

# CAPÍTULO 1

## La imagen pictórica y fotográfica como documento histórico de la memoria y el recuerdo, en la obra de Óscar Muñoz

Perucho Mejía García, PhD.

Carlos Alberto Quintero Cano, PhD.

*La obra surge según la representación habitual de la actividad del artista y por medio de ella.*

Martin Heidegger.

Desde la época griega, la concepción de temporalidad ha tenido una implicación dinámica y permanente, que entraña un espíritu de preponderancia en Parménides bajo circunstancias gobernadas por acontecimientos dispuestos esencialmente en forma de entidades históricas apoyadas en un diagrama que cobra sentido a través de la memoria. Ahora bien, cuando se habla de memoria, que es el objeto al que nos vamos a referir en este evento, es preciso dar cuenta de la correlación simultánea entre tiempo y espacio, estableciendo también relaciones expresadas mediante la imagen, en tanto es portadora de temporalidad y testimonio, y desde la cual se confiere a lo que aparece representado, evidencias particulares, producidas mediante configuraciones que hacen visible todo aquello que pertenece a la imaginación y al entendimiento visual, pero que además, en el sentido fijado por ella comporta una relación mutua y compatible con *eidos* y con *imago*.

Es preciso definir que originariamente el significado de “*eidos* designa la *idea* o la forma visible de una cosa” (cf. Nicol, 2001, p.156. La cursiva es nuestra), en tanto que *imago*, “está emparentada con la palabra alemana *Bild*, que significa representación o forma que se ofrece a la mirada o a la percepción de un sujeto” (cf. Derrida, 1989, p. 96-97). En términos de representación también está relacionada con “el adjetivo *bildend* que forma el término técnico *bildende Kunst*, cuya traducción española es “artes plásticas” (cf. Gadamer, 1997, p.182).

Decimos, entonces, que esta concordancia puede darse en el mismo ámbito de circunstancias figuradas, por medio de las cuales la imagen se despliega en el orden de la imaginación, impulsada también por lo que instituye un registro variable, discontinuo, conmemorativo y evanescente. Asimismo, la relación establecida entre representación e imagen y la comprensión trazada por el recorrido histórico, devino posibilidad de documento estético como forma de revelación y evidencia de lo acontecido, amparada en una amplia visión del mundo.

Sin embargo, en el irreductible proceso histórico y con el invento de la fotografía surgida alrededor de 1824 por Niépce<sup>1</sup>, y a partir de la expansión de la imagen caracterizada por el libre juego de la imaginación, que anuncia ya la alternativa visual implantada en el universo del arte, la estética debió formular las condiciones que han designado toda una suerte de conceptos más allá de fórmulas universales a través de las cuales, la teoría crítica remite a un ámbito de orden plástico que le otorga un asentamiento particular fundamentado en el orden de lo imaginario.

Ahora bien, debemos reconocer que desde los siglos XV al XVIII la fotografía tuvo como antecedente a la pintura<sup>2</sup>, que estaba convertida en un espacio de estudio y raciocinio, y que tenía como fundamento la naturaleza de las superficies y el espacio, la perspectiva, la luz, las texturas y reflejos, cuyos procedimientos iban determinando el dinamismo y la pretensión del arte. Pero, aunque su actividad no se restringió a la representación de la nobleza y / o al clero, a partir del retrato renacentista, esta se fue incorporando a la estructura social regulada por esa propiedad estructural que, a la postre, daría forma al límite del contorno, pero que igualmente, bajo presupuestos expresivos, debía quedar determinado y representado visualmente como objeto en la estructura del cuadro.

En cierta medida, será esta la manera de atestiguar, que por medio de la correlación entre pintura y fotografía las infinitas asociaciones que en ellas han sido ocasionadas, constituyen plenamente la capacidad de revelar los aspectos

---

1 Sólo hacia finales de 1850, se acuñó el nombre genérico de fotografía, llamada, por Talbot, dibujo fotogénico.

2 A propósito de la pintura ésta conquistó sus cartas de nobleza, se la incluyó entre las Bellas Artes y se le reconocieron derechos casi principescos durante el *Quattrocento*. Desde entonces, y a lo largo de varios siglos, contribuyó, por su parte, al cumplimiento del programa metafísico y político de organización de lo visual y lo social. Cf. J-P. Lyotard, pág. 123.

equivalentes que de alguna manera han borrado y mutado, al mismo tiempo, la frontera entre lo gráfico y lo figurativo, entre lo conceptual y lo técnico, entre lo manual y lo tecnológico, entre lo estético y lo ontológico, y de todo aquello que consecuentemente aparece visibilizado a través de imágenes en forma de representación.

