

## USO DE LA IMAGEN COMO ESTRATEGIA DIDÁCTICA EN EL CONOCIMIENTO\*

*Susana Otero*

e-mail: susana.otero@usal.edu.ar

### *Resumen*

El interés de este trabajo es describir fenomenológicamente la génesis histórica y sistemática del concepto de imagen, con el fin de poder responder a las siguientes cuestiones: qué es el uso de la imagen, y por qué y para qué nos ocupamos de él como estrategia didáctica en la motivación de la empatía, competencia moral básica. Es decir, al hacer uso de la imagen, videos y posteriormente de textos: ¿Seguimos una moda? ¿Estamos condicionados por la cultura? ¿Hay fundamentos para el recurso a la imagen?

Palabras clave: imagen, estrategia didáctica, empatía

### *Abstract*

The interest of this paper is to describe, phenomenologically, the systematic and historical genesis of the image concept, looking forward to answer the following questions: what is the use of image, and why and what for do we take care of it as a didactic strategy on empathy motivation, basic moral competence. Using images, videos and, later, texts: ¿Do we follow a trend? ¿are we culturally conditioned? ¿are there grounds on the use of image?

Key words: image, didactic strategy, empathy

*Zusammenfassung*

Das Interesse dieser Arbeit besteht darin, die historische und systematische Genese des Begriffs des Bildes phänomenologisch zu beschreiben, um so die folgenden Fragen beantworten zu können: Was ist die Verwendung eines Bildes, und warum und wozu beschäftigen wir uns mit ihr als didaktische Strategie zur Motivation von Empathie, einer grundlegenden moralischen Kompetenz. Das heißt: Folgen wir, wenn wir Bilder, Videos und danach Texte verwenden, nur einer Mode? Werden wir von der Kultur konditioniert? Oder: Gibt es Gründe für den Zugriff auf Bilder?

Schlüsselwörter: Bild, Unterrichtsstrategie, Empathie

Original recibido: octubre de 2017

aceptado: diciembre de 2017

*Susana Otero* es Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional de Córdoba. Becaria del CONICET y del Servicio Alemán de Intercambio Académico (DAAD). Doctora en Filosofía por la Universidad Nacional de Tucumán. Profesora de Filosofía de nivel medio y superior (USAL). Autora de numerosos artículos sobre temas de su especialidad.

Nuestro interés en principio es describir fenomenológicamente la génesis histórica y sistemática del concepto de imagen para poder responder con esto a: qué es, por qué y para qué nos ocupamos del uso de la imagen como estrategia didáctica, en la motivación de la empatía, competencia moral básica. Es decir, al hacer uso de la imagen, videos y posteriormente de textos ¿seguimos una moda? ¿Estamos condicionados por la cultura? ¿Hay fundamentos para el recurso a la imagen?

Si bien esta inquietud por la imagen nos remonta a los presocráticos, vamos a tener en cuenta tres pensadores fundamentales para la consideración del concepto de imagen como algo que cumple con la función de presentación y/o representación de lo otro. Estos pensadores son: Platón, en la antigüedad, Kant, en la modernidad y Husserl, en el siglo XX, quienes nos conducen a la actual concepción de la imagen, en virtud del giro icónico (Boehm, 1994) y el giro pictórico (Mitchell, 1992).

En la antigüedad, a partir del 'Paradigma de la línea', libro VI de la República de Platón (1992, L.VI, 511b), podemos observar que el concepto de 'imagen' se encuentra vinculado al concepto de 'representación', o de algo dado en el exterior que refiere o evoca otra cosa. Por ejemplo, las 'sombras' o 'imágenes' refieren de un modo indirecto a aquello que representan y de lo cual tenemos un tipo de conocimiento conjetural (Eikasía) proporcionado por nuestra imaginación, facultad sensible del alma. Otro aspecto interesante de señalar desde el 'Paradigma de la línea' es que a cada uno de los modos de ser posibles de los entes existentes le es correlativo un modo determinado de conocimiento y una facultad del alma correspondiente al mismo nivel (sensible o inteligible) que hace posible su captación. Todos estos modos de ser posibles, salvo las Ideas, son considerados representaciones indirectas o directas de algo, es decir, imágenes de imágenes (sombras e imágenes, entes matemáticos o conceptos).

Consideramos importante también tener en cuenta el concepto de mimesis o el arte de la imitación en el *Cratilo* (Platón, 2000: 280) donde se ve que no es lo mismo el arte de imitar cualidades sensibles, como es el caso de la pintura y la

música (colores-pintura, sonidos-música), que el arte de nombrar, donde no se imitan las cosas sino lo que los nombres designan, esencia o naturaleza de las cosas. Lo importante es reconocer que la verdad no está en los nombres sino en las cosas mismas. En el diálogo se expresa claramente que el lenguaje es algo conforme a la naturaleza humana y su función es expresar y comunicar, pero no es un instrumento para acceder a la verdad. Todo lenguaje es representación (conexión entre idea y apariencia), exposición de significación por medio de 'un signo sensible', o imágenes donde la verdad no yace en lo que inmediatamente son, sino en lo que mediatamente expresan. La verdad está más allá de las cosas sensibles y de las palabras. No se conocen las cosas en sí mismas, sino las imágenes externas que las representan. En las cosas sensibles y en los nombres (imagen de imagen) solo se conocen las imágenes de lo que representan. El nombre es la imagen de la cosa sensible que es imagen o copia de la esencia correspondiente.

En la modernidad, en virtud del giro copernicano, se fue precisando el concepto de representación y considerando el concepto de imagen interna de algo o de alguien con carácter de mediación entre el intelecto y la cosa, alcanzando esto su mayor precisión en Kant; para este pensador, la vía de acceso a la fundamentación interna del conocimiento a priori es la noción genérica de la representación (*Vorstellung*) (KrV A76, B101) como afinidad íntima, que hace posible la unión necesaria entre la intuición y el concepto para que haya conocimiento. Pero a su vez el contenido de la representación conforma el carácter de la misma (impresiones-intuición, fenómenos-conceptos, conceptos-juicios, conceptos puros-ideas). Kant sostiene que en la representación intuitiva sensible recae el peso verdadero del conocimiento: ella es una representación derivada (B72), pues lo intuido se deriva de algo que existe ya por sí mismo. Pero además es fundamental la función que cumple la imaginación, facultad ciega del alma, que hace posible la síntesis intermediaria necesaria entre la sensibilidad y el entendimiento, para que sea posible conocer en su función productiva (presentación) y reproductiva (representación).

En la Antropología (1991, §28-§35), Kant considera que la Imaginación (*Einbildungskraft-facultas imaginandi*), como facultad de intuición sin presencia del objeto, es productiva (*exhibitio* originaria) o reproductiva (*exhibitio*

derivativa), distinción que corresponde a lo puro o empírico respectivamente. Pero la Imaginación productiva, aunque creadora, es incapaz de producir una representación sensible, que no haya sido dada a nuestra facultad de sentir, y proporciona realidad a los conceptos, en virtud de la analogía de sus intuiciones ficticias con las percepciones reales. Cuando Kant habla de las facultades de representar lo pasado y lo futuro por medio de la Imaginación [recordar (*Erinnerungsvermögen*), prever (*Vorhersehungsvermögen*)], nos dice que la memoria (*Gedächtnis*) se distingue de la imaginación (reproductiva) en que puede reproducir voluntariamente la representación pasada. Pero también dice que fijar en la memoria, reproducir fácilmente y retener largamente, son las perfecciones formales de la memoria, ya por repetición, asociación o por la división de un sistema del pensamiento. El espíritu fantaseador en virtud de la falta de atención a lo presente debilita la memoria inevitablemente. Ambas facultades (recordar y prever), en cuanto sensibles, se fundan en la asociación de representaciones del estado pasado y futuro del sujeto con el presente, y si bien, no son en sí percepciones, sirven de enlace de percepciones en el tiempo para enlazar lo que ya no es con lo que todavía no es, por medio de lo que es presente en una experiencia coherente.

En el siglo XX, la tendencia a confundir la representación, como acto, con el contenido de lo representado, depende del modo de comprender estas dos expresiones. Un intento de esclarecer este equívoco (Fink, 1974: §1) lo encontramos en Ideas I, §99ss., donde Husserl plantea una distinción entre la presentación (*Gegenwärtigung*) y la presentificación (*Vergegenwärtigung*), como caracteres o modos de ser del género representación (*Vorstellung*). (Otero, 2010: 26ss) Así la percepción es un acto de presentación en la que el objeto es dado “en carne y hueso”, como puro presente. La impresión originaria es el principio absoluto de toda producción constante y tiene lugar por una génesis espontánea. Esta distinción nos va a permitir explicitar la naturaleza de la imagen (interna o externa), en su función presentativa (productiva) o representativa (reproductiva).

La descripción fenomenológica de la percepción (*Wahrnehmung*) se toma como modelo de constitución, ya que este modo de vivencia representa para Husserl, el caso ejemplar de la conciencia intencional en general. El fundamento de esto está en su aprehensión (*Auffassung*) de lo originario. La

percepción es un acto, que tiene el carácter de un proceso continuo, es una continuidad de acto (impresión - retención – protención) en el que se destaca la posesión de un límite ideal, pero la continuidad misma carece de límite ideal. La percepción (impresión) es la fase que constituye el ahora puro; el recuerdo, en cambio, cualquier otra fase de la continuidad: la transcurrida (retención= pasado), o por venir (protención = futuro).

El proceso continuo perceptivo, de impresión, retención y protención, puede ser modificado en el recuerdo o en la imaginación, y a su vez, todo tipo de vivencia (sea ésta originaria o una modificación) en la reflexión (o modo de aprehensión de toda experiencia inmanente) sobre la misma. De todos modos, la percepción es la base a la que remiten todas las otras modificaciones ya sean simples, como el recuerdo, la espera o la imaginación, ya sean complejas, como la conciencia de imagen o de signo.

El recuerdo y la espera son actos de presentificación, los cuales consisten en ser modificaciones simples de la percepción y refieren al objeto en sí mismo, aunque éste no se dé en su misma presencia (“en carne y hueso”). La distinción entre el recuerdo y la espera es que el recuerdo es repetición de una constitución ya realizada y se cumple en una síntesis de coincidencia entre lo reproducido y lo retenido (lo que ha sido percibido anteriormente), mientras que la espera es, en virtud del pasado, la configuración del futuro como una posibilidad abierta o causalidad motivacional, que se cumple en una percepción actual.

Toda forma de conciencia imaginativa es una presentificación (*Vergegenwärtigung*) (Otero, 2010: 35), que puede ser cuasi posicional o neutra, según que se mantenga o no el modo de creencia originario. Cuando es neutra, interviene una segunda modificación imaginativa (*eingebildeter*) y se trata de la neutralización estética. Husserl (Hua XXIII, 1) considera que “en la esfera de la imaginación, no sólo tenemos las representaciones de imágenes internas, 'representaciones de fantasía', sino también las representaciones por imagen externa en el sentido corriente de la palabra, es decir, las representaciones en las cuales un objeto percibido es determinado y cualificado como imagen, por evocar (*vorstellig zu machen*) a otro semejante, como el de una imagen física, que evoca (*vorstellig macht*) el original”.

Todas estas vivencias se cumplen en el presente, aunque cabe señalar aquí la particularidad que se da en la percepción inmanente, como en la fantasía, el carácter temporal simultáneo del acto y del co-relato (de la percepción y el percepto, y en la fantasía, del fantasear y lo fantaseado), cosa que no ocurre, por ejemplo, en el recuerdo (*Wiedererinnerung*), en donde el recordar es actual y lo recordado es presente-pasado, es decir, no hay simultaneidad entre el acto y el correlato del mismo, como tampoco se da esta simultaneidad en la retención ni en la protención, ni en la espera. (Otero, 2010: 51) Este carácter peculiar del recuerdo es el requerido para la posibilidad de toda identidad, es decir, del sentido tanto de la objetividad, como de la propia subjetividad.

En el recuerdo, lo recordado tiene el carácter de un fenómeno imaginario (imagen), pero con un modo de creencia, que lo caracteriza, como posicional. (Hua XXIII, No 13: 300) La cualidad o modo de creencia tiene referencia explícita al modo de existencia del objeto correspondiente (real presente-pasado, posible, dudoso, etc.). El recuerdo (Otero, 2010: 77) posee ya estas intenciones, dirigidas ya hacia el pasado o hacia el advenir, pues él es el recuerdo de un ahora acabado, una cuasi percepción. Y al igual que el acto perceptivo originario, el recuerdo, siendo su modificación, posee una conexión temporal bajo la forma de un halo retencional y protencional, aunque en el modo del símil.

La imaginación tiene una estructura temporal, en cuanto que ella es un acto que dura, y su objeto se da en una sucesión de aspectos, pero en ella es abolida la referencia a un pasado concreto y, en consecuencia, también la referencia al ahora actual. El emplazamiento en un horizonte temporal, que une el pasado al presente, desaparece, y en esto consiste su inactualidad o neutralización.

La diferencia entre la actualidad (de la rememoración) y la inactualidad (de la imaginación) es la diferencia entre la presentificación posicional (con orientación temporal) y la no posicional (sin orientación temporal), en donde lo presentificado no es ni ahora, ni sido, ni llegará a ser. Sin embargo, la modificación de neutralidad no debe confundirse con la negación, la duda y la hipótesis de la experiencia. (Otero, 2010: 78)

Husserl considera que, junto a estas representaciones o modificaciones simples de la percepción -como el recuerdo, la expectativa, la fantasía, etc.,

están las presentificaciones de tipo complejo, que son las representaciones en las que el objeto es presentado por intermedio de una imagen física o por intermedio de un signo. (Hua III/I: 211)

### **Presentificaciones complejas: la conciencia de imagen o retrato y la conciencia de signo**

Las fantasías perceptivas, referidas por Husserl a la conciencia de imagen o de signo, constituyen las llamadas presentificaciones complejas. La conciencia de imagen o retrato implica la percepción de un objeto-imagen retratante, es decir, como representante de algo retratado que no es percibido y que de ese modo es representado indirectamente. Ahora bien, para que el objeto percibido aparezca como una imagen, debe ser (neutralizado) cuasi posicionado. La conciencia de imagen es una cuasi posicionalidad aplicada a la percepción o presentación, que le sirve de base. No se percibe la estatua, como una figura de piedra, sino como imagen de una persona; no está dirigido a la imagen como a un objeto de percepción, sino a la realidad imaginada o retratada en él. Esto mismo pasa en una pieza de teatro, que es una ficción puramente perceptiva, donde todo lo que ocurre tiene el carácter de 'como si', tanto los hombres actores, los muebles, el ambiente, etc., "representan": "todo ello sirve para trasladarnos a la ilusión artística" (Hua XXIII, No 18: 509; Otero, 2010: 38). De este modo, percibimos activamente, juzgamos, tememos, amamos odiamos, etc., pero todo esto en la fantasía, en el modo del 'como si' (es una posición fantaseada). Así, el arte nos ofrece una multiplicidad de ficciones perceptivas y, por cierto, también de ficciones de reproducción puramente ficticias.

En estos casos de fantasía perceptiva hay una percepción real del objeto-imagen (actor-presente), que remite a una percepción de fantasía (ilusión) o sujeto-imagen (Enrique IV, presente-pasado), que elimina a aquella, no de forma activa, sino que es apresentada, pasivamente, como no intuida. Es decir, se da una suerte de doble situación, tanto perceptiva como aprehensiva (experiencia real - experiencia ilusoria) en unidad de conflicto, en donde se implica la eliminación de la percepción de base y predomina sólo la vivencia de la percepción de fantasía. Lo mismo pasa en el caso de la copia, donde es



eliminada la percepción de la figura de cera y se vivencia en ella solo la figura de Napoleón. En este sentido consideramos que no hay diferencia entre la conciencia de copia y la conciencia de imagen.

Otro tipo de presentificación compleja es el signo. A diferencia de la imagen, el signo no exige semejanza con lo designado. La diferencia entre la imagen y el signo está en el carácter arbitrario del signo.

En la conciencia de signo sucede algo similar a lo que sucede en la conciencia de imagen, pues los signos (*Zeichen*) o el símbolo, por un lado, son experimentados como cosas reales (signo sensible, hablado o escrito) y, por el otro, son considerados portadores de significación (*Bedeutung*) espiritual o sentido (*Sinn*), que transportan a un mundo espiritual. Por cuanto las palabras y los signos no valen por ellos mismos, sino que su valor radica en el ser representante (Otero, 2010: 40) o en su carácter de mediación simbólica.

La conciencia de imagen o de signo es posicional cuando remite a los objetos reales presentes o pasados (figura de cera de Napoleón, presente-pasada), y el carácter de creencia, que pertenece a la percepción originaria, no es modificado. Lo propio de la neutralización imaginante se da cuando se flota entre el mundo de la realidad empírica y el mundo de la irrealidad de la fantasía, sin tomar posición en uno ni en el otro. El mundo estético tiene, como correspondencia en la imaginación, una presentificación neutralizada (representación teatral, la novela), la reproducción y el pasaje a la irrealidad es lo propio de la ficción (mediante la supresión pasiva de la realidad). (Hua XXIII, N° 18: 508; Saraiva, 1970: 196)

El problema que posee la mediación lingüística es más complejo que la de la imagen o del fantasma en la medida, que el lenguaje no tiene una función de presentación<sup>1</sup> similar a lo presentificado (es arbitrario). La intención significativa es vacía, el acto de significación no da las cosas a la conciencia; mientras los actos intuitivos dan los objetos y realizan la referencia objetiva, la palabra, el signo o el símbolo son la expresión de un pensamiento vacío, que se da a través de ellos. El acto de significación tiene un lado corporal (físico) y un lado espiritual (significación), entre la expresión (literal) y su significación, se ha de admitir una unidad más íntima, y cuando la significación encuentra su plenificación en un acto intuitivo de percepción, imaginación o recuerdo, ella ejerce una función de conocimiento.

Entre la percepción real del signo y la percepción de su representación simbólica, existe una diferencia esencial infranqueable (Saraiva, 1970: 89-90), que radica en el carácter del significado al que nos remite toda forma simbólica y con lo cual se pueden implicar o no otros sujetos fuera de nosotros. En esta perspectiva, la cultura es la expresión más clara de esta implicación intersubjetiva, pues las obras de la cultura son obras de carácter material, que llevan en sí la expresión de un (doble) sentido (literal y simbólico).

El fenómeno estético se revela por su neutralidad existencial y su carácter de (re)presentación, como vivencia de imaginación. Para ilustrar la consideración y la demanda fenomenológica general, la obra de arte sirve en varias ilustraciones de la idealidad. La obra musical no existe más que a través de múltiples interpretaciones y reproducciones, pero ella no es ni una ni la otra, ni la suma de todas, ella no existe en el sentido empírico ordinario y lo mismo va para el hombre sin cualidades en el grabado de Durero "El Caballero, la Muerte y el Diablo". Si la actitud fenomenológica se compara a ésta del artista o simplemente al hombre en la contemplación estética, 'la obra de arte' puede ser objetivable, también de otro modo, pues ella es esto, que es dado a la percepción, pero no sólo a la percepción sensible, sino también a la percepción valorativa, axiológica, etcétera.

En el análisis del mundo de la cultura, se revela el carácter intersubjetivo y mediador de todas las formas simbólicas, en donde tiene lugar la comunicación, de unos con otros o de unos en otros. Siguiendo a Heidegger, en el origen de la obra de arte<sup>2</sup>, la forma simbólica, como obra, es el lugar en donde acontece el ser de la comunicación (el entre del creador y la obra, el entre de la obra y el contemplador, y el entre del creador y el contemplador), el "Entre" ("Zwischen") es aquello dentro de lo cual tiene lugar el juego intersubjetivo del ser, como lo que adviene descubriendo lo extraño, y del ente, como lo extraño mismo, que en la apariencia encubre el ser. Además, « el ser no se presenta en el hombre de modo ocasional ni excepcional ». Sino que, « el ser solo es y dura en tanto llega hasta el hombre con su llamada ». Por cuanto, solo es el hombre el que, "abierto al ser, deja que éste venga a él como presencia" (Otero, 1999), en el "entre" nosotros intercultural.

Toda objetividad ideal constituida del mundo de la cultura (no solo científico sino también del arte y la literatura), tiene un comienzo histórico, por su origen

en un acto productor humano, es decir, en una formación de sentido espiritual primitivo. El proceso de su efectuación tiene lugar en la subjetividad del inventor, pero ni la geometría ni las demás disciplinas que configuran el mundo de la cultura tienen existencia psíquica sino existencia objetiva para todo el mundo, es decir, después de su profundación (ihrer Urstiftung) tienen una existencia específicamente supratemporal y accesible a todos los hombres. (Husserl, Hua XVII, § 57b)

Asimilando esto, en relación a la imagen como presentación vemos que admite el carácter intersubjetivo y mediador de todas las formas simbólicas como el entre donde tiene lugar la comunicación de unos con otros y de unos en otros. La imagen como forma simbólica es el lugar en donde acontece el ser de la comunicación (el entre del creador-productor y la imagen, el entre de la imagen y el espectador, y el entre del creador-productor y el espectador). La imagen es en virtud de las relaciones simultáneas, en el espacio, y el signo-palabra es en virtud de sus relaciones sucesivas, en el tiempo. La imagen es a las artes plásticas (la pintura, a la escultura, a la fotografía), como el signo-palabra es a la poesía, la nota a la música, el tiempo en movimiento al cine. Las artes plásticas se valdrían de medios o signos diferentes a los de la poesía, siendo los suyos formas-figuras y colores similares o contrastantes (en su dominio simultáneo espacial), y los de la poesía sonidos articulados o no (en su dominio sucesivo temporal). Los objetos o partes de la pintura existen unos al lado de otros en el espacio. Mientras las acciones que serían los objetos propios de la poesía, se suceden unas a otras. El artista plástico plasma y fija acciones simultáneas, coexistentes, en el espacio, mientras el poeta plasma sus acciones sucesivas en el tiempo que es su dominio. (Lessing, 2017: 157-166).

El ser de la imagen y el ser de la palabra-acción valen en cuanto lo (re)presentado en la imagen o en la acción alcanza el ser gracias a la imagen o a la acción. Esto a su vez supone al espectador que la observa y le da existencia.

En este sentido, la imagen y el signo comparten el carácter de ser mediadores que nos remiten o evocan con sus características específicas (espacial-temporal) un sentido determinado abierto a múltiples interpretaciones. El carácter temporal atañe al origen de la imagen o a lo que hace referencia

solo de un modo secundario, pues el tiempo se limita al tiempo vivido por el que la crea-produzca y al del espectador que la observa. (García Varas, 2012: 108)

El recorrido por los supuestos *históricos* y *sistemáticos* del concepto de la imagen nos conduce desde Platón, con el carácter de las imágenes externas presentes en el Paradigma de la línea de la *República*, como imágenes de imágenes (imágenes sensibles, palabra inteligible), pasando por la consideración de la imagen interna productiva y reproductiva en la modernidad con Kant, a Husserl en el siglo XX con la explicitación de las imágenes internas de las modificaciones simples y las imágenes-signos externos de las modificaciones complejas de la conciencia de imagen y conciencia de signo.

Este recorrido desemboca y se amplía a principios de los noventa cuando el filósofo alemán, discípulo de Gadamer y especialista en historia del arte, Gottfried Boehm (1994) encuentra en la cultura un giro hacia la imagen denominándolo “giro icónico”. Al mismo tiempo, en Chicago, el profesor de historia del arte y de filología inglesa, W.J. T. Mitchell publica en 1992 su artículo “*The Pictorial Turn*”. Boehm y Mitchell dan cuenta del cambio cultural que da origen a la llamada ‘ciencia de la imagen’ por unos y ‘estudios visuales’ por otros.

El giro hacia la imagen enfatiza el valor de la lógica icónica de la imagen como lugar propio del pensamiento y de la comunicación. En la ciencia de la imagen (*Bildwissenschaft*) de Boehm y en el giro pictórico (*Visual Studies*) de Mitchell se comprende la imagen como signo con relación de semejanza a la realidad. Pero las imágenes no son copias de la realidad sino diferentes formas de ver la realidad. La función de la imagen es generar sentido. Es una presencia que participa (interna o externa) y es objeto de enfoques multidisciplinares. Es producto y registro del proceso creador de su productor. Es soporte de información y proceso de construcción de representaciones que remite al contexto en que surge. También es importante tener en cuenta que las imágenes suponen la mirada de los espectadores que son co-autores del sentido que se hace visible en esa manifestación. (Gil Salguero, Pérez Tabarés, 2014)

Una nueva cultura del aprendizaje amerita adentrarse no tan sólo en el uso de la imagen como recurso didáctico sino también reflexionar acerca de las

consecuencias del giro icónico a partir de la comprensión del mismo. Esto nos abre un espacio nuevo relativo a la alfabetización icónica o visual de fundamental importancia para tener en cuenta como estrategia didáctica tanto en la educación como en la salud mental.

## **Notas**

\*Trabajo presentado en el XXVIII Encuentro de Fenomenología y Hermenéutica en la Academia de Ciencias de Bs.As. Septiembre de 2017.

1. Pol Vandavelde, (1996), "Vergegenwärtigung et présence originale chez Husserl", Recherches husserliennes, Belgique, Facultés universitaires Saint-Louis, Vol. 6, 103. "El signo es arbitrario en el sentido saussureano del término, es decir, él no es motivado por las cosas y no mantiene similitud con esto que por él es visto. Es una pura convención o un sistema. El signo debe ser entendido y comprendido como signo, él debe ser interpretado".

2. Heidegger, M. (1958), *Arte y poesía*, trad. y prólogo de S. Ramos. México. FCE. p.104. Nos dice, "dejar que una obra sea obra es lo que llamamos la contemplación de la obra. Únicamente en la contemplación, la obra se da en su ser creatura como real". "Si una obra no puede ser sin ser creada, pues necesita esencialmente los creadores, tampoco puede lo creado mismo llegar a ser existente sin la contemplación".

## **Referencias**

Belting, H. (2009), *Antropología de la imagen*, trad. G. M. Velez Espinosa, México: Universidad Iberoamericana.

Boehm, G. (1994), *Was ist Bild?*, München Fink.

Boehm, G. (2010), *Wie Bilder Sinn Erzeugen. Die Macht des Zeigens*, Berlin: Berlin University Press.

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

Fink, E. (1974), *De la phénoménologie*, trad. francesa Didier Franck. París: Les Editions de Minuit.

- García Varas, A. (2011), *La Filosofía de la imagen*, Salamanca. Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- García Varas, A. (ed.) (2012), *La filosofía e(n) imágenes*. Interpretaciones desde el arte y el pensamiento contemporáneos, Zaragoza: Institución 'Fernando el Católico'.
- Gil Salguero, P. y L. Pérez Tabarés (2014), *Dar imagen a la teoría: reflexionando sobre las aplicaciones del <giro icónico> y <pictórico> a las fuentes fotográficas*. <https://asaltoalautopia.files.wordpress.com/2014/07/dar-imagen-a-la-teoria.pdf>
- Heidegger, M. (1958), *Arte y Poesía*, trad. y prólogo de S. Ramos, México: FCE.
- Husserl, E. (1954), *Husserliana*, Den Haag: Martinus Nijhoff. Hua III/I, XVII, XXIII.
- Kant, I. (1956), *Kritik der reinen Vernunft*, Hamburg: Félix Meiner Verlag.
- Kant, I. (1979), *Crítica de la razón pura*, México: Ed. Porrúa.
- Kant, I. (1996), *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht*, Kant im Kontext, Werke auf CD-Rom.
- Kant, I. (1991), *Antropología. En sentido pragmático*, Trad. Gaos. Madrid: Alianza Editorial.
- Lessing, E. (2017), *Laoconnte o los límites de la pintura y la poesía*. (citas que debo a transcripcion\_videopresentacion\_sobre\_lessing.pdf)
- Mitchell, W. J. T. (1984), What is an image?, en *New Literary History* 15 (3): 503-537.
- Mitchell, W. J. T. (2011), ¿Qué es la imagen?, en A. García Varas, *La Filosofía de la imagen*, Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca.
- Mitchell, W. J. T. (1992), The Pictorial Turn, en W. J. T. Mitchell, *Picture theory. Essays on verbal and visual representation*, (pp. 11–34), Chicago: University of Chicago Press.
- Mitchell, W. J. T. (2009), *Teoría de la imagen: ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid: Akal.