la necesidad que tendrían los individuos de encontrar un amparo en el mundo; mundo que ha sido “organizado de tal modo que en él no hay ningún refugio para el individuo, para el más diverso” (Arendt, 1997, p. 46); lo que permite entender que, la familia al no ser “natural” tiene que ser presentada estereotípicamente para ser una imagen referente; referencia de acogida, de asilo, de resguardo; a riesgo de ocultar lo relacional de todos los hombres. Arendt (1997), describiendo esta situación añade un elemento que en lo visual logra configurar las imágenes como un estereotipo: el deseo; y en efecto, señala que:

Las familias se fundan como albergue y fortificación en un mundo inhóspito y extraño en el que uno desea establecer parentescos. Este deseo conduce a la perversión fundamental de lo político, porque, a través de la introducción del concepto de parentesco, suprime, o más bien pierde, la cualidad fundamental de la pluralidad. (Arendt, 1997, p.46)

En este punto, ubicaremos el deseo en relación con la imagen, no solo a nivel del consumo de los espectadores, ni de la comunicación que por medio de esta afecta o altera las conductas humanas. Nos interesa el deseo en la imagen que logra pervertir la relación fundamental de lo político (Arendt, 1997), como lo hace notar Arendt (1997) con la imagen de la *Sagrada Familia*. Esto es, el deseo puesto en la imagen como una subjetividad de los objetos propia de nuestra época, que se presenta como otra forma de extinción de lo político, ya que se pierde la relación entre individuos. Las imágenes hablan y actúan como si tuvieran voluntad, conciencia, agencia y deseo (Mitchell, 2014), y se pide que sean tratadas como personas, interpretadas y puestas en un lugar ideal o de denigración. Una relación con las imágenes en donde los individuos no se ven obligados en ningún aspecto, pero son interrogados como subordinados.

¿Qué es lo que esta imagen quiere?, es la pregunta que se podría devolver a la imagen cuando hay una legibilidad crítica de la misma. Porque, “lo que la imagen despierta es nuestro deseo de ver, como Lacan podría decirlo, y es exactamente lo que no se puede mostrar. Esta impotencia es lo que le da todo el poder específico que tiene” (Mitchell, 2014, p. 18). El poder de la imagen entonces, no estaría en lo que muestra sino en lo que esconde, y esta “desaparición del objeto de deseo visual en una imagen es la traza directa de su actividad de generar espectadores” (Mitchell, 2014, p. 18).

#### **4. OTRO MODO DE VER**

##### ***Relación entre imagen, política y tiempo***

Bajo todas estas premisas, comprendemos que lo que se entiende como lo visible no existe como una entidad propia ni preestablecida, y es importante que se diferencie de la descripción de la realidad, ya que el plano netamente visual se configura con las imágenes que se crean al mirar, mientras que la realidad se hace visible hasta que es percibida. “La vista es la que establece nuestro lugar en el mundo circundante; explicamos ese mundo con palabras, pero las palabras nunca pueden anular el hecho de que estamos rodeados por él” (Berger, 2010, p. 13). Siendo así, entendemos que no habría un punto en común en los tiempos en que se presentan las imágenes y las palabras; y más bien, una óptima relación con las imágenes pondría de manifiesto que “el conocimiento, la explicación, nunca se adecua completamente a la visión” (Berger, 2010, p.13). Hay claramente una disparidad en la forma en la que significamos el mundo y aquello que vemos, lo que revelaría el problema de la información que circula anudada a las imágenes: “lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas” (Berger, 2010, p. 13). Sin embargo, “Solamente vemos aquello que miramos. Y mirar es un acto voluntario, como resultado del cual, lo que vemos queda a nuestro alcance, aunque no necesariamente al alcance de nuestro brazo” (Berger, 2010, p.14).

Habría de esta manera, una decisión determinante para ver o no las imágenes en el mundo, para que lo que vemos quede a nuestro alcance (Berger, 2010), y decidamos oportunamente el tipo de relación que queremos con esto. “Nunca miramos sólo una cosa; siempre miramos la relación entre las cosas y nosotros mismos” (Berger, 2010, p. 14); y considerar lo que miramos de esa relación, es lo que designamos en este punto como un modo político de ver, en donde es predominante la política que “surge en el entre y se establece como relación” (Arendt, 1997, p. 46). Siendo así,

cada sujeto tendría la potestad de mirar la relación que surge entre él y la visualidad que está a su alcance, considerando además, que “el ojo del otro se combina con nuestro ojo para dar credibilidad al hecho de que formamos parte del mundo visible” (Berger, 2010, p.15). Dice Berger (2010) de esta relación:

La naturaleza recíproca de la visión es más fundamental que la del diálogo hablado. Y muchas veces el diálogo es un intento de verbalizar esto, un intento de explicar cómo, sea metafóricamente o literalmente, “ves las cosas”, y un intento de descubrir cómo “ve él las cosas”. (Pág 15)

Una característica esencial para pensar la política como relación, en donde nuestra mirada como la mirada del otro, hace posible que existan formas de reconocimiento entre los hombres (Arendt, 1997), como evidencia de una política “completamente fuera del hombre” (Arendt, 1997, p. 46). Por lo tanto, si consideramos que “toda imagen encarna un modo de ver” (Berger, 2010, p. 16), también habría una forma política en la relación entre los individuos y las imágenes; determinada, por la mirada del sujeto y su encuentro con una “visión que ha sido recreada o reproducida” (Berger, 2010, p. 15) como una imagen.

Es por esto, que la forma política relacional que evidenciamos entre los individuos y las imágenes, también implica que exista entre estos, una nueva concepción del tiempo, en donde se pierde un vínculo obligado con la información que determina lo actual y la inmediatez de las imágenes. “Y es justamente porque las imágenes no están “en presente” por lo que son capaces de hacer visibles las relaciones de tiempo más complejas que incumben a la memoria en la historia” (Didi-Huberman, 2013, p. 6). Siendo así, las imágenes guardarían el vínculo de los sujetos con la historia de la vida humana en el planeta, lo que permitiría una forma de identificación con la especie. Una forma de política de las imágenes enmarcada por la relación con el tiempo, en donde

se pueden identificar las huellas humanas como presentaciones de los pueblos. Reconocer y reconocerse en algún pueblo, o políticamente, vincularse con esa presentación como efecto de una imagen; trastocar la realidad, el presente: “Una imagen bien mirada sería por lo tanto una imagen que ha sabido desconcertar, después renovar nuestro lenguaje, y por lo tanto nuestro pensamiento” (Didi-Huberman, 2013, p.9). Una imagen bien mirada que anule los estereotipos y las formas temporales que encuentran su objeto preconcebido en el presente; para Deleuze (2003) citado por Didi- Huberman (2013):

Me parece evidente que la imagen no está en presente. [...] La imagen misma, es un conjunto de relaciones de tiempo del que el presente sólo deriva, ya sea como un común múltiple, o como el divisor más pequeño. Las relaciones de tiempo nunca se ven en la percepción ordinaria, pero sí en la imagen, mientras sea creadora. Vuelve sensibles, visibles, las relaciones de tiempo irreducibles al presente. (Pág. 6)

Preguntémonos entonces por el tiempo que determina las relaciones con las imágenes, las relaciones de los sujetos y su presente con aquello que guarda la imagen con cualquier otro tiempo, que se evidencia determinante, para la presentación política de los pueblos y su actualización. Porque de lo contrario, serían las relaciones con las imágenes de los pueblos una relación con apariciones determinadas por la historia en su forma lineal, en donde estas imágenes, ya tendrían su valor anticipadamente y una funcionalidad para los historiadores.

Esto querría decir, que otra forma de negar y de exponer a los pueblos a su desaparición (Didi-Huberman 2014), específicamente en ese lugar de la imagen, correspondería a darles una posición única e irreversible en la historia. Ahora, tendremos que demostrar que “ante una imagen -tan antigua como sea-, el presente no cesa jamás de reconfigurarse (...)” (Didi- Huberman, 2011a, p. 32); experiencia en donde la actualidad de los sujetos se ve interpelada por las imágenes, y de

alguna forma, se hace posible identificar nuevas relaciones que han caído en la objetivación histórica. Como también, “Ante una imagen -tan reciente, tan contemporánea como sea—, el pasado no cesa nunca de reconfigurarse, dado que esta imagen sólo deviene pensable en una construcción de la memoria, cuando no de la obsesión” (Didi- Huberman, 2011a, p. 32).

Se diría que, el pasado en la imagen, su antigüedad, reconfigura el presente de los sujetos; así como lo contemporáneo de la misma, determina las formas de pensamiento que construyen la memoria. Se identifica una relación de doble vínculo entre el pasado y el presente en la imagen, para posibilitar identificaciones políticas en ese sujeto que mira; como identidades de los pueblos en la imagen que solo pueden sobrevivir en una red de tiempos heterogéneos. Didi-Huberman (2011a), frente a este problema pregunta: “¿cómo estar a la altura de todos los tiempos que esta imagen, ante nosotros, conjuga sobre tantos planos? Y, primero, ¿cómo dar cuenta del presente de esta experiencia, de la memoria que convocaba, del porvenir que comprometía?” (Pág.32).

Proponemos una mirada crítica para que los estereotipos en la imagen no dominen la relación con los sujetos ni que erróneamente los ubique en un lugar predominante sobre esta. Cualquiera de estas dos formas niega la emergencia de lo político y que no se supere la temporalidad lógica. Didi-Huberman (2011a), identifica esta relación entre los sujetos y la imagen:

Ante una imagen, tenemos humildemente que reconocer lo siguiente: que probablemente ella nos sobrevivirá, que ante ella somos como el elemento frágil, el elemento de paso, y que ante nosotros ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira. (Pág.32)

Esto quiere decir, que la interpelación aparece de dos formas: cuando el sujeto se siente interrogado por la misma imagen y ahora, cuando el mismo sujeto puede exigir la emergencia en

su presente de las condiciones que permitieron la aparición de la misma, o las mismas condiciones que la historia ha utilizado para que no se indague sobre aquello que se ve. Detenerse frente a una imagen en una actitud política para intentar dar una “dignidad histórica” (Didi-Huberman, 2011a, p. 34) a los pueblos humanos que muchas veces han sido considerados como inexistentes o sin un sentido en la historia. Una actitud en donde mirar cuestione todas las certezas en cuanto al objeto imagen, y se detenga “también ante el tiempo” (Didi-Huberman, 2011a, p. 34).

En este punto, proponemos que se indaguen las imágenes desde una postura de anacronía entendida como “el modo temporal de expresar la exuberancia, la complejidad, la sobredeterminación de las imágenes” (Didi-Huberman, 2011a, p. 38). Es decir, exuberantes y complejas por su composición de elementos diversos, y sobredeterminadas por las múltiples causas que determinan un único efecto observable. Una postura anacrónica en donde sea posible políticamente, dialogar desde nuestras propias realidades, desde nuestros valores, conceptos y gustos; con esas formas y realidades propias del pasado. No habría política ni un aparecer de los pueblos, si el pasado que se presenta en la imagen se cuestiona desde las categorías visuales de su misma época, es decir; desde la época de quien ha logrado la imagen o de quien o quienes se presentan en ella. Por varias razones, las características fundamentales de la “época” que se logra identificar en una imagen, alcanza “una peligrosa plasticidad” (Didi-Huberman, 2011a, p. 40); por lo tanto para nuestro trabajo, “plantear la cuestión del anacronismo, es pues interrogar esta plasticidad fundamental y, con ella, la mezcla, tan difícil de analizar, de los diferenciales de tiempo que operan en cada imagen” (Didi-Huberman, 2011a, p. 40). Una actitud netamente política, que permite cuestionar y derribar en las imágenes, la concordancia de los tiempos propia de la historia lineal, como efecto de un modelo clásico de ciencia, que dividió a los pueblos en vencedores y vencidos.

Del mismo modo, la sobredeterminación como potencia propia de la imagen permitiría abrir una amplia gama de posibilidades que supera esta tradición, esto, gracias al “montaje de diferencias” (Didi-Huberman, 2011a, p. 42) que podemos encontrar en su contenido y que permite demostrar que: “La imagen está, pues, abiertamente sobredeterminada respecto del tiempo. Eso implica reconocer el principio funcional de esa sobredeterminación dentro de una cierta dinámica de la memoria” (Didi-Huberman, 2011a, p. 42); lo que también nos permite, identificar un sinnúmero de características en estas como evidencia de nuestro vínculo al trasegar humano, y críticamente, tomar posición frente a aquello que allí se muestra como protagonista.

## 5. EL MODO DE VER DE JEAN-LUC GODARD

Pensador y cineasta son características que hacen de Jean-Luc Godard un crítico del tiempo, es decir, del pasado; de ese pasado que como materia política narra y en apariencia visibiliza a los pueblos humanos. “El pasado mal pasado, el pasado mal visto, se convierte en la condición desoladora de nuestra ceguera respecto al presente” (Didi-Huberman, 2017, p. 13); lo que nos permite entender a Godard como un plano en donde se conjugan tiempos y se posibilitan otros modos de ver la realidad, y por ende, otras emergencias de los pueblos que en nuestro presente han permanecido ocultas a nuestra mirada.

Por esto, lo importante en este punto en donde se vincula la narración y la visualización del pasado con otra utilidad y otra conveniencia, es resaltar así como lo hicimos notar con el uso del plural pueblos, que también en Godard hay una exigencia para el uso del plural pasados; vinculados en imágenes, palabras y sonidos. No se presentan aquí relaciones predeterminadas o naturales entre las imágenes y el texto, pero la multiplicidad de significados se remontan de alguna forma a un pasado no dicho, que bajo esta condición, produce nuevos significados en el presente.

Lo que llama nuestra atención no es simplemente que Godard piense el pasado, ni su interpretación sobre éste, más bien; su fuerza radica en lo que hace con las creaciones de los otros, entiéndase, películas, libros y teorías. Si las imágenes y de algún modo el cine dan las formas de ver el mundo, aquello que circula en el cine de Godard de algún modo desorienta, provoca y deconstruye. Entendiendo la deconstrucción en Godard como otras lecturas de los objetos, del mundo y de la historia fuera de toda tradición racional de occidente. En este caso, hacer visible las relaciones con la historia desde la oposición y la diferencia.

Diríamos en este mismo sentido, que el trabajo de Godard está compuesto de citas, no sólo para referenciar sino como un acto de lenguaje que al convocar el trabajo de otros, rompe con los sentidos aparentemente lógicos de estas mismas creaciones en la historia. En sus imágenes circulan frases y palabras que han sido extraídas de algunos textos, pero que él mismo ha organizado y distribuido según su necesidad. “Lo mejor que puede suceder en un estudio de cine, decía Godard en 1978, es que se parezca a la vez a una biblioteca y a una imprenta e, incluso, que las reúna a ambas (Didi-Huberman, 2017, p. 15). Lo que nos permite identificar en este autor una relación determinante entre el texto, la imagen y el sonido; elementos que lo han precedido, pero que son presentados por él particularmente.

Podríamos decir de algún modo, que los objetos al igual que los textos citados en las películas de Godard, son resignificados y regresan a la fuente con un nuevo carácter, instalándose en la historia como una nueva categoría política, por lo tanto y para nuestros intereses; como una potencia generadora de nuevas relaciones entre sujetos. Su marca sería la misma libertad que se atribuye el poeta con su autonomía literaria, revelando las condiciones políticas gramaticales que se insertan en el pensamiento y en las formas de ver. Para demostrar este proceso, Didi Huberman (2017) nos presenta un ejemplo del propio Godard en donde se puede entender claramente que al intervenir un texto o al darle otro uso, es posible producir nuevas formas de pensamiento, nuevos contextos y nuevas formas visuales:

Resta decir que la voluntad del cineasta, en todas las series de sus libros subtitulados Phrases (“Frases”), así como en la edición, en Gallimard, de las Historia(s) del cine, consiste en transformar todo texto, por más trivial que sea, en poema. La contraportada de todas las Phrases retoma, por ejemplo, una definición de diccionario presentándola -al recortarla- como una poesía en versos libres:

frase  
unidad  
del discurso  
parte  
de un enunciado  
generalmente formado  
por varias palabras  
o grupo  
de palabras  
cuya construcción  
presenta un sentido  
completo  
frasear  
jugar  
al poner  
en evidencia  
con respiraciones  
el desarrollo  
de la línea  
melódica. (Citado en Didi-Huberman, 2017, p.17)

En esta forma de crear se identifica un tipo de autor enfocado más en la transformación que en la invención, lo que indica que previo a cualquier obra existe un trabajo que se vincula íntimamente con él, permitiendo a su vez, una posición claramente ideológica. Esta característica es de gran valor para nuestro trabajo, ya que al no ser el autor de algunas de las imágenes utilizadas en sus películas, ni en su mayoría de los textos, le permite o se permite una mayor libertad de creación. Esto lo evidenciamos cuando el espectador es quien decide qué hacer con esa mirada de Godard, como una forma de interpelar a los sujetos desde una mirada política de la historia. Un cine de las citas y sin un lugar específico para la autoridad, como una fórmula determinante para nuestro análisis y para el objetivo de encontrar en este modo de ver, el aparecer político de los pueblos. Didi-Huberman (2017) describe así esta operación:

Citar, sí, porque uno no inventa nada, sólo transforma. Pero es importante citar con total libertad de transformar. La primera característica de la cita de Godard sería entonces transformar el recurso a la autoridad (ya que, cuando cito, admito que no soy el autor de lo que cito) en un rechazo de la autoridad (y esto es lo que justifica citar libremente, desprenderse de la cita como autoridad. (pág.18)

Entendemos en este punto que la transformación-creación godardiana elaborada con imágenes y textos, incluye momentos de recopilación, selección y finalmente de ensamble; momento en donde la mirada del autor se materializa en la disposición de las citas. Sin embargo, esta forma de empalme de alguna manera representa una característica propia de la modernidad visual (Didi-Huberman 2017) expresada en la combinación entre texto e imagen, lo que de algún modo daría a la obra de Godard un sentido crítico a los regímenes visuales modernos. Una legibilidad de las imágenes que se libera del deseo expresado en el texto que la acompaña así como de los clisés visuales y lingüísticos.

Diríamos entonces que en este modo de ver, el deseo en las imágenes no da la ruta de comprensión ni de análisis del presente y menos del futuro, permitiendo que existan otras disposiciones hacia el pasado, hacia la historia de los pueblos y sus apariciones. En un sentido político, visibilizar a los pueblos en la historia, libera a los hombres de las alucinaciones del futuro.

Este fenómeno en donde se conjuga el tiempo histórico, con los hombres, con sus identidades y sus expectativas, abre espacios en donde se debaten las condiciones políticas del presente, como construcciones de un futuro sin restricción de espacios de visibilización; conjugadas en un aparecer explícito de los pueblos humanos. Labor propia de los artistas quienes al unísono con los educadores son llamados a hacer evidente ese pasado que se instala en los discursos y en la configuración visual de la realidad.

De este modo, la educación no puede dar por sentado un orden visual, más bien, construir con base en las múltiples visualidades, modos de ver las relaciones entre pasado, presente y futuro. Citar al modo Godard, con la preocupación de citar un pasado para comparecer (Didi-Huberman 2017), entendiendo que “los pasados citados no valen de nada sino cuando denuncian los estados presentes de la injusticia” (Didi-Huberman, 2017, p. 37); y considerar las artes del montaje, como un modo de actualizar (Didi-Huberman 2017) “(dialéctica, poética y políticamente) ciertas tomas de posición ante la historia” (Didi-Huberman, 2017, p. 38).

De ahí que, las imágenes dentro del montaje de Godard deben ser asumidas como imágenes dialécticas: “interrupciones de la acción” (una serie de “sacudidas”, “impactos”, “rupturas del desarrollo” dice también Benjamin) que juegan el rol formal de auténticos “recortes” o encuadramientos utilizables a título de elementos indivisibles, de mónadas llamadas a combinarse entre sí” (Didi-Huberman, 2017, p. 38); para suscitar “en su misma poética, un pensamiento de la historia y una práctica de la política” (Didi-Huberman, 2017, p. 38).

Entonces, ¿de qué modo suscitan las imágenes de Godard otros pensamientos sobre la historia y cómo promueven una práctica política? Por un lado, se puede decir que esta experiencia visual permite que se supere “el dilema de la creencia y la tautología” (Didi-Huberman, 2011b, p. 111), esto, como una actitud de indiferencia plena frente a lo que se presenta en las imágenes sin que haya ninguna disposición crítica en lo que se ve, no queriendo ver otra cosa que lo que encuentra en su presente.

Para esto, las imágenes de Godard se presentan críticas, poniendo en evidencia el síntoma de la historia y desarmando “la experiencia del ver como un ejercicio de la creencia” (Didi-Huberman, 2011b, p. 22); en donde la verdad se presenta autoritaria, expresada en una supremacía del lenguaje

por encima de la mirada (Didi-Huberman 2011b); así como una aseveración dogmática que da sentido a aquello que aparece en las imágenes.

En efecto, las imágenes se presentan en Godard como formas complejas que exceden la experiencia visual ya que, en la fórmula del autor, se valora el origen como un concepto dialéctico, es decir, la imagen ha sido desdoblada y está abierta a la diferencia:

Hablar de imágenes dialécticas es como mínimo tender un puente entre la doble distancia de los sentidos (los sentidos sensoriales, en este caso el óptico y el táctil) y la de los sentidos (los sentidos semióticos con sus equívocos, sus espaciamentos propios). Ahora bien, ese puente, o ese vínculo, no es en la imagen ni lógicamente derivado ni ontológicamente secundario ni cronológicamente posterior: también él es originario, nada menos. (Didi-Huberman, 2011b, p. 111)

Por consiguiente, las imágenes presentadas por Godard dentro de su montaje contendrían una potencia propia como emergencia de nuevos sentidos, como acciones y posibilidades políticas desde el nuevo tipo de vínculos que se presentan allí. Es decir, las imágenes dialécticas impulsan nuevos planos de actuación, originan nuevos espacios para visibilizar las diferencias entre los hombres y los límites entre los pueblos, sin una caracterización en un tiempo pasado o presente. Habría entonces, una política en práctica promovida desde las imágenes de Godard cuando en estas se manifiesta el origen como una fuerza específica de creación (aparecer político). Walter Benjamin (1990) lo esclarece de esta manera:

El origen, aun cuando es una categoría enteramente histórica, no tiene sin embargo nada que ver con la génesis de las cosas. El origen no designa el devenir de lo que ha nacido, sino ciertamente de lo que está naciendo en el devenir y la declinación. El origen es un remolino en el río del devenir y arrastra a su ritmo la materia de lo que está apareciendo. El origen nunca se

da a conocer en la existencia desnuda, evidente, de lo fáctico, y su rítmica sólo puede percibirse en una doble óptica. Por una parte, exige ser reconocido como una restauración, una restitución, por la otra como algo que por eso mismo está inconcluso, siempre abierto. (pág. 43)

Comprenderíamos de esta manera, que las imágenes de Godard no buscan contarnos el nacimiento de las cosas ni la fuente, y menos instaurarse como una memoria rígida que se sostendría en un único movimiento. Son imágenes abiertas a nuevos encuentros, originales; que se presentan como síntoma de la historia, que cambian su curso normal. “Y en ese conjunto de imágenes “que están naciendo”, Benjamin no ve además sino ritmos y conflictos: es decir una verdadera dialéctica en acción” (Didi-Huberman, 2011b, p.113).

Pensemos la imagen dialéctica godardiana como una imagen crítica, que revela las crisis propias de los modos de ver; y, “que critica nuestras maneras de verla en el momento en que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente” (Didi-Huberman, 2011b, p.113). Una imagen que desvela el modo de vernos mirando a los otros; que en lo sucesivo deviene identificación y ambigüedad frente a las transformaciones y deformaciones que se presentan en el mismo acto de mirar. Transformación, deformación, cambios de identidad como potencias que se presentan en los encuentros humanos; una experiencia con la imagen en la que siempre habrá un cambio de ritmo y de distancia; lo que sobrevendrá en una forma de acuerdos para conservar la posición desde donde se mira, “como una aproximación dialéctica a la relación de las cosas pasadas con su lugar, es decir como su aproximación misma a su tener lugar” (Didi-Huberman, 2011b, p.116).

Un lugar para las imágenes como para quien las mira, originando nuevas posiciones para el pensamiento de la historia y para las prácticas políticas, en un marco artístico como lo convoca Benjamin (1934) al indicar que “la tendencia de una obra política solo puede funcionar políticamente si también funciona literariamente” (Citado en Didi-Huberman, 2017, p.39). Esto

da, un acento específico a la producción de Godard (1970), quien a finales de los 60 ya fusionaba estos dos aspectos al indicar en su manifiesto:

1. Hay que hacer películas políticas.
2. Hay que hacer películas políticamente.
3. 1 y 2 son antagonistas, y pertenecen a dos concepciones opuestas del mundo.
17. Hacer 1 es comprender las leyes del mundo objetivo para explicar el mundo.
18. Hacer 2 es comprender las leyes del mundo objetivo para transformar activamente el mundo.
19. Hacer 1 es describir la miseria del mundo.
20. Hacer 2 es mostrar al pueblo en lucha. (Citado en Didi-Huberman, 2017, p. 39)

Desde esta apreciación el producto sería un plano en donde lo histórico se relaciona con el punto 1, 17 y 19 del manifiesto, es decir, con el hacer, el comprender y el describir un mundo que se revela a la mirada: referencia explícita de una historia miserable que debe ser confrontada. Posibilitando así, hacer visibles las luchas de los pueblos como acciones políticas para ser reconocidos históricamente; visibilidades de los pueblos humanos que se exhiben vivos, legítimos y actuales; y transformadores de nuestros lenguajes (Benjamin 1934 citado en Didi-Huberman, 2017).

A esta altura, reconocemos la originalidad de Godard en la manera en que relaciona los textos con las imágenes, para que sea posible una relación entre historia y política, y por consiguiente, un modo de ver; un modo de encontrar un espacio en las imágenes para frases que por sí solas no se liberan de su familiaridad ni de su sentido informativo y especulativo.

En consecuencia, es importante comprender la mirada de Jean-Luc Godard dando valor a las distancias que generan sus montajes, lo que él mismo ha definido como: “el arte de producir una

forma que piensa, el arte de dar un sentido dialéctico a la imagen” (Godard citado por Didi-Huberman, 2017, p. 42), lo que deviene un sujeto político producto de ese pensamiento y como parte de esa dialéctica. “Y es así como el montaje- la cosa, que en general, según Godard no vemos en las películas- es aquello que pone las cosas en relación para que las veamos” (Didi-Huberman, 2017, p.50), haciéndose evidente de esta manera, que en lo relacional se configura el ver, así como se empalman los pueblos como principio de pluralidad y reciprocidad entre seres diferentes (Arendt, 1997). De ahí que, Godard describa lo político relacional durante el montaje de esta manera:

¿Qué son estas tres imágenes? Son un conjunto. Ninguna tiene un valor por sí misma. Quizá un valor sentimental, emotivo o fotográfico. Pero no un valor político. Para tener un valor político, cada una de estas tres imágenes tiene que estar ligada a las otras dos. En ese momento, lo que deviene importante es el orden en el que se muestran las tres imágenes. Porque son parte de un todo político; y el orden en que se las coloca representa la línea política. (...) Comparas, es decir, estableces una relación, y entonces puedes concluir. (Godard, 1970, citado en Didi-Huberman, 2017, p.57)

Con esto buscamos mostrar, que lo que hemos llamado el modo de ver Godard se construye “conforme la economía de un montaje que liberará su contenido fundamentalmente dialéctico” (Didi-Huberman, 2017, p.57); y en palabras del mismo autor:

No hay imagen, no hay sino imágenes. Y hay una cierta forma de ensamblaje de las imágenes: tan pronto como hay dos, hay tres. Es el fundamento de la aritmética, es el fundamento del cine.(...) Lo que más bien es la base es siempre dos, presentar siempre al principio dos imágenes

en lugar de una, eso es lo que llamo la imagen, esa imagen hecha de dos, es decir, la tercera imagen. (Godard, 1995, citado en Didi-Huberman, 2017, p. 57).

Esto es, un montaje especialmente dialéctico, en donde sobreviene la imagen como un tercer término por un desacuerdo puesto en marcha, una imagen que ya contiene en sí misma la contradicción. Por consiguiente, la imagen en Godard es equiparable a la definición de política que se encuentra en este trabajo, y que se constituye como relación; es decir, los encuentros de las diferencias más agudas devienen en el montaje godardiano imágenes, y en la política arendtiana pueblos.

A partir de lo anterior, el propósito de esta investigación es encontrar en el modo de ver de Godard el aparecer político de los pueblos, o, dicho de otro modo, establecer cómo se configura el aparecer políticos de los pueblos en este particular modo de ver y en su montaje.

## 6. CONSTRUCCIÓN DE CATEGORÍAS DE ANÁLISIS VISUAL

### *Diferencias entre los conceptos: Pueblo, pueblo y pueblos*

En este punto buscamos hacer la distinción entre los conceptos *Pueblo*, *pueblo* y su plural *pueblos*, para construir las categorías de análisis que permiten desarrollar la metodología desde donde se lleva a cabo este trabajo. Esta distinción es determinante para comprender el uso de los paradigmas que explican a los *pueblos* como un aparecer político, en la relación imagen y modo de ver.

Pueblo, es ante todo un término que designa "tanto al sujeto político constitutivo como a la clase que, de hecho si no de derecho, está excluida de la política" (Agamben, 2001, p.31). Es decir, una ambigüedad que expresa desacuerdos naturales y funcionales en una confrontación dialéctica, y que "lleva ya siempre consigo la fractura biopolítica fundamental. Es lo que no puede ser incluido en el todo del que forma parte y lo que no puede pertenecer al conjunto en el que está ya incluido siempre" (Agamben, 2001, p. 33).

Es por esto, que traer a la discusión este término, es traer todas las contradicciones propias de la dimensión política, expresadas en lo "que ya existe siempre y que, sin embargo, debe aún realizarse; es la fuente pura de toda identidad pero que debe redefinirse y purificarse permanentemente por medio de la exclusión, la lengua, la sangre o el territorio" (Agamben, 2001, p. 33). No es un sujeto unitario, "sino una oscilación dialéctica entre dos polos opuestos" (Agamben, 2001, p. 32).

Por su parte, Didi-Huberman (2014), haciendo una lectura de Hannah Arendt (1997) asume que los pueblos en plural se configuran como un aparecer político, y este aparecer, debe ser explicado y argumentado desde cuatro paradigmas:

(...) rostros, multiplicidades, diferencias, intervalos. Rostros: los pueblos no son abstracciones, están hechos de cuerpos que hablan y actúan. Presentan, exponen sus rostros. Multiplicidades, desde luego: todo esto constituye una multitud sin número de singularidades -movimientos singulares, deseos singulares, palabras singulares, acciones singulares- cuya síntesis no podría hacer ningún concepto. Por eso no hay que decir “el hombre” o “el pueblo”, sino, en verdad, “los hombres”, “los pueblos”. “La política -dice Arendt-, se basa en un hecho: la pluralidad humana. Dios creó al hombre; los hombres son un producto humano, terrenal, el producto de la naturaleza humana (...)

El aparecer político es pues una aparición de diferencias: “La política se ocupa de la comunidad y la reciprocidad de seres diferentes [...] En definitiva, pensar la comunidad y la reciprocidad de esos seres diferentes equivale, por lo tanto, a pensar el espacio político como la red de los intervalos que empalman las diferencias unas con otras. (Didi-Huberman, 2014, p.23)

En este sentido, presentamos la siguiente tabla comparativa en donde se pueden evidenciar las características que diferencian el hablar de *pueblo* frente al uso plural del termino *pueblos* propio de su aparecer político, mostrando así, las categorías de análisis que buscamos identificar visualmente en las imágenes de Godard: rostros, multiplicidades, diferencias e intervalos.

Para este caso, el análisis que proponemos se construye desde las categorías que en la tabla se presentan en la columna número tres, lugar que guarda relación directa con las características que determinan al concepto de *pueblo*, pero que para nuestros intereses es definitivo al revelarse como un aparecer.

Diferencia entre los conceptos: Pueblo, pueblo y pueblos.

<i>Pueblo</i>	<i>pueblo</i>	<i>Pueblos (aparecer político)</i>
Sujeto político constitutivo	Clase excluida de la política	<i>Diferencias:</i> la aparición y la reciprocidad de seres diferentes
Conjunto <i>Pueblo</i> Como cuerpo político integral	Subconjunto <i>pueblo</i> como multiplicidad fragmentaria de cuerpos menesterosos y excluidos	<i>Rostros:</i> los pueblos no son abstracciones, están hechos de cuerpos que hablan y actúan. Presentan, exponen sus rostros.
Inclusión que pretende no dejar nada afuera	Exclusión que se sabe sin esperanzas	<i>Multiplicidades:</i> todo esto constituye una multitud sin número de singularidades. Por eso no hay que decir “el hombre” o “el pueblo”, sino, en verdad, “los hombres”, “los pueblos”
Estado total de los ciudadanos integrados y soberanos	La reserva de los miserables, de los oprimidos, de los vencidos	<i>Intervalos:</i> como la red propia del espacio político que empalma las diferencias unas con otras

Elaborada con los elementos teóricos de Agamben (2001) y Didi-Huberman (2014).

## 7. ATLAS

### *Metodología de organización y análisis*

*Atlas* da su nombre a una forma visual de conocimientos, a una organización de imágenes que posibilitan “de manera sistemática o problemática- incluso poética a riesgo de errática, cuando no surrealista- toda una multiplicidad de cosas reunidas allí por afinidad electivas, como decía Goethe” (Didi-Huberman, 2010, p.2). Una elección de relaciones entre imágenes que responde por un tema o por categorías autorizadas en una experiencia visual, que en otro tipo de organización no serían posible exhibir.

Dentro del campo de las artes y de los estudios visuales, el Atlas de imágenes *Atlas Mnemosyne* elaborado por Aby Warburg entre 1924 y 1929 es la obra de referencia que para artistas y estudiosos de la cultura visual modificó el modo de entender y de enfrentar las imágenes. Didi Huberman (2010), indica que Atlas Mnemosyne “fue para su autor su paradójica obra maestra y su testamento metodológico: reúne todos los objetos de su investigación en un dispositivo de paneles móviles constantemente montados, desmontados, remontados” (pag. 2). Lo que nos permite entender que estos montajes, y sus remontajes dentro del ámbito visual, logran configurarse como métodos de análisis de la relación entre imágenes que se pueden llegar a concebir como lo hicimos notar en las referencias de lo que hemos llamado en este trabajo el modo de ver de Godard, “como una manera de actualizar (dialéctica, poética y políticamente) ciertas tomas de posición ante la historia” (Didi-Huberman, 2017, p.38). Posiciones posibles por las nuevas relaciones entre las imágenes “que suscitan en su misma poética, un pensamiento de la historia y una práctica de la política” (Didi-Huberman, 2017, p.38).

Didi-Huberman presentó en el año 2010 para el Museo Nacional Centro De Arte Reina Sofía el catálogo y la curaduría de la exposición ATLAS ¿cómo llevar el mundo a cuestras?, siendo esta para el mismo autor como:

(...) una exposición interdisciplinaria que recorre el siglo XX y nuestro reciente siglo XXI, eligiendo el atlas de imágenes Mnemosyne como punto de partida. A pesar de todas las diferencias de método y contenido que pueden separar la investigación de un filósofo-investigador y la producción de un artista visual, quedamos implantados por su común método heurístico - o método experimental - cuando se basa en un montaje de imágenes heterogéneas. (Didi-Huberman, 2010, p.3)

La Exposición Atlas (2010), así como ha sido descrita por Didi-Huberman (2010), no es un trabajo concebido para mostrar en un espacio determinado obras visuales, más bien, nace con la intención de comprender los trabajos de varios artistas y su relación con su “mesa de montaje” (herbarios, álbumes fotográficos, montajes visuales); así como para hacer explícito su potencial metodológico desde un “conocimiento transversal, no estandarizado, de nuestro mundo” (Didi-Huberman, 2010, p.3). Garantía de una herramienta para analizar imágenes que no atiende a preconceptos ni reduce la posibilidad de significados.

En este sentido, emplearemos el Atlas como un método para analizar imágenes dentro de lo que hemos llamado el modo de ver de Godard, seleccionadas de cinco trabajos de este autor: *Aquí y en otro lugar* (1976), *Je Vous Salue Sarajevo* (1993), *The Old Place* (1999), *Dans le Noir du temps* (2002) y *Nuestra música* (2004); buscando examinar así, cómo se encuentra configurado el aparecer político de los *pueblos* en su modo de ver.

Para el caso, la construcción de un Atlas con imágenes utilizadas por Godard nos permite analizar las relaciones de estas, enmarcadas en las categorías que posibilitan el uso del plural *pueblos* como aparecer político: rostros, multiplicidades, diferencias e intervalos. Buscando así, dar prioridad al uso de las imágenes más que a las películas mismas, ya que nuestra tesis tiene un especial énfasis en la mirada y en las imágenes, relación que se expresa en la particularidad del montaje. Por esto, los tableros se construyen con cada una de las categorías del plural *pueblos* con imágenes que han sido pensadas y seleccionadas desde el problema que se plantea en esta tesis: la censura que priva a los pueblos de su aparecer político en las imágenes y los estereotipos visuales que no permiten la mirada sobre la realidad, aumentando el riesgo de su desaparición.

Además de esto, las dimensiones de análisis que tendremos en cuenta en la utilización del Atlas, en el orden en que se sirvió Didi-Huberman para la exposición del año 2010 serán: reconfigurar el orden de las cosas (Didi-Huberman 2010), reconfigurar el orden de lugares (Didi-Huberman 2010) y reconfigurar el orden del tiempo (Didi-Huberman 2010).

### ***7.1 Reconfigurar el orden de las cosas (Didi-Huberman 2010)***

Es la posibilidad de descubrir en el montaje “nuevas analogías, nuevos trayectos de pensamiento” (Didi-Huberman,2010, p.4), ya que al modificar el orden se hace posible “que las imágenes tomen posición” (Didi-Huberman, 2010,p.4) y se otorgue “legibilidad a las relaciones puestas en evidencia” (Didi-Huberman, 2010,p.4). Igualmente, permite que se recojan segmentos, parcelas y multiplicidades del mundo (Didi-Huberman 2010). “Hacen que se encuentren cosas fuera de las clasificaciones habituales, sacan de estas afinidades un género de conocimiento nuevo, que nos abre los ojos sobre aspectos del mundo inadvertidos, sobre el inconsciente mismo de nuestra visión” (Didi-Huberman, 2010, p.4).

### ***7.2 Reconfigurar el orden de los lugares (Didi-Huberman 2010)***

Un Atlas reconfigura el espacio, logra distribuirlo; desorienta y disloca las aparentes continuidades y las fronteras (Didi-Huberman 2010). “Aby Warburg, por su parte, ya había entendido que cualquier imagen -cualquier producción de la cultura en general- es un cruce de múltiples migraciones” (Didi-Huberman, 2010, p.5). En los tableros del Atlas coexisten diferentes formas de representar el espacio, “una forma de ver el mundo y de recorrerlo según puntos de vista heterogéneos asociados unos a otros” (Didi-Huberman, 2010, p.5).

### ***7.3 Reconfigurar el orden del tiempo (Didi-Huberman 2010)***

El Atlas se presenta como un trabajo de recomposición del mundo, “porque el mundo mismo sufre descomposiciones, una detrás de otra” (Didi-Huberman, 2010, p.5). Por lo que es:

(...) el mismo tiempo el que se vuelve visible en el montaje de imágenes. Corresponde a cada cual - artista o sabio, pensador o poeta - convertir tal visibilidad en la potencia de ver los tiempos: un recurso para observar la historia, para poder manejar la arqueología y la crítica política, “desmontandola” para imaginar modelos alternativos. (Didi-Huberman, 2010, p.6)

## 8. TABLEROS

El Atlas como metodología se ordena en la construcción de tableros con imágenes que no guardan una relación anticipada, razón por la cual, las imágenes no se ven acompañadas de ninguna explicación o reseña, y no presentan jerarquías ni numeración. Por lo tanto, su potencia radica en la experiencia de la construcción a partir de la selección de imágenes que por sí solas podrían sucumbir a la censura (subexposición), o a los estereotipos visuales (sobrexposición); en relación, con la experiencia de ser espectador de las mismas. Por tal motivo, los análisis dan especial importancia a esta correspondencia, otorgando un valor particular a esta tesis, al permitir que los tableros no se conviertan en piezas estáticas ni representativas, más bien, esperando que en el lector y en el espectador se den otro tipo de relaciones que durante su realización no pronosticábamos de antemano. Si logramos este objetivo, el trabajo demostrará que el valor de esta creación alcanza una dimensión pedagógica cuando en los sujetos sobrevienen cuestionamientos y preguntas por las nuevas relaciones que suscitan las imágenes; y política, cuando el modo de ver se configura al reconocer en las imágenes a los *pueblos humanos*.

A continuación presentamos los tableros y los análisis que surgen del encuentro de la elección de las imágenes que Godard ha utilizado en sus obras, con los conceptos teóricos que definen el plural *pueblos* y nuestra propia experiencia del *ver*; expresados en las reconfiguraciones del orden de las cosas, de los lugares y del tiempo, para determinar la configuración y la presentación del aparecer político de los pueblos en el modo de ver de Jean-Luc Godard.

### 8.1 Tablero 1. *Godard: Atlas y montaje*

Jean-Luc Godard se presenta como un autor que ha entendido la historia humana como un gran campo de conflictos, por lo que sus trabajos son reacciones explícitas a las trágicas historias de su tiempo dislocadas en sus particulares montajes. En este sentido, presentamos un tablero con las imágenes, ahora configuradas como laminas, de su trabajo *Je Vous Salue Sarajevo (1993)*; trabajo que surge del ensamble de fragmentos literarios y del montaje secuencial de una única fotografía que Ron Haviv capturó el 31 de Marzo de 1992 en Bijeljina Bosnia. Presentamos la fotografía original con la cual Godard llevó a cabo el montaje, para mostrar posteriormente el potencial metodológico del *Atlas* en el tablero No.1 *Godard: Atlas y montaje*.



Blood and Honey: A Balkan War Journal  
Arkan's Tigers kill and kick Bosnian Muslim civilians during the first battle for  
Bosnia in Bijeljina, Bosnia, March 31, 1992. © Ron Haviv - VII



TABLERO 1  
JE VOUS SALUE SARAJEVO - JEAN LUC GODARD (1993)

“En cierto modo, el miedo es la hija de Dios. Redimida en la noche de Viernes Santo. Ella no es hermosa, y es burlada, maldecida, y desapropiada de todo. Pero no nos equivoquemos. Ella vela por la agonía de toda la humanidad, intercede por ella. Para eso hay una regla y una excepción. La cultura es la regla y el arte la excepción. Todos hablan de la regla: los cigarrillos, la computadora, las remeras, la TV. Turismo, guerra. Nadie habla de la excepción. No es hablado. Está escrito: Flaubert, Dostoyevski. Está compuesto: Gershwin, Mozart. Está pintado: Cézanne, Vermeer. Está filmado: Antonioni, Vigo. O es vivido, y allí está el arte de vivir: Srebrenica, Mostar, Sarajevo. La regla desea la muerte de la excepción. Así es que la regla de la Cultura Europea está organizando la muerte del arte de vivir, el cual aún se mantiene floreciente. Cuando sea hora de cerrar el libro, no tendré ningún pesar. He visto a tantos vivir tan mal y a otros morir tan bien”.

El objetivo de esta tesis ha sido el de dar a conocer al lector el modo desde el cual Jean-Luc Godard se relaciona con las imágenes, y cómo desde el mismo, logra configurar el aparecer político de *los pueblos*. Esto, para dar claridad sobre el análisis que pretendemos adelantar en las relaciones que el *Atlas* nos muestra, relaciones entre las categorías y las reconfiguraciones propias del método como se puede observar en las tablas que se han construido con cada análisis y experiencia.

Para cada una de las categorías, en su relación con las reconfiguraciones posibles en el tablero, prima una relación que es determinada por la imagen *JE VOUS SALUE SARAJEVO*, la que indica un lugar desde donde se presenta un *Yo* como diferencia de la situación explícita, presente en la relación de las imágenes. De esta manera, la configuración política relativa a los pueblos es posible ya que circula un texto, para el caso del tablero, que excede el contexto de las imágenes y que revela una posición radical de este mismo *Yo* que en primera persona confronta a las demás láminas.

Por lo tanto, cada uno de los paradigmas presentados por Didi-Huberman (2014) en la configuración del plural *pueblos*, se presenta dentro de este tablero como una relación entre una mirada general, un lugar crítico dado en el texto que acompaña las imágenes y, la fotografía de Ron Haviv (1992) que ha sido segmentada intencionalmente por Godard desde su *modo de ver*.

En este sentido, encontramos la categoría *Rostros* siendo uno de los paradigmas propios de los pueblos, como una experiencia visual en donde se hace énfasis en las características que por la situación presentada se han perdido. En este sentido, la apuesta política en la mirada de Godard hace posible la presencia de elementos que aparentemente han desaparecido; como los cuerpos y el territorio; hasta las etapas ulteriores de los sujetos presentes en la situación. En este caso, Godard utiliza situaciones en donde los rostros han sido invisibilizados, para que de algún modo, puedan

ser pensadas otras dimensiones de los mismos relativas al tiempo: presentación de rostros en la infancia y presentación de rostros en la historia (*Yo te saludo aunque ya no tengas casa, Yo te saludo cuando fuiste niño*).

Del mismo modo, *las multiplicidades* entendidas como el conjunto de singularidades que hacen posible reconocer el plural *hombres* en el sentido arendtiano y el plural *pueblos*, se presenta desde una forma de correspondencia que reconoce la existencia de *otros pueblos* que de algún modo llegan hasta nosotros a través de las imágenes, para confrontar nuestra realidad. Esto es, la presentación de las desigualdades que se pueden encontrar alrededor del mundo asociadas a las políticas del capitalismo, que de alguna manera, regulan e invisibilizan su aparecer político (guerra y turismo). Por lo tanto, el modo de ver de Godard carea *las realidades de los pueblos* con otras miradas liberando las imágenes del espectáculo y de la censura.

Encontramos igualmente en este apartado, relativo al orden del tiempo, la existencia de una familia humana que desborda el tiempo lógico de la imagen, presentada como un anacronismo dado en la ascendencia y la descendencia de *los pueblos* que en este caso resiste su eliminación. Godard y su modo de ver resisten con la imagen, la eliminación de los pueblos en un tiempo presente (*Yo te saludo aún sin saber de tu familia*).

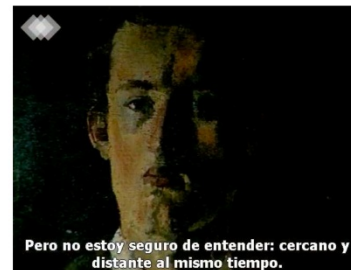
Asimismo, dentro de *las diferencias* como aparecer político identificadas en el tablero número 1, llama nuestra atención, las posibilidades radicales que existen al hacer explícitas las mismas; permitiendo el reconocimiento de una comunidad humana para estas, que nuevamente resiste la fragmentación del mundo. Esto muestra, que la manera de ver de Godard es netamente política en el sentido que construye relaciones con las *diferencias* generando reciprocidades entre seres

diferentes (Didi-Huberman 2014): *Yo te saludo así nos produzca asco diferentes cosas, Yo te saludo sin importar tu idioma, Yo te saludo desde otra época.*

Para el caso de *los intervalos*, como un paradigma dentro del cual se hace explícito el empalme de las diferencias (Didi-Huberman 2014), reconocemos que la experiencia de quien se relaciona con las imágenes en primera persona, deviene en una postura política visible, es decir; se hace manifiesta la relación con los pueblos presentes en las imágenes: *Yo te saludo con el asco que me produce todo lo que muestras, Yo te saludo desde un lugar en el que no puedes verme, Yo te saludo después de que todo ha sucedido.*

TABLERO 1 Godard: Atlas y montaje	Rostros	Multiplicidades	Diferencias	Intervalos
Orden de las cosas	<i>Yo te saludo aunque ya no tengas rostro.</i>	<i>Yo te saludo aunque tú estés en guerra y yo de turismo.</i>	<i>Yo te saludo así nos produzca asco diferentes cosas.</i>	<i>Yo te saludo con el asco que me produce todo lo que muestras.</i>
Orden de los lugares	<i>Yo te saludo aunque ya no tengas casa.</i>	<i>Yo te saludo desde otro lugar del mundo.</i>	<i>Yo te saludo sin importar tu idioma.</i>	<i>Yo te saludo desde un lugar en el que no puedes verme.</i>
Orden del tiempo	<i>Yo te saludo cuando fuiste niño.</i>	<i>Yo te saludo aún sin saber de tu familia.</i>	<i>Yo te saludo desde otra época.</i>	<i>Yo te saludo después de que todo ha sucedido.</i>

## 8.2 Tablero 2. Rostros



TABLERO 2  
ROSTROS

El tablero número 2 ha sido construido con algunos de los rostros que Godard ha presentado, y como paradigma constitutivo del plural *pueblos*, no se muestran como formas neutras, por el contrario, exhiben sus roles, sus situaciones históricas y sus emociones. Por esto, suponemos que la relación que debemos hacer evidente es aquella que pasa por la interpelación a las formas que caracterizan su exhibición. En este sentido, es que proponemos dos preguntas que frente al rostro y frente al cuerpo expuesto, supone la presencia de un *otro*: *¿ante quien fue expuesto ese rostro?* ; *¿por qué se encuentra ese rostro en una imagen?*

Este *otro*, diferente a nuestra presencia como espectador, diferente a la presencia que acude como testigo y como declaración de un *yo*, determina los sentidos y el orden del pensamiento: habría de esta manera en Godard, una consideración por la primera experiencia política que suscitó la imagen, desde el valor que le da su mirada, hasta el empleo de esta en un nuevo orden y organización. Por esto, el tablero de *rostros* nos permite entender cómo Godard potencia a una nueva dimensión política las imágenes, haciendo posibles otras relaciones con el aparecer político de *los pueblos*, relaciones que no son viables sin *los otros*.

Esos *otros* dispuestos que en cualquier confrontación, otorgan el sentido de esa posición expuesta en la imagen, así como se presentan en el tablero sujetos en una competencia deportiva, también se encuentran militancias que defienden territorios y grupos que se reúnen alrededor de un objeto; lo que nos lleva a pensar, que todas estas situaciones al pasar por los medios de comunicación, y en el caso del tablero por la televisión a la que accede toda la familia, pierden su sentido original. Este punto, nos permite entender que los objetos vistos desde Godard, no son objetos neutros, al contrario, son los que otorgan el sentido y el valor político a los rostros. Por lo tanto, es importante mostrar que la presencia del *otro*, no es necesariamente una presencia en el mismo tiempo ni en el mismo espacio, y que en ocasiones, no es más que un objeto.

Es decir, asistimos a situaciones particulares presentes en las imágenes, en donde los rostros toman una posición específica porque en su misma dimensión hay una presencia que determina su actuar. De manera que, dentro esta configuración no somos los únicos testigos en cuestión; a este evento asisten con nosotros sujetos y miradas de todas las épocas; razón por la cual, las imágenes de rostros vistas a través de Godard configuran un plano en donde discurren todas las formas políticas e históricas de *los pueblos*.

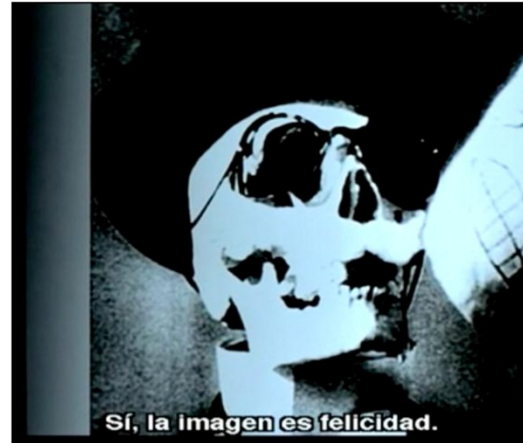
Es por esto, que los *pueblos* son eliminados de las imágenes cuando toda expresividad o emoción logra ser censurada, porque lo que se censura allí políticamente es la relación y por ende se suprime, lo político e histórico de la imagen.

Del mismo modo, el orden de los lugares en relación con los *rostros*, muestra que estos mismos son formas universales y anacrónicas, entendiendo así, que su exhibición más allá de su momento específico, revela situaciones y experiencias que pueden ser consideradas y entendidas en cualquier lugar del mundo, así como en cualquier época. Por lo tanto, para nosotros como para nuestros contemporáneos, no son extrañas las formas cómo se revelan y cómo actúan estos cuerpos aun siendo imágenes de otro siglo.

De ahí, que los *pueblos* eternicen sus rostros y sus cuerpos en formas específicas que logran conservar la emocionalidad de su época: la presentación de imágenes de pinturas, esculturas e ídolos que permiten su aparecer político dentro de la historia; entendiendo entonces, que *los rostros* expuestos por Godard, ordenan y constituyen las múltiples relaciones con el espectador, ya que son imágenes que se presentan vigentes.

<p>TABLERO 2 Rostros</p>	<p>Rostros</p>
<p>Orden de las cosas</p>	<p>¿A quién expusiste o a quien expones tu rostro? ¿Por qué encontramos ese rostro en una imagen? Los rostros en los medios de comunicación</p>
<p>Orden de los lugares</p>	<p>El rostro excede la raza, la lengua, la cultura.</p>
<p>Orden del tiempo</p>	<p>Cuerpos dispuestos para su época: entrenados, pintados, esculpidos, actuados.</p>

8.3 Tablero3. Multiplicidades



TABLERO 3  
MULTIPLICIDADES

Este tablero permite pensar las singularidades así como las fronteras que se presentan entre los pueblos, entendiendo que estos límites demarcan, todas las acciones que estos grupos han asociado a la explicación de sus orígenes. De este modo, es importante considerar que los sentidos y toda la narrativa que se conjuga en *los hombres y los pueblos* son determinantes para interpretar a *otros hombres y a otros pueblos*.

Es por esto que Godard, puede poner en discusión todo sentido o característica de *los pueblos* dentro de un marco más amplio en donde discurren sus imágenes, que identificamos como la relación vida-muerte. Relación que se define, como el eje fundamental para el origen, organización y visibilidad de las singularidades.

Desde lo anterior, podemos comprender que las prácticas específicas de cada grupo toman sentido, además de configurarse como diferentes, cuando explican a su manera todo lo relativo al origen del mundo, al origen de la vida y a la muerte. Entendiendo de esta manera, que las *multiplicidades* propias de *los pueblos*, como paradigma que posibilita el plural, se presenta como un efecto de toda una organización alrededor de los sentidos que los hombres le dan a el hecho de vivir y al de morir; expresando de igual forma, todo su valor en los actos de conservación de la memoria.

Esto también nos muestra, que las imágenes contemporáneas vistas desde Godard, revelan las construcciones de rituales alrededor de los ídolos de la cultura, entendiendo así; el valor y el sentido que los pueblos más cercanos al capitalismo y al espectáculo dan a la vida y a la muerte. Sin embargo, este tablero al darnos la posibilidad de relacionar eventos de diferentes épocas y dar saltos en la historia, muestra que las culturas de nuestra época, las culturas actuales, aún

reconociendo el origen y el sentido de las religiones desde donde explican su existencia, se muestran como pueblos ajenos y diferentes a los pueblos representados en la historia.

Es decir, que las multiplicidades también muestran las interpretaciones que dan los pueblos a la historia y a la religión. Atendiendo, que la estética mediante la cual se presenta un personaje de nuestra cultura es ajena a la estética y presentación de los pueblos en donde se originó el cristianismo, más allá, de que dicho personaje se reconozca en tal dogma o creencia.

TABLERO 3 Multiplicidades	Multiplicidades
Orden de las cosas	Atuendos singulares, vestuarios singulares (ceremonias, cosmogonías).
Orden de los lugares	Lugares para reconocer su origen así como para morir y hacer leyenda.
Orden del tiempo	Mitos y leyendas: muerte y adoración. Los pueblos contemporáneos y la memoria.

8.4 Tablero 4. Diferencias



TABLERO 4  
DIFERENCIAS

Comprendemos desde la lectura de Didi-Huberman (2014), que el aparecer político de los pueblos es la aparición de las *diferencias*; esto, dentro de un sentido específico de política que aprecia la presencia de toda muestra de pluralidad. Sin embargo, y en el sentido que las relaciones del tablero evidencian, la mirada de Godard presenta estas diferencias sin límite entre la realidad y la ficción haciendo especial énfasis, en las formas mediante las cuales se ha buscado eliminarlas: tortura, genocidio, retención.

Por lo tanto, las diferencias no se presentan como un potencial político, sino como un estado parcial en donde se neutraliza todo su valor; demostrando que no es posible una desaparición total o una homogeneidad de la misma.

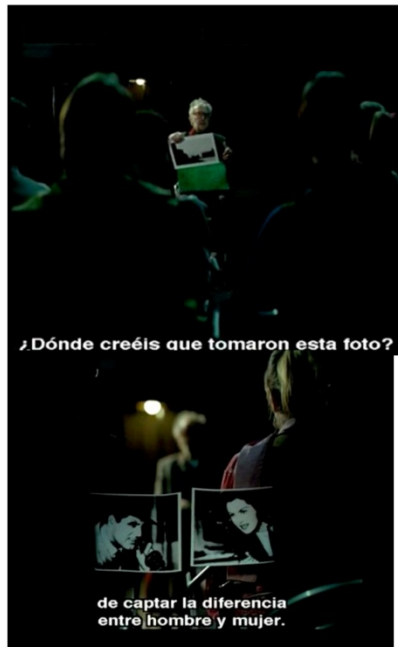
Todo esto, visto desde la relación entre *las multiplicidades*, entendida desde el tablero anterior como las diferentes interpretaciones de la historia por parte de los pueblos, y el uso de todos los medios posibles para eliminarlas.

Del mismo modo, las diferencias discurren en todas las edades, y más aún, hacen presencia desde las infancias como un elemento que no se puede fusionar ni censurar. Se presentan como la infancia de algún pueblo, y también como su aparecer político. Por esto, *las infancias* desde Godard, se configuran como un plano político para *las diferencias*, evidente en el aparecer de las nuevas generaciones.

Frente a la tortura y la eliminación de los pueblos, la permanencia recae en las infancias que revelan la vigencia de su grupo, en este caso, desde la imagen. Por lo tanto, este tablero permite entender que las nuevas generaciones resisten la historia y su eliminación de la misma.

TABLERO 4 Diferencias	Diferencias
Orden de las cosas	No hay distancia entre la realidad y la ficción de las <i>diferencias</i> .
Orden de los lugares	Se niega la diferencia, pero no se destruye.
Orden del tiempo	Las edades, las infancias: hacen parte del aparecer político.

8.5 Tablero 5. Intervalos



TABLERO 5  
INTERVALOS

El tablero numero 5 denominado *Intervalos* es el plano en donde recae cada uno de los paradigmas que hace posible el aparecer político de los pueblos. Lo que nos permite pensar, que si se afirman en cualquiera de sus órdenes es posible dicho aparecer.

Sin embargo, y en esto se presenta la discusión, los intervalos son redes que empalman las diferencias entre los seres humanos (Didi-Huberman 2014) para que exista su propio pueblo, pero; sin garantía de empalme de diferencias entre los mismos.

Esto quiere decir, que el concepto de política que hemos adelantado en este trabajo, responde por la organización interna y consolidación de cada pueblo, mas no, por las relaciones que podrían existir entre ellos.

Siendo así, la mirada de Godard apunta en este sentido, a la imposibilidad que se presenta entre *los pueblos* para consolidar redes de intervalos que vinculen sus diferencias. Por lo tanto, designamos en este tablero operaciones que de algún modo relacionan las diferencias entre *los pueblos*.

Frente al orden de las cosas, queremos mostrar que Godard hace evidentes una serie de planos que garantizan la presencia y las voces de *los otros*, para este caso; encontramos contextos propios de la educación en donde es posible que circulen contenidos e información en donde se reconocen *diferencias*; planos visuales con enunciados que de algún modo hacen universal el sentido de la historia así como el sentido del cine; y, territorios en donde discuten y compiten seres diferentes como en las disciplinas deportivas.

Para el caso del orden de los lugares, *el intervalo* posible, es la enunciación explícita de la pregunta por *los otros*, es decir, cuestionar de alguna forma su existencia, sus lugares, su presencia

y su historia, como una garantía de su existencia. Así es que Godard, favorece *los intervalos* entre *los pueblos* presentando sus diferencias desde sus propios cuestionamientos, que de algún modo, terminan mostrando los lugares comunes que se presentan dentro de cada pueblo.

Para hablar del orden del tiempo, hacemos referencia a las relaciones que se presentan como *intervalos* entre los posibles nexos que se encuentran escondidos en las redes históricas, y que Godard desde su mirada, revela explícitamente enunciando la existencia del cine. De esta manera, encontramos que en el modo de ver de Godard, y en lo particular de su montaje, la historia, el cine, y la historia del cine, son elementos fundamentales para la conservación de la memoria de *los pueblos* y por ende, se presentan políticamente como planos para el empalme de las diferencias (Didi-Huberman 2014).

Existen *los pueblos* en la imagen, y se presentan más allá de todas las formas de represión, de censura y de la sobreexposición del espectáculo, porque hay *modos de ver* como el de Godard, en donde la mirada vislumbra superficies que permiten el encadenamiento de los paradigmas propios de su aparecer político. Superficies que no se descubren previamente, sino que se configuran progresivamente en el modo específico de ver y de montar imágenes, que sobrevienen en conjunto como una forma política de aparecer.

TABLERO 5 Intervalos	Intervalos
Orden de las cosas	La configuración de planos que garantizan la presencia y la voz de los <i>otros de la diferencia</i> .
Orden de los lugares	La pregunta por la diferencia ya permite la existencia de otros <i>pueblos</i> .
Orden del tiempo	El juego entre diferentes tiempos para la vigencia de los <i>pueblos</i> .

## 9. PARA DENOTAR EL APARECER POLÍTICO DE LOS PUEBLOS EN EL MODO DE VER DE JEAN-LUC GODARD

En las páginas que anteceden a estas consideraciones hemos querido presentar conceptos anclados al aparecer político de *los pueblos* con su respectiva problematización, partiendo de los argumentos teóricos que hemos encontrado en la lectura de George Didi-Huberman y que nos ha llevado a seleccionar al *Atlas* como metodología para analizar el montaje y lo que consideramos más importante como aporte de este trabajo a la educación y a la producción de subjetividades; el modo de ver de Jean-Luc Godard, como una muestra de las dimensiones que tiene la mirada, para que este mismo aparecer no caiga en la subexposición de la censura ni en la sobreexposición del espectáculo.

A esta altura del texto, podemos deducir que dicho *modo de ver* es la evidencia por un lado, de que las imágenes no son formas ni cortes del espacio visual estáticos ni preestablecidos, más bien, se presentan como experiencias de *miradas* que nos desconciertan, renuevan nuestro lenguaje y nuestro pensamiento (Didi-Huberman 2013).

Entonces, asumimos que las imágenes que hemos organizado en cada tablero del atlas, han pasado por la mirada y por el modo de ver de Godard, lo que implica que han sido problematizadas en una red de relaciones con otras imágenes, e ingresadas en un plano dialéctico que desorienta todo sentido previo y todo objetivo. Por lo tanto, estas imágenes llegan a nosotros o a cualquier espectador como imágenes problema e imágenes dialécticas.

Por consiguiente, podemos decir que la importancia de traer a discusión el modo de ver de un autor como Godard al contexto educativo, radica en mostrar las imágenes como huellas y rastros que buscan ser enlazados e incorporados a la red propia del espacio político. Es decir, que el modo

de ver de cada sujeto se presenta como la posición dentro de esta red que permite o no el empalme de las diferencias con *los otros de los pueblos*.

De la misma manera, el atlas en relación al análisis que hemos realizado acerca del montaje y del modo de ver de Godard, nos ha revelado nuevas formas de pensar la teoría de *los pueblos*, entendiendo que la potencia estética que permite que se presenten políticamente en la imagen es hacer del movimiento su referencia inmediata, como característica de un nuevo modo perceptivo que permite que las imágenes integren montajes propios y secuencias dialécticas como nuevos modos de ver, y a su vez, incorporen al mundo y a la esfera visual las apariciones políticas.

Diríamos entonces, que el montaje así como la imagen dialéctica en Godard, se presenta como una forma de mostrar algo que está “ahí” pero insuficiente para la mirada; “como una forma exterior y trascendente impuesta a las fuerzas y energías dispares de una materia viva, anómala e informe” (Cangi 2015 p.18), razón por la cual; los pueblos son representados mediante contextos de dominación. Que esté “ahí” no solo quiere decir que existan virtualmente los pueblos, también significa que:

(...) es el resultado de un proceso de formación entre fuerzas dispares y minorías activas u olvidadas, en el que éste alcanza una existencia virtual o potencial en vías de actualización, las más de las veces compuesta por el arte de encuadrarlo. Ranciere (2005) citado en (Cangi, p. 18).

Por lo tanto, el montaje al introducir movimiento en las imágenes hace que en el trabajo de Godard se construya y se ordene el sentido de *pueblo* como una potencia por venir. Entendiendo que el pueblo es también una potencia que emerge de las relaciones que se tejen por fuera de la historia, y que su esencia son las confrontaciones dialécticas que desencadena el autor, “siendo el

montaje la función donde el tiempo se piensa en relación a la creación del movimiento de la Historia.”(Cangi, 2015, p.19)

### **9.1 Configuración del aparecer político de los pueblos en el modo de ver de Jean-Luc Godard**

Para responder por la configuración del aparecer político de *los pueblos* en el modo de ver de Godard, acudimos al *Atlas* como metodología de análisis de algunas imágenes con las cuales este autor ha construido sus trabajos, apoyándonos en cuatro criterios que desde la lectura de Didi-Huberman (2014) y Arendt (1997) se presentan como paradigmas que hacen posible el aparecer político del plural *pueblos*: rostros, multiplicidades, diferencias e intervalos. En este sentido se deduce:

Los rostros se configuran desde la invisibilidad, desde la pérdida de los planos y los territorios dentro de los cuales se pueden presentar, y desde las correspondencias con *otros* que más allá de estar por fuera de la imagen, son definitivas para la posición que allí se exhibe. Este lugar de *los otros* y su presencia, se ajusta políticamente a las *diferencias* así como a las *multiplicidades* ya que ese espacio es ocupado por infinitas posibilidades que podrían ser determinantes históricamente para *los pueblos*. Entonces, el modo de ver de Godard es un lugar que hace posible pensar las múltiples relaciones de los rostros y los cuerpos presentes en la imagen, con *otros* que por fuera de estas se pueden presentar anacrónicos, es decir, como entidades propias de otra época, que aun así, afectan el presente de la imagen. Es por esto, que Godard se muestra como una experiencia visual en donde cada imagen implica al espectador en una relación histórica y política con la circunstancia que la define.

Del mismo modo, los *pueblos* aparecen políticamente en Godard, porque desde la imagen confrontan nuestra realidad, confrontan nuestro presente; y nuestro pensamiento, se ve abocado a

incluirlos en las lógicas y registros de la historia. Si están presentes, es porque tienen un lugar en la historia, que es habilitada en esta experiencia desde nuestra reflexión.

Frente a *las diferencias*, Godard hace explícitas las formas mediante las cuales se ha buscado eliminarlas, comprometiendo al espectador con dicho suceso, al mostrar que estas no se suprimen ni siquiera con la muerte, ya que son una condición netamente histórica. Por lo tanto, esta condición revela al *intervalo* como un lugar de encuentro específicamente histórico para las diferencias entre *los pueblos*. Lo que nos permite inferir que desde el modo de ver de Godard, el aparecer político de los pueblos es posible, porque en tales *intervalos*, se empalman las diferencias, los rostros y las multiplicidades; desde una configuración ética, histórica y anacrónica. Ya que quien acude como espectador, toma una posición frente a aquello que no ha vivido y frente a aquello que nunca ha visto.

Por consiguiente, en la segunda parte de esta tesis buscaremos vincular esta configuración con elementos propios de la pedagogía, dando cuenta del potencial que tiene Jean-Luc Godard y en especial su modo de ver en la formación de sujetos políticos. Vinculo que permitirá entender la primera parte de este trabajo como un saber funcional para el campo de la pedagogía de la mirada.

**II PARTE**  
**APORTES A UNA PEDAGOGÍA DE LA MIRADA**

## 10. LA PREGUNTA POR LA PEDAGOGÍA

Con la presente sección buscamos mostrar el alcance pedagógico de lo que nombramos en la primera parte de este trabajo como el modo de ver de Jean-Luc Godard, haciendo evidente su lugar dentro del campo de formación de sujetos y su sentido político para la pedagogía de la mirada. Para esta tarea, nos proponemos analizar teorías que nos permitan ubicar los alcances encontrados en la primera parte de esta tesis como un saber específico de una pedagogía que asume la formación desde la mirada.

Para pensar tal pedagogía y su relación con los modos de ver, deberán presentarse o analizarse en las teorías, elementos claros relativos a la articulación de conceptos y saberes, los cuales posibilitan los lugares de acción de los actores que participan dentro del proceso, así como los objetivos propuestos para la formación.

Para tal fin, traemos a consideración definiciones que permiten una mejor comprensión del concepto *pedagogía* para entender e interpretar su impacto en los procesos educativos, en la cultura y en la formación de sujetos. Para el caso, Flórez (1994), indica que “la pedagogía es una disciplina que estudia y propone estrategias para lograr la transición de las personas del estado natural al estado humano” (p. 89); definición que apela por la transformación y como bien dice, la transición de un estado propio de la naturaleza a un estado que hace énfasis en la humanidad (Flórez 1994). Por lo tanto, pensar la pedagogía desde esta definición, implica que esta debe integrar todos los elementos conceptuales y referenciales que permiten proponer estrategias de cambio, consolidándose como una conjunción de saberes que engloban en este caso lo natural y lo humano. Es por esto que:

La pedagogía debe poseer al menos un marco de referencia teórico propio desde el cual recontextualice, reconstruya y reinterprete los sentidos segregados desde enfoques de otras

disciplinas acerca de las condiciones, acciones, motivos y fines de los actores que participan directa o indirectamente en el proceso educativo. En este sentido puede aludirse a la pedagogía como el principal fundamento del quehacer educativo y el proceso que debe servir de base del pensamiento escolar en todas sus manifestaciones. (Cossio, 2014, p. 17)

A esta altura, la pedagogía presenta dos características elementales en su configuración; un sentido transformador de los seres humanos, y designarse como un saber que entiende otros saberes en busca de cambios y modificaciones. En este sentido Flórez (1993) citado en Cossio (2014) indica que:

La pedagogía no es sólo otra disciplina sobre el hombre paralela a las demás, sino que es también una especie de super-saber social que reelabora y reconstruye los sentidos producidos por aquellas bajo la perspectiva de la formación de los jóvenes, dentro de un horizonte histórico cultural determinado. (pág.40)

Es decir, entendemos en este punto por pedagogía, la organización de una serie de saberes que permitan alcanzar objetivos de transformación del ser humano en el ámbito histórico y cultural. Podemos verificar mas que contrastar esta definición, en la descripción que propone Foucault (1994):

Podemos denominar pedagogía a la transmisión de una verdad que tiene por función dotar a un sujeto cualquiera de actitudes, de capacidades, de saberes que no poseía y que debería poseer al final de la relación pedagógica. En consecuencia se podría denominar psicagogía a la transmisión de una verdad que no tiene por función dotar a un sujeto de actitudes, de capacidades y de saberes, sino más bien de modificar el modo de ser de ese sujeto. (pág.102)

En esta propuesta entendemos que el concepto de *verdad* es equiparable a la noción de saber como el elemento determinante que genera cambios evidentes en las actitudes, las capacidades, y

los saberes de los sujetos (Foucault 1994). Por lo tanto, y más allá de la aparición en Foucault (1994) de otro concepto como el de *psicagogía*, se evidencia claramente el sentido asociado al cambio y la transformación a partir del dominio y la transmisión de saberes.

Por su parte, Zuluaga (1999), entiende por pedagogía “la disciplina que conceptualiza, aplica y experimenta los conocimientos referentes a la enseñanza de los saberes específicos, en las diferentes culturas” (pág.11); definición que aumenta su dominio con el saber y el conocimiento necesario sobre la cultura en donde se desarrolla la misma. Es decir, algunos de los saberes que se adhieren a la pedagogía son aquellos que permiten reconocer y entender la diversidad cultural.

La definición de Zuluaga (1999) presenta cuatro características esenciales para tener presente:

1. Es una herramienta para la polémica cuya intención es criticar la apropiación que reduce la Pedagogía a una concepción instrumental del método de enseñanza.
2. Busca responder, inicialmente, a las acertadas demandas que la historia de las ciencias le hace hoy a la Pedagogía para plantear pluralidad de métodos de enseñanza de acuerdo con las particularidades históricas de formación de cada saber. Está impregnada de un deber ser más que de una realidad actual.
3. Se ha formulado con base en la historicidad de la Pedagogía: en la permanente presencia práctica o conceptual de la enseñanza en las diferentes opciones de Pedagogía o de Educación.
4. Reconoce la adecuación social de los saberes en las diferentes culturas. (pág. 11)

Frente a lo anterior, podemos asumir que la pedagogía para Zuluaga (1999) se separa de aquellas tendencias que la reducen a ser un instrumento para la enseñanza; así como busca que se presente como un campo actual que asuma e interprete la realidad aún por encima de todas las demandas científicas. Es permanente en su práctica y en su actualización; y entiende la relación entre lo social y lo cultural respetando los saberes que configuran a cada cultura. Además de esto,

encontramos en Cossio (2014) una cita que aunque es muy cercana a lo que venimos desarrollando, consideramos que permite tener bajo tutela un elemento principal que es el de la formación del sujeto:

Inicialmente, para Olga Lucía Zuluaga (2003), el saber pedagógico no hace referencia a una teoría en particular, tampoco a una serie de conceptos desarticulados, sino más bien a un concepto metodológico delimitado por la manera como se hacen los análisis en la práctica pedagógica para que posibiliten la articulación de tradiciones y de concepciones con respecto a la escuela, el maestro, la instrucción, la enseñanza y la formación del sujeto. Así, este saber se convierte en una caja de herramientas que permite reunir discursos referidos a la educación y a la formación, que posibilita identificar los idearios y praxis desde los cuales se puede reivindicar el compromiso social de maestros e instituciones formadoras (pág. 17)

De esta manera, presentamos de un modo general definiciones que nos permiten tener una referencia clara acerca de lo que significa y cuál es el sentido de la pedagogía, para construir con base en esa estructura su relación con los modos de ver. Para esa construcción, tendremos presentes los elementos que consideramos definitivos a la hora de comprender el concepto; grosso modo proponemos esta definición: organización de saberes actualizados que hacen posibles las condiciones para que los actores que participan directa o indirectamente en el proceso educativo, propongan y alcancen objetivos claros en la formación de sujetos.

Teniendo clara esta definición, a continuación nos ocuparemos del concepto de pedagogía de la mirada.

## 11. PEDAGOGÍA DE LA MIRADA

En este punto, y con el concepto de pedagogía que hemos construido, buscamos definir qué elementos teóricos configuran o se articulan dentro del campo de la pedagogía visual; así como los actores involucrados y el sentido que se le da a la mirada en la formación de sujetos.

Esto quiere decir, que hablar de pedagogías relativas a la mirada, a la imagen, o pedagogías visuales; implica que aquello que se configura como una experiencia para los sujetos susceptibles de formación, sea en definitiva una experiencia visual, experiencia que compromete la construcción de la mirada. Por lo tanto, aquello que se presenta visualmente es un contenido que no puede ser formulado por otros medios, con otros lenguajes y ni siquiera en palabras. Dice Larrosa (2006): “Es muy posible que lo importante, en una película, sea justamente lo que no se puede traducir en palabras y, por lo tanto, lo que no se puede formular en términos de ideas” (pág.113)

Sumado a esto, Larrosa (2006), luego de hacer referencia de un campo visual específico como lo es el cine, aclarando que ni las palabras ni las ideas alcanzan para traducir o para formular aquello que se experimenta visualmente (Larrosa 2006), indica que eso no quiere decir “que el cine no nos haga hablar o no nos haga pensar” (Larrosa 2006, p. 113). Esto pone un acento en el sentido formativo de la pedagogía, al entender que posterior a una experiencia visual como la del cine, se habla y se piensa de determinada manera; determinada manera como evidencia de algo que cambió o se transformó en el sujeto de la experiencia visual.

Porque en definitiva es el cine un “lenguaje completo” (Larrosa 2006) hecho con imágenes en movimiento que incorpora “todos los géneros de escritura ya existentes (el relato, la poesía, la confesión, el diario, el ensayo, etc.) así como de inventar otros nuevos” (Larrosa, 2006, p. 114), y,

además, se relaciona con toda clase de asuntos específicamente humanos como la política, la economía, la historia, la psicología entre otros. Sin embargo, “lo específicamente cinematográfico del cine no está ni en la correspondencia de su estructura formal con otras artes ni, desde luego, en lo que podrían ser sus contenidos. El cine es otra cosa. Y es otra cosa por la especificidad de su materia sensible” (Larrosa 2006, p. 114). Entonces, ¿de que se trata en el cine?:

En el cine, de lo que se trata es de la mirada, de la educación de la mirada. De precisarla y de ajustarla, de ampliarla y de multiplicarla, de inquietarla y de ponerla a pensar. El cine nos abre los ojos, los coloca a la distancia justa y los pone en movimiento (Larrosa 2006, p. 115)

Es por esto que nuestra tesis se identifica más con una pedagogía de la mirada que con una pedagogía de las imágenes, ya que la formación de sujetos implica formar sujetos que miran y formar sujetos a partir de la mirada; como la transformación que se lleva a cabo promoviendo experiencias de textos escritos para formar sujetos desde la lectura. Para el caso, no son las imágenes ni las palabras en si mismas las que movilizan, es el saber leer y el saber mirar.

Por lo tanto, y hasta este punto, podemos decir que la pedagogía de la mirada se alimenta de conocimientos o saberes específicos previamente y dentro de la experiencia visual, que como lo hicimos notar con Larrosa (2006), excede todo intento de traducción en palabras o en formulación en ideas; mostrándose como una pedagogía que de ninguna manera busca desarrollar competencias en los sujetos, porque se espera que sean estos mismos, quienes puedan descubrir y configurar la realidad en sus múltiples lenguajes.

Además, es importante aclarar que esta pedagogía no es un proceso que encamine de una manera controlada o designada la mirada, mas bien, en los objetivos de su formación, define un sujeto que puede repensar y ser consciente de ésta en relación con su lenguaje y su emoción; as

como con su lugar ético y político. Por lo tanto, se espera un lugar crítico del propio sujeto sobre su propia percepción de la realidad y de los espacios institucionalizados desde donde mira.

Siendo así, podríamos hacer una descripción de un sujeto que reflexiona desde su propia percepción para asumir un lugar en el mundo y su relación con los otros; al igual que considera políticamente como lo hemos desarrollado en esta tesis, el valor que tienen los diferentes modos de ver.

Por esto, si la pedagogía se nutre de diferentes saberes, uno de los que se integra a la pedagogía de la mirada son los diferentes modos de ver; entendidos como lo desarrollamos en la primera parte de este trabajo, como las formas de asumir el pasado, el presente y el futuro dentro de las conflictividades políticas de nuestra época; determinadas por la actualización del encuentro entre imagen y conocimiento. Por lo tanto, los *modos de ver* se presentan como un saber que no solo se relaciona con una experiencia óptica, sino con las miradas de la realidad y de la historia que se presentan fundamentales para la construcción de subjetividad. Razón por la cual, se hizo imprescindible mostrar en el inicio de la tesis su relación con la política; para entender el *modo de ver* de Jean-Luc Godard.

En este sentido, y luego de realizar una descripción de la pedagogía de la mirada, podemos señalar dos puntos determinantes para definir los alcances pedagógicos del *aparecer político de los pueblos en la mirada de Jean-Luc Godard*: los modos de ver como un saber de la mirada que se encuentra determinado por aquello que se sabe o se cree saber, y la experiencia visual en sujetos susceptibles de formación, que para el caso se presentan como sujetos políticos.

## 12. EL MODO DE VER DE JEAN-LUC GODARD COMO UN SABER-MIRAR PARA LA FORMACIÓN DE SUJETOS

Acercar lo que hemos llamado el modo de ver de Jean-Luc Godard a la teoría de la pedagogía de la mirada, implica acordar qué elementos se presentan como saberes propios y de qué manera se pueden formular pedagógicamente. Es decir, si pretendemos demostrar el alcance pedagógico del *aparecer político de los pueblos en el modo de ver de Jean-Luc Godard* es definitivo mostrar que tipo de sujeto potencialmente forma esta teoría.

En este sentido, es importante aclarar que desde el principio de este trabajo se ha asumido pedagógicamente que demostrar la existencia de diferentes *modos de ver* rompe con cualquier lógica de la generalidad, y se hace efectivo al presentar un modo radical de ver como el del cineasta Jean-Luc Godard, y decimos radical, ya que por su oficio fue posible su divulgación.

Por lo tanto, si en la generalidad de los modos de ver encontramos que “lo que sabemos o lo que creemos afecta al modo en que vemos las cosas” (Berger, 2010, p. 13) y además, “toda imagen encarna un modo de ver” (Berger, 2010, p. 16), es conveniente realizar una precisión acerca de la relación entre el saber y el ver para determinar esta misma en el modo de ver de Jean-Luc Godard.

Es definitivo entender para el enfoque que buscamos darle a esta tesis en el sentido formativo, que el acto de ver es una acción que excede todo aquello que se percibe con los ojos, a tal punto, que la explicación de la realidad no emerge de la visión sino de las representaciones mentales; razón por la cual, cuando insistimos en los modos de ver, también tenemos bajo la cuenta todos los saberes que determinan esta acción. Dussel (2006) cita a Malosetti (2005) para mostrarnos que las imágenes:

(...) no lo son sólo las que percibimos con los ojos: hay imágenes mentales, sin cuerpo ni presencia física. Y las hay también literarias, aquellas que crea nuestra mente a partir de la palabra escrita, que no por ello son evanescentes o menos incisivas. Todo lo contrario: las imágenes que crea la mente parecen ser las más persistentes y poderosas. La imaginación es una de las armas más potentes que tenemos los seres humanos para dar forma e imprimir cambios a nuestras vidas e incluso para luchar y sobreponerse a las peores condiciones de existencia (pág. 280)

Igualmente, es importante destacar que la imagen, así como lo describe Dussel (2006):

(...) no es un artefacto puramente visual, puramente icónico, ni un fenómeno físico, sino que es la práctica social material que produce una cierta imagen y que la inscribe en un marco social particular. La pintura, el cine, la fotografía, la televisión, y todos los otros géneros que podamos considerar “visuales”, siempre involucran a otros sentidos, pero sobre todo involucran a creadores y receptores, productores y consumidores, y ponen en juego una serie de saberes y disposiciones que exceden en mucho a la imagen en cuestión (pág. 280)

Por todo lo anterior, comprendemos que la formación de sujetos desde las pedagogías de la mirada, implica la valoración de saberes que se presentan en nuestra actualidad como populares, y es en ese sentido que, “proveen modelos identificatorios, épicas y escenarios nuevos para la imaginación del éxito social, para la narración de la propia vida y para las reglas de la vida común” (Dussel, 2006, p. 281); elementos determinantes para la configuración de las subjetividades contemporáneas. A saber, que como lo definimos problemáticamente al inicio de esta tesis, la relación entre los sujetos y las imágenes determina su posición política, y tal posición también depende en gran medida de los niveles de sobreexposición o de censura a los que estén expuestos.

Es decir, el modo de ver de Jean-Luc Godard, se presenta como un saber de la mirada que no está determinada por la censura o por el espectáculo, una teoría del *ver* que no provee modelos para la identificación ni para la imaginación de una *verdad* del mundo. Por lo tanto, si las palabras, los contenidos y los saberes disponen la mirada y sus modos, Godard impone de antemano tales contenidos para que como dice Berger (2010), toda imagen encarne un modo de ver. Sentido pedagógico de Godard en su organización de los contenidos visuales como textuales y contextuales, para la formación de una mirada política y libre de censura. Una mirada formada para ver e identificar en las imágenes aquellos contenidos sobreexpuestos o subexpuestos que desde la experiencia visual determinan los modos de ver y de relación entre los sujetos.

Mirada que debe ser formada, intencionada, como lo hicimos notar en el capítulo cuarto de esta tesis, por los saberes que para Godard son indispensables, así como lo recrea Didi-Huberman (2017) para afrontar la ceguera de nuestro presente. Saberes que se retoman del pasado y de la historia, de un pasado mal visto (Didi-Huberman 2017) pero que es condicionante de nuestra cultura. Contenidos que son recuperados por Godard en otras creaciones, en las creaciones de otros autores, de películas, textos o teorías.

Un saber-mirar o un saber de la mirada elaborado con la multiplicidad de posibilidades que da la reorganización del pasado. Un saber elaborado a partir de citas y frases que Godard ha tomado de diferentes textos y ha organizado intencionadamente para reconfigurar la mirada. Un saber y un conocimiento de la transformación que pedagógicamente dan sentido a la mirada y confrontan a los estereotipos culturales.

Un saber que pedagógicamente utiliza las citas para reconfigurar el presente de la mirada, “porque uno no inventa nada, sólo transforma. Pero es importante citar con total libertad de

transformar” (Didi-Huberman, 2017, p. 18) y precisamente porque hay transformación, hay pedagogía; y para nuestros intereses investigativos, pedagogía de la mirada.

De la misma manera, este es un enfoque y una teoría que aporta a la pedagogía el hacer explícito que los saberes que son determinantes en la mirada de los sujetos muchas veces se encuentran acompañados de textos que liberan aparentes formas de *deseo*; deseo que pone en riesgo las decisiones o acuerdos propios de la relación entre sujetos al convertir las imágenes en estereotipos. De modo que un sujeto formado dentro de esta pedagogía, mantendrá la relación fundamental de lo político (Arendt, 1997), relación entendida como una organización en donde prevalece el sentido de lo diverso (Arendt, 1997).

Siendo así, el sujeto de la formación de una pedagogía de la mirada en donde se hace énfasis en los contenidos previos a la experiencia visual es un sujeto político el cual no discrimina su lugar desde individualidades o colectividades, y tampoco es una apuesta por una formación en ciudadanía ni para el liderazgo; por el contrario, este es un sujeto con una mirada política del mundo y de la historia para quien “la política se basa en un hecho: la pluralidad humana” (Arendt, 1997, p. 45); sentido político del mundo, en donde una mirada formada para lo diverso se configura pedagógicamente para la formación de otros sujetos políticos desde la mirada.

### **13. EL MODO DE VER DE JEAN-LUC GODARD COMO OTRA RELACIÓN ENTRE EL VER Y EL SABER**

En este punto, es importante empezar a valorar que el sentido pedagógico y formativo del modo de ver de Jean-Luc Godard demarca radicalmente la diferencia entre el ver y el saber, relación importante para el sistema educativo ya que:

(...) tendió a pensar que ver es igual a saber, y que por eso asumió una actitud de sospecha de la cultura visual, sobre todo de la cultura visual de masas, a la que consideró desde temprano una fuente de degeneración moral e intelectual de la población (Dussel, 2006, p. 282)

Lo que nos permite considerar, que la formación de la mirada desde la óptica que busca desarrollar esta tesis, no niega la experiencia visual ni pretende una voluntad o una conciencia de esta, es mas bien; una mirada que se presenta estructurada para que políticamente el sujeto asuma una postura frente a los saberes que determinan una ruta de la experiencia visual y además, discierna entre el ver y el saber. Si es así, el sentido no seria el de negarse a *ver* contenidos propios de la cultura visual contemporánea, sino formar miradas para cualquiera de estos. Aspecto formativo de la mirada que admite la diversidad al comprender los contenidos y los saberes que configuran la cultura visual que habitamos.

Cultura que demanda un tratamiento sobre las imágenes como “objeto y condición de nuestra existencia, artefactos que nos atraviesan como personas y como ciudadanos, y que atraviesan y configuran nuestras formas de saber” (Dussel, 2006, p. 284), razón por la cual, no deben ser utilizadas como un recurso a nivel formativo. Son mas bien, “formas de representación de la experiencia, son formas de conocimiento, y no puertas o ventanas que nos conducen al verdadero conocimiento que proporciona la escritura” (Dussel, 2006, p. 284), ni a los contenidos que circulan como significantes de la realidad.

Por todo esto, es esta pedagogía un campo para pensar en los saberes que determinan la mirada que cae sobre los otros y la mirada que recae sobre nosotros, así como el aspecto político del mundo que se presenta cargado de estereotipos facilitados por la misma cultura visual. Pedagogía de la mirada que desde el enfoque de esta tesis tiene el objetivo de formación puesto en una experiencia que presenta una serie de saberes que acompañan previamente a las imágenes para dar lugar a otros modos de ver, específicamente desde el modo de ver de Jean-Luc Godard.

#### 14. ELEMENTOS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE UNA EXPERIENCIA PEDAGÓGICA EN LA FORMACIÓN DE SUJETOS POLÍTICOS

Dentro de la segunda parte de esta tesis, en donde hemos hecho énfasis en los aportes del modo de ver de Jean-Luc Godard para la pedagogía de la mirada, el concepto experiencia se ha presentado de dos maneras: en Larrosa (2006) cuando hicimos una claridad sobre aquellas pedagogías relativas a la imagen en donde una experiencia para los sujetos susceptibles de formación se define como una experiencia visual, experiencia imposible de traducir en palabras o en ideas, y; en Dussel (2006) en donde las imágenes son formas de representación de la experiencia, explicando de algún modo, que la imagen recrea o actualiza ese saber previo de carácter formativo. En este sentido, vamos a definir el concepto *experiencia* como elemento determinante dentro de la pedagogía de la mirada desde el trabajo *Sobre la experiencia* de Jorge Larrosa (2006b) para precisar su relación con la pedagogía y con el modo de ver de Jean-Luc Godard.

La *experiencia* como concepto se presenta en el texto de Larrosa (2006) como un acontecimiento que supera todos los límites del *yo*, pero, con una característica radical auto-referencial, es decir; el sujeto puede reconocer en esta, saberes, voluntades, poderes, pensamientos y sentimientos; diferentes a los suyos propios, pero reconociendo la diferencia desde la propia concepción de sí mismo. Es un principio de exterioridad “porque esa exterioridad está contenida en el *ex* de la misma palabra *ex*/periencia. Ese *ex* que es el mismo de *ex*/terior, de *ex*/tranjero, de *ex*/trañeza, de *éx*/tasis, de *ex*/ilio” (Larrosa, 2006b, p. 44). Es un principio radical de la alteridad “es decir, algo otro, algo completamente otro, radicalmente otro”. Una forma exterior que siempre se mantendrá por fuera del sujeto y se presentará irreductible a las palabras, a las ideas, a los saberes, a los poderes y a las voluntades (Larrosa 2006b).

Sin embargo, la *experiencia* más allá del acontecimiento que se da exteriormente y que Larrosa (2006b) designa como principio de alteridad, se da en cada sujeto; siendo sus palabras, sus ideas, sus representaciones, sus saberes, su voluntad el lugar de la *experiencia*. Un movimiento de ida y vuelta, diría Larrosa (2006b) “un movimiento que va al encuentro con eso que pasa, al encuentro con el acontecimiento” (pág. 45) y que vuelve para afectar al sujeto. Principio de subjetividad porque es siempre el sujeto el lugar de la experiencia y la experiencia siempre se presenta subjetiva (Larrosa 2006b). Principio que supone que la experiencia es diferente para cada cual y cada uno la vive y la padece de un modo particular y único.

Por lo tanto, es experiencia, porque ese sujeto “es un sujeto abierto a su propia transformación” (Larrosa, 2006b, p. 45), a la transformación de sus conceptos, de sus palabras, de sus sentimientos. “De ahí la relación constitutiva entre la idea de experiencia y la idea de formación. De ahí que el resultado de la experiencia sea la formación o la transformación del sujeto de la experiencia” (Larrosa, 2006b, p. 45). Sujeto diferente al sujeto del saber, diferente al sujeto del poder y al sujeto del querer (Larrosa 2006b). Sujeto de la formación y de la transformación, también diferente al sujeto del aprendizaje y al sujeto de la educación. Radicalmente el sujeto de la experiencia.

Del mismo modo, la experiencia se presenta como un recorrido, como un pasaje y hasta como un viaje; entre el sujeto y eso que se presenta en un nivel externo, como también entre el sujeto y eso que viene de afuera. Eso que viene cautiva, pero también trae la incertidumbre, “deja una huella, una marca, un rastro, una herida. De ahí que el sujeto de la experiencia no sea, en principio, un sujeto activo, un agente de su propia experiencia, sino un sujeto paciente, pasional” (Larrosa, 2006b, p. 46)

Hasta este punto hemos estructurado desde la lectura de Larrosa (2006b) un marco que determina y nos acerca al sentido del concepto *experiencia*. No obstante, los principios y las dimensiones que propone este autor textualmente se presentan así:

- Exterioridad, alteridad y alienación en lo que tiene que ver con el acontecimiento, con el *qué* de la experiencia, con el *eso* de "*eso que me pasa*".
- Reflexividad, subjetividad y transformación en lo que tiene que ver con el sujeto de la experiencia, con el *quién* de la experiencia, con el *me* de "*eso que me pasa*".
- Pasaje y pasión en lo que tiene que ver con el movimiento mismo de la experiencia, con el *pasar* de "*eso que me pasa*" (Larrosa, 2006b, p. 47)

Frente a esto, empezaremos a describir de qué manera se presentan los principios propuestos por Larrosa (2006b) relativos a la experiencia en el modo de ver de Jean-Luc Godard: para el principio de exterioridad, alteridad y alienación de la experiencia (Larrosa 2006b), el valor de la misma se centra en el acontecimiento, y para nuestro trabajo el cual tiene un énfasis en el concepto de política desarrollado por Arendt (1997) en donde su valor radica en la conservación de la pluralidad humana, el *qué* de la experiencia, y para este trabajo el *qué* de la experiencia visual; se presenta como una imagen que por el contexto presentado por el autor se muestra problemática, desconcertante y dialéctica para la mirada; por lo tanto el acontecimiento es una imagen o una serie de imágenes que cuestionan al sujeto de la experiencia visual con imágenes de extranjeros, de exiliados o de extraños que buscan ser incorporados a la red propia del espacio político. Experiencia de la alteridad que implica al modo de ver de cada sujeto con el cual se disputa el empalme con los *otros* de los pueblos presentes en la imagen. Disputa entre los saberes y creencias que anteceden a la experiencia, frente a los *otros* saberes que la acompañan. Principio de reflexividad, subjetividad y transformación (Larrosa 2006b) del sujeto en disputa, del *quién* de la

experiencia (Larrosa 2006b); a quien la disputa en cuestión ha dejado una marca, un rastro, una herida (Larrosa 2006b). Sujeto a quien el mismo movimiento de la experiencia como tercer principio (Larrosa 2006b) lo abre a la incertidumbre de otros saberes en el orden político de la imagen.

Podemos decir a esta altura, que el sujeto de la experiencia que ahora es sujeto transformado, es un sujeto político por esta misma transformación y además es político porque siempre está abierto a cuestionar y a cuestionarse los saberes previos y aquellos que se actualizan en las imágenes. Un sujeto político abierto a la pluralidad y a las diferencias como efecto de la formación de la mirada.

## 15. EXPERIENCIA, FORMACIÓN, SUBJETIVIDAD, IMAGINACIÓN

En este punto buscamos hacer explícita la articulación de conceptos que consideramos imprescindibles dentro de una pedagogía de la mirada, conceptos que aportan desde su dinámica haciendo posible que sea esta misma una posición crítica frente a las discursividades que se presentan dominantes en nuestra época, demostrando así; que este campo favorece la circulación en otras dimensiones y en otras direcciones de lugares críticos dentro de la formación de sujetos cuando se da prioridad a la mirada.

Para la pedagogía de la mirada es indispensable analizar la relación imágenes-subjetividad como una relación que determina de entrada el sentido pedagógico de la experiencia, ya que por un lado, se puede presentar “como un mecanismo de evasión del mundo real y del yo real” (Larrosa, 2003, p. 26), entendiendo que lo real “se define justamente como el mundo sensato y diurno del trabajo y de la vida social” (Larrosa, 2003, p. 26); efecto de la instauración de la *realidad moderna* en donde se desconecta por ende toda relación con la subjetividad; y por otro, la relación inmediata entre el conocimiento y las imágenes en donde el hecho de conocer no modifica nada a nivel del sujeto. Relación que da valor a nuestra tesis la cual hace especial énfasis en los saberes previos a la experiencia de la mirada y nos abre la posibilidad de mostrar con claridad la relación instaurada desde la racionalidad moderna entre imagen y subjetividad.

Frente a esto, es definitivo aclarar que no es el conocimiento por si mismo lo que se presenta como problema, sino la definición de este en su sentido *moderno* donde el pensamiento científico se ha separado radicalmente de ese sujeto del conocimiento y también del sujeto del aprendizaje. Razón por la cual, dentro de la pedagogía en la cual buscamos aportar se distancia de estos el sujeto de la experiencia en donde está en juego su subjetividad.

Esta descripción nos permite de algún modo hacer explícito uno de los objetivos de la pedagogía de la mirada, este es; pensar la experiencia de la formación como la erradicación de los límites y las fronteras entre la imaginación y la realidad, y entre la experiencia y el conocimiento.

Para alcanzar tal objetivo, hicimos explícito el modo en que un sujeto creativo como lo es Jean-Luc Godard imagina a su estilo aquello que configura nuestra realidad, imaginación que no tiene lugar dentro del estatuto de la ciencia moderna y que para nosotros “está del lado de lo subjetivo. De ahí su asociación a términos como irrealidad, ficción, delirio, fantasía, alucinación, sueño” (Larrosa, 2003, p. 27).

Por esto, nuestro trabajo nos ha llevado a pensar la pedagogía de la mirada como un campo en donde la experiencia del ver permite que se valore la relación entre el conocimiento y la imaginación. Imaginación que siempre estará enlazada a la capacidad subjetiva de producir lenguaje: “recuérdese que *fictio* viene de *facere*, lo que ficcionamos, es algo fabricado y, a la vez, algo activo. La imaginación, como el lenguaje, produce realidad, la incrementa y la transforma (Larrosa, 2003, p. 27).

Por lo tanto, la diferencia posible entre la realidad y la imaginación como capacidad de producción, se presentaría a nivel “de lo que Foucault, siguiendo a Nietzsche, llama una “política de la verdad”. Todo ese aparato de distinciones y jerarquías entre lo objetivo y lo subjetivo, lo real y lo imaginario, la esencia y la apariencia” (Larrosa, 2003, p. 27); aparato que controla “la capacidad productiva y creadora del lenguaje” (Larrosa, 2003, p. 27). De modo que, articular las imágenes dentro del sentido que permite este mecanismo limita las capacidades de transformación de los sujetos y el potencial de su imaginación; lo que nos permite deducir, que el sujeto político de la formación propio de la pedagogía de la mirada suprime las distinciones específicas que se presentan en esa aparente *política de la verdad*.

Por consiguiente, para que la relación con las imágenes se descifre como formación es definitivo que se presente una relación muy cercana entre estas y la subjetividad; relación definida como experiencia que como lo desarrollamos previamente en este trabajo se refiere a *eso que nos pasa* a diferencia de eso que pasa. Sin embargo, aunque actualmente todo se nos presenta accesible desde los medios de comunicación y básicamente desde la imagen, *nada nos pasa*, casi nada nos afecta; lo que alcanzamos a *saber* día a día no nos transforma. Razón por la cual, necesitamos una formación de sujetos que frente a las imágenes eliminen las fronteras entre lo que se sabe y lo que se *es* para que sea posible darle un sentido muy cercano a *eso que pasa*.

Del mismo modo, es definitivo entender que la formación a partir de la mirada implica una producción específica de sentido, en donde los sujetos de la mirada como sujetos de la experiencia presentan una actitud abierta a la transformación frente a *eso que pasa*.

Actitud en donde lo que importa no son las imágenes sino la relación con algo de lo humano que hace presencia; situación en donde no se sintetiza dialécticamente al otro. Formación de una pedagogía de la mirada en donde lo importante son las relaciones con las imágenes y entre ellas; manteniendo una apertura para “que lo otro permanezca como otro y no como “otro yo” o como otro desde mi mismo” (Larrosa, 2003, p. 30). Efecto de las formaciones autoritarias que pretenden que los hombres reduzcan todo a su imagen, a sus medidas (Larrosa 2003), a lo que creen saber, querer y necesitar. Sujetos que niegan en las imágenes todo aquello que los puede cuestionar.

Por eso, siempre habrá *pueblos* en las imágenes, así como pedagogías que valoran más la funcionalidad didáctica de estas desplazando el potencial de la experiencia. Es por esto que no hablamos de pedagogías visuales ni de pedagogías de las imágenes, porque la apertura a los otros y a los pueblos humanos permanece en la mirada, pasa por ella, no se sintetiza. Una mirada formada que interpela al sujeto en su intimidad y rompe la relación con todo contenido de lo

humano que no genere transformación; es decir, una ruptura con las pedagogías dominantes de nuestra época.

Del mismo modo, una pedagogía de la mirada que piense la formación de sujetos políticos buscando también transformar las intenciones de las pedagogías hegemónicas, y que asuma la tarea de rescatar la formación de carácter humanista en donde los textos y las imágenes sean oportunidades de transformación de sus mismos planteamientos básicos; con presencia de momentos plurales, creativos y alternativos a los ideales y a los modelos de realización de nuestra época.

Asimismo, podemos decir que la experiencia genera su propio saber: “el que se adquiere en el modo como uno va respondiendo a lo que le va pasando a lo largo de la vida y el que va conformando lo que uno es” (Larrosa, 2003, p. 34); saber al fin y al cabo, determinante para los modos de ver; lo que muestra que los saberes que pedagógicamente generan experiencias, también configuran el sentido de las imágenes. Por lo tanto, del saber de la experiencia se puede decir que “es un saber finito, ligado a la maduración de un individuo particular” (Larrosa, 2003, p. 34), como una revelación de la condición de finitud de la especie humana; también, que es un “saber particular, subjetivo, relativo, personal” (Larrosa, 2003, p. 34), porque un mismo acontecimiento no trae consigo la misma experiencia así como nadie puede aprender de la experiencia de los otros (Larrosa, 2003); y finalmente es un saber que jamás puede separarse del sujeto de la experiencia ya que configura su carácter, y “una forma humana singular que es a la vez una ética (un modo de conducirse) y una estética (un estilo)” (Larrosa, 2003, p. 35).

## 16. CONCLUSIONES

Este trabajo se desarrolló en dos momentos, dos etapas dentro los cuales se hizo necesario formular una construcción visual como objeto de análisis buscando consolidar en sus conclusiones elementos teóricos que pudieran aportar al campo de la pedagogía de la mirada; campo dentro del cual consideramos que no se ha tenido claro el uso de conceptos de otras disciplinas en un sentido formativo. Por esta razón, y como lo explicamos en la introducción de la tesis, asumimos una postura investigativa que genera rupturas con el uso común que se le da a los productos audiovisuales y a las imágenes dentro de los contextos y dentro de las discusiones pedagógicas.

Por lo tanto, asumimos a lo largo del texto que nuestro campo de trabajo ha sido específicamente el de la pedagogía de la mirada en donde se logra situar el lugar concreto del sujeto de la formación, a diferencia de las pedagogías visuales y de las imágenes en donde son estas, lugares que predeterminan desde sus análisis previos sus consecuencias llevando al hombre en palabras de Larrosa (2003) “hacia la con-formidad con un modelo ideal que ha sido fijado y asegurado de antemano” (pág.32). Siendo así, podemos decir que el sentido que induce la imagen en su relación con el sujeto de la mirada debe depender de los elementos que lo constituyen como sujeto de los saberes, mostrando que no habría una posición clara o estática en las imágenes.

Por esto, la formación de sujetos de la mirada excede el sentido de alfabetización de las imágenes hasta el punto de entender por el mismo sujeto, que las imágenes jamás viajan solas y que se materializan en la relación con los saberes.

Dinámica que nos llevó a construir tableros para un atlas de imágenes que nos permitió dar cuenta de tales relaciones, de los saberes determinantes para pensar la cuestión de lo político

humano y su lazo con la producción de subjetividades. Producción que marca igualmente la diferencia entre las pedagogías visuales y de la imagen, con la de la mirada.

Porque la pedagogía de la mirada “no es el camino hacia un objetivo pre-visto, hacia una meta que se conoce de antemano, sino que es una apertura hacia lo desconocido, hacia lo que no es posible anticipar y pre-ver” (Larrosa, 2003, p. 34); por lo que hay una producción en donde los sujetos no sintetizan *al otro* en la imagen, sino que permiten siempre una dialéctica abierta a las posibilidades, a la diversidad. Pedagogía que presenta sus diferencias con los discursos académicos que buscan controlar la experiencia de la imagen, reduciendo los espacios dentro de los cuales esta puede constituirse como un acontecimiento, así como, sometiéndola a conceptos y secuencias que imposibilitan su potencial de pluralidad. De este modo, liberamos a la pedagogía de la mirada, de todo sentido de mediación de las imágenes con fines predeterminados.

Por consiguiente, la construcción que adelantamos así como lo venimos describiendo, permitió pensar la pedagogía de la mirada como un campo específicamente para la imaginación, imaginación que a diferencia del conocimiento o de la cognición se encuentra mas cercana a la subjetividad por ende a la experiencia y a la transformación. Dussel (2006) citando a Didi-Huberman (2003), indica que “*para saber, hay que imaginarse*”, y esta imaginación no es el acto de libre asociación sino el de darse un tiempo de trabajo con las imágenes” (pág.287), trabajo que configura la subjetividad y aperturas a nuevas experiencias. Por esto, la pedagogía de la mirada apela por recuperar el valor de la imaginación y por revelar para la educación esta como principio de subjetivación, en una época en donde las pedagogías tradicionales muestran una reiterada preocupación por los contenidos de orden racionalista.

Del mismo modo, la importancia de pensar los saberes que acompañan o anteceden a las imágenes radica también en contemplar una formación atenta a lo que de la imagen queda por

fuera de las palabras, para que los sujetos puedan “dotar de sentido e inscribir en relatos políticos y éticos a la imagen” (Dussel, 2006, p.287); entendiendo que no podemos ver lo que nos sabemos (Didi-Huberman citado en Dussel 2006) pero que se pueden *montar* esos saberes al modo Godard para articular y activar la diversidad en las imágenes.

En resumen, podemos decir que este ha sido a lo largo del trabajo el principal aporte para una pedagogía de la mirada acompañado de elementos que lo han propiciado; en su orden: la actitud del investigador en pedagogía y educación para comprender los límites entre las disciplinas y los verdaderos aportes a nivel formativo de las pedagogías que contemplan experiencias visuales; el marco de referencia para poner en discusión una definición de política que permita que los otros o los pueblos humanos siempre estén presentes en la imagen y no se sinteticen dialécticamente; el análisis y los estudios que se han realizado sobre Jean-Luc Godard para demostrar lo original de nuestro método y además para poner en evidencia las maneras en que se han investigado temas relativos a la imagen y al cine; la posible legibilidad de las imágenes para pensar su relación con la política, el deseo, la historia y la memoria; la teoría de los modos de ver como teoría que explica que todo saber previo o que acompaña a la imagen determina el modo de ver las cosas; las posibilidades de montajes que disponen la relación entre las imágenes y su sentido (presentando el método de creación de Jean-Luc Godard); el atlas de imágenes como metodología de análisis que permite una reorganización de las cosas, de los tiempos y de los lugares; una definición explícita de pedagogía que permite determinar el sentido y los alcances en relación con la mirada; y, la articulación de conceptos como el de saber y experiencia que se presentan determinantes en la formación de sujetos.

Todo lo anterior, dentro de una tesis que busca aportar límites a una pedagogía de la mirada precisamente desde los saberes previos a la experiencia visual, y que presenta cada uno de los

puntos de la misma, como una serie de saberes necesarios para la formación de sujetos que en su formación o transformación podrán responder a la pregunta: ¿por qué vemos lo que vemos en las imágenes?

## 17. BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre política*. Valencia, PRE-TEXTOS.
- Arendt, H. (1997). *¿Qué es la política?*, Barcelona, Paidós ICE de la Universidad Autónoma de Barcelona.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lucida*, Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- Bayon, F. (2007). *Jean-Luc Godard / Histoire(s) Du Cinéma. El capitalismo como patología de la memoria*. Instituto de Filosofía-CCHS/CSIC.
- Bouhaben, M. (2014). *Ensayo sobre la descomposición y recomposición de las imágenes, los textos y los sonidos en Le Gai Savoir (Jean-Luc Godard, 1968)*. AISTHESIS N° 56.11-26. Instituto de Estética - Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Benjamin, W. (2007). *Pequeña historia de la fotografía*, en *Obras*, libro 2, vol.1, Madrid, Abada.
- Benjamin, W. (1990). *El origen del drama barroco*. Madrid. Taurus.
- Berger, John. (2010). *Modos de ver*. Barcelona. Editorial Gustavo Gili.
- Brea, J. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Madrid, Ediciones Akal.
- Cangi, A. (2009). *Jean Luc Godard. Políticas de la imagen: premonición, reconstrucción, resistencia*. Revista KEPES Año 6 No. 5 enero-diciembre 2009, págs. 7-18.
- Cangi, A. (2015). *Imágenes del pueblo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Quadrata.
- Cristancho, J. (2018). *Tigres de papel, recuerdo de película*. Bogotá. Universidad Pedagógica Nacional. La Carreta Editores.
- Cossio, J. (2014). *Pedagogía y calidad de la educación*. Sophia Vol. 10. Pág. 14-23
- Deleuze, G. (1985). *La imagen tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona. Paidós.
- Deleuze, G. (2003). *Dos regímenes de locos*. Paris. Minuit.
- Delgadillo, R. (2011). *Teorías sobre montaje audiovisual*. Revista Punto Cero. Año 16, No 22, 1er Semestre 2011, págs. 69-77.
- Didi-Huberman, G. (2014). *Pueblos expuestos, pueblos figurantes*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Manantial.

- Didi-Huberman, G. (2011a). *Ante el tiempo*. Buenos Aires. Adriana Hidalgo Editora.
- Didi-Huberman, G. (2011b). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2013). *Cuando las imágenes tocan lo real*. España. Círculo de bellas artes.
- Didi-Huberman, G. (2017). *Pasados citados por Jean-Luc Godard*. Santander. Shangrila Editores.
- Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas. ¿Cómo llevar el mundo a cuestras?* TF Editores/Museo Reina Sofía.
- Dussel, I. y Gutiérrez, D. -Comp.- (2006). *Educación la mirada*. Buenos Aires. Manantial.
- Dussel, I. (2019). *Escuela y cultura de la imagen: los nuevos desafíos*. Revista Nómadas, No. 30, Pag. 180-193. Universidad Central Colombia.
- Escobar, M. (2016). *Hacia una pedagogía de la imagen como palabra transformadora*; en <http://quadrensanimacio.net>; No. 24 Julio de 2016; ISSN: 1698-4404
- Flórez, R. (1994). *Hacia una pedagogía del conocimiento*. Bogotá. Mc Graw Hill
- Font, D. (2001). *Jean-Luc Godard y el documental Navegando entre dos aguas*. Revista Anàlisi 27, págs. 91-100. Universitat Pompeu Fabra.
- Foucault, M. (1994). *La hermenéutica del sujeto*. Madrid. La piqueta.
- García Puchades, W. (2013): *Cine y política en Alain Badiou: el poder retórico del cine al servicio de la transmisión de la idea política del presente*, *Icono 14*, volumen 11. pp. 195-215. doi: 10.7195/ri14.v11i1.554
- Glazman, R. (2015). *La formación de nuevos investigadores educativos: diálogos y debates*. Revista de la educación superior. No 176. México. Anuies
- Larrosa, J. (2003). *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. México. Fondo de cultura económica.
- Larrosa, J. (2006). *Niños atravesando el paisaje*. Notas sobre cine e infancia. En Dussel, I y Gutiérrez, D. -Comp- *Educación la mirada*. Buenos Aires. Manantial; Pág 113-134.
- Larrosa, J. (2006b). *Sobre la experiencia*. Revista Separata Educación y Pedagogía, Vol 18, Pág 43-51. Universidad de Antioquia.
- Mitchell, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid, Ediciones Akal.
- Mitchell, W.J.T. (2014). *¿Qué quieren realmente las imágenes?* México. Press.

Obando, L. (2000). *Hacia una pedagogía de lectura de imágenes*. Revista pedagogía y saberes No. 15. Universidad Pedagógica Nacional.

Ranciere, J. (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*, Barcelona, Paidós.

Real Academia Española (2019). Diccionario de la lengua española. Recuperado de <https://dle.rae.es/?id=QYSWGfU>

Rodríguez, V. (2014). El cine como posibilidad de pensamiento desde la pedagogía: una mirada a la formación de maestros. Bogotá, Universidad Pedagógica Nacional; CIUP.

Ruiz, N. (2006). *Poesía y memoria: "HISTOIRE(S) DU CINEMA" de Jean-Luc Godard*. Madrid. Tesis doctoral facultad de bellas artes, universidad complutense de Madrid.

Sontag, S. (1966). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Editor digital: Titivillus.

Sontag, S. (1969). *Estilos radicales*. Editor digital: Titivillus.

Zuluaga, O. (1999). *Pedagogía e Historia*. Siglo del hombre editores. Anthropos. Editorial Universidad de Antioquia.