A manera de introducción y a propósito de la afamada muestra titulada “Protografías” del maestro Óscar Muñoz (2014), y tomando como objeto lo que está estrechamente ligado con la remisión visual, indicaré que lo aquí nos interesa como reflexión, está centrado en hacer una revisión sobre aquellos conceptos que en el estatuto contextual de la imagen fotográfica y pictórica, sintetizan, discursos expresivos diversos en prácticas plásticas también diversas, que constituyen intencionalmente la actividad artística impulsada por Muñoz, desde 1970.

Ante la necesidad de privilegiar la actividad artística, desarrollada en aquel entonces, hay que hacer la distinción de que por esa época y durante un buen tiempo, artistas de la talla de Éver Astudillo, Fernell Franco, Édgar Álvarez, Pedro Alcántara, María de la Paz Jaramillo y Enrique Sánchez, entre otros, gestaban sus actividades artísticas conducentes a plasmar y revelar dentro del orden estético, representaciones fluctuantes entre pintura y fotografía, a fin de desplegar una multiplicidad de posibilidades en torno a la obra artística.

Así pues, en virtud de lo que hace alusión a lo ya planteado, conviene destacar que la rica producción artística de Muñoz, sirve para adentrarnos en la búsqueda de la temporalidad desde la cual, se puede interpretar y entender el carácter instaurado en la significación que se revela en su obra, donde lo efímero, o a lo que podríamos llamar *procedimiento variable*, es un operador convertido en autorreferencia temporal, en el que se retiene, gracias a una descripción controlada, la reactivación de un vehículo discursivo que está orientado por la imagen.

De esta forma, Muñoz traza una línea divisoria entre materia y forma concebidas a través de un proceso estético, temporal e intelectual, en virtud de -llamémosle en sentido kantiano-, el libre juego de la imaginación (cf. supra). Ahora bien, la razón por la que los procedimientos de la imagen puedan explicarse bajo las condiciones de preservación entre lo temporal y lo geográfico-espacial, constituyen un discurso fijado en la memoria, desde la cual, el discurso implicado permite una transferencia de interpretación, cuya vincu-

lación estético-expresiva queda subordinada al plano de lo orgánico o, si se prefiere, material, mediante un instante determinado en la mensurabilidad misma del tiempo.

En este sentido, nuestro interés, entonces, está enfocado en la representación y en la referencia de la imagen, mediante un proceso que alude por referencia a un objeto que tiene como finalidad documentar tanto el recuerdo como la memoria. De este modo, al plantearse mediante una visión referencial un discurso sobre el objeto artístico hay que distinguir, no obstante, tres tipos de asociaciones, con las que gracias a las formas de lo visible, la imagen obtiene su registro y fundamento particular en la temporalidad y en el universo de la cultura: 1- la imagen como documento histórico; 2- la imagen pictórica o fotográfica como vínculo de memoria y recuerdo, y 3- la imagen como acontecer estético.

A partir de esta idea, es conveniente examinar, en primer lugar, lo que aquí entendemos por memoria.

La memoria preconfigura los aspectos relativos a la condición histórica, determinando en el ámbito del pasado, narraciones que constituyen una posibilidad referencial frente al medio artístico, que sitúa el papel de la temporalidad, mediante una función que está inscrita particularmente en el ámbito de la representación de la imagen.

En esta perspectiva, dice Aristóteles, “la memoria tiene por objeto el pasado; nadie podría pretender recordar el presente, mientras él es presente” (1980, p.85). Por ello, “la memoria, aun la de los objetos del pensamiento, implica una pintura mental” (ibídem, p.87). De esta manera, es con respecto a la memoria, que la representación se liga a las relaciones espaciales definiendo un tiempo y un saber simultáneo, de tal forma que, a través de la representación se pueda organizar el valor instrumental y testimonial determinado en su propia evidencia.

En este caso, es posible describir que las impresiones de sucesos abarcan acontecimientos que se extienden como condición general en el tiempo, implicando un argumento percibido desde afuera, que va dejando una huella en el imaginario social, mediante una transferencia también temporal.

No obstante, podemos decir, bajo la salvedad de que la temporalidad esté determinada por lo que se circunscribe en la memoria, que ésta, subyace a un

acontecimiento representado en la localización de un objeto -llamémosle aquí identificación- en condiciones que permitan un registro o la conservación de un saber histórico que conlleva situarlo, esencialmente, en un intercambio espacial localizado en los límites<sup>3</sup> de su propia cultura.

En este sentido, “el espacio de la cultura, puede ser definido como un espacio de cierta memoria común, esto es, un espacio dentro de cuyos límites algunos textos y algunas *obras de arte* comunes pueden conservarse y ser actualizadas” (Lotman, 1996, p.157. La cursiva es nuestra). Asimismo, este espacio se despliega en una temporalidad y en un retorno, en la medida en la que al mismo tiempo se expone ante nosotros, representando un objeto de referencia capaz de significar por medio de la imagen la acción del propio sujeto sobre la vivencia del recuerdo.

Precisamente, este espacio funciona con la ayuda de una especie de proyección o narración, puesto que ofrece más allá de los límites del universo discursivo, un ámbito que, a manera de interrelación, constituye los aspectos que actúan como acontecimientos y que, al mismo tiempo, se enmarcan en la referencia del pasado.

Si bien “es cierto que lo narrado es tratado siempre como algo que ha acontecido y, en esa medida, es algo pasado” (Gadamer, 1997, p.34), podemos decir que, en efecto, existe en el tiempo como posibilidad de narración en cuyo lugar, el acontecimiento está unido a lo proveniente del pasado pero que, en el presente, despierta la duración de aquello que ha acontecido. Ahora bien, mediante el tiempo, el acontecimiento hace visible el espacio de la manifestación artística. Por eso, aquí se establece la existencia y el carácter de la relación dialéctica donde el arte confiere la validación de su fundamento en la propia trayectoria que instituye el espacio.

Sin embargo, es en este espacio, en el que las imágenes<sup>4</sup> alcanzan una serie de posibilidades representadas en secuencia -citamos Pixeles, los Narcisos (en proceso) y las Cortinas de baño-, por nombrar unas cuantas obras, cuyos mecanismos tienden a develar una modalidad particular de *presencia estable* y

---

3 En cuanto a límite, este no es aquello en donde algo acaba, sino, como conocieron los griegos, el límite es aquello desde donde algo *comienza su ser*. Cf. M. Heidegger, 210.

4 De hecho, hay que comprender fenomenológicamente la imagen para darle una eficacia psicoanalítica. Cf. G. Bachelard, pág. 50.

otra de *fragilidad*, donde el contexto está sometido a los rasgos de medio y materia, a través diversas formas de rememoración, en la medida en la que los propósitos de la obra se someten al dictamen del tiempo.

Así, pues, la relación entre el medio y la materia son consideraciones de variables posibles, que dejan tras la huella del trayecto recorrido una duración que determina el desarrollo del objeto que puede ser visto, cuyas representaciones forman el discurso que define la razón de dicho objeto.

Precisamente, en las cortinas de baño, “la imagen de la bañista de luminosos reflejos como diría Bachelard (1993, p.59), es falsa. La bañista, al agitar las aguas, quiebra su propia imagen. El que se baña no se refleja. Es necesario, pues, que la imaginación supla a la realidad, realizando, entonces, un deseo,” un deseo de contemplación que, alude en primera instancia a aquello que tiene forma, que en la percepción se vuelve materia, materia que es a la vez presencia y que en condiciones propiamente fijadas en el mundo de la obra no lo son, pero que, mediante el registro provocado en la representación hace posible, en cierta medida, su fijación. A propósito del reflejo, este adquiere aquí un mayor acercamiento psicológico que, fundamentado en la intriga, señala la transparencia, “transparencia que no solamente es traslucidez. El registro de la representación y del escenario es, por otra parte, sugerido por el término transparentes (dioramas). El griego decía *diaphanes*” (Jean-Bernard, 20012, p.XXXVII).

De esta forma, hemos de entender que la imaginación atraviesa el umbral de la presencia súbita, y sea cual fuere su misterio, su asombroso sentido nos hace comprender una razón inseparable, referida al acontecimiento que atestigua el espectro de la memoria.

Señalaremos, bajo esta óptica, que la construcción de la imagen adquiere una constitución conmemorativa correspondiéndose con un proceso progresivo que evoca la memoria del pasado y del presente. En otras palabras: aquí se da por hecho, el proceso eventual del objeto artístico, desde el cual, lo efímero, no es más que la rememoración de una razón en la que se esboza, desde una ontología histórica, el destino de la experiencia estética<sup>5</sup>.

---

5 Ciertamente la estética es el reino de la apariencia. La apariencia es la revelación de la cosa en cuanto que recubre la invisibilidad de la cosa con un velo. Son las apariencias las que nos hacen ver la realidad. Cf. R. Panikkar, págs. 21 y 22.

Por otra parte, al describir el campo que conduce a la determinación de la imagen representada, es necesario indicar que, en fotografía, la luz no sólo es el modo para poder ver sino el mecanismo de poder que permite ver. Además, por el hecho de que la luz adopte la activación física que conduce a la imagen, ella misma es una forma de interpretación, mediante la cual el registro del objeto ingresa al mundo de la existencia por medio de la percepción y de la memoria.

De este modo, la relación entre memoria y recuerdo se fundamenta en la conciencia transferida por medio de la noción misma del objeto.

Esto quiere decir que el proceso entre memoria y recuerdo, constata un señalamiento expresado por medio de la representación devenida en imagen pictórica, entendida en este contexto como imagen documental o fotográfica, gracias a fines que tienden a superar mediante un matiz temporal, un acontecimiento que permanece asimismo en calidad de fundamento estético.

Por ello, “en el devenir se muestra la naturaleza de la representación de las cosas: no hay nada, nada es, todo deviene, es decir, es representación” (Nietzsche, 2004, p.151), en la medida en la que esta representación, involucra un mecanismo de acomodación rememorativo que alcanza un consenso en nuestro esquema mental.

En realidad, gracias a la idea de imagen, esas representaciones como recuerdos, o como registros que se resisten al olvido, propician un tiempo en el que fluyen situaciones que guardan inscripciones referidas a un lugar, en el cual se legitima un acontecimiento que se sitúa en la misma noción de mostrar “convirtiendo el tiempo en el espacio del ser” (Bachelard, 2000, p.172). Es aquí, donde se unen la serie de manifestaciones que expresan los diferentes fundamentos y consideraciones prácticas, producidas en las imágenes artísticas, a través de las cuales se generan testimonios representados en hechos y documentos que producen y traducen recuerdos pasados. Desde luego, sobre la base que se atribuye a la apariencia, se puede considerar que en la imagen se inscribe y se recrea plenamente la memoria del pasado.

De esta forma, “la imagen tiene fuerza de precursora y prospectora, en la medida misma en la que sintomáticamente participa de lo que es indicio y es primitivo (Debray, 1994, p.102)”, de lo que es imaginario y es histórico, de lo

que es racional y es retrospectivo. Ciertamente, a través la imagen se puede contener la aparición, desde la cual, el dinamismo de la impresión visual privilegia el espacio de quien la contempla. De hecho, “mirar es, pues, una forma de participar” (Gadamer, 1977, p.169).

Con esta relación teórica podemos decir que las imágenes de Muñoz, se auto-construyen en un estado de consumación mediante el cual, la transformación no hace más que prolongar la actividad de mirar, manteniendo en la remisión de lo que se hace presente un sentido de imaginación latente en el que se mezclan a manera de condiciones conjuntas, la luz, la sombra, la materia y la técnica.

Dicho de otra manera, “toda mirada<sup>6</sup> también viene impregnada de experiencias históricas” (Habermas, 2001, p.224), en las cuales, los objetos del arte, participan en diferentes clases de espacios, por medio de relaciones que proporcionan un grupo de variaciones y transformaciones fundadas en la determinación del tiempo.

Ahora bien, hay toda una labor arqueológica, en la que el espectador construye o deconstruye en el mismo hecho la identificación de la condición figurada y, que lo conduce a comprender, entonces, dónde y cómo por medio del arte la memoria se hace presente. De este modo, es por ello que quizás, “nosotros, los espectadores, como diría Foucault, somos una añadidura” (2007, p.14. La cursiva es mía), una sustancia o materia social que participa de la historicidad y de la memoria del arte.

Esto explica, entonces, porqué en el tránsito de su obra, Muñoz “nos presenta ahora un sentido, un referente, un destinador y un destinatario” (Lyotard, 1998, p.66).

Es claro que las implicaciones del término memoria, han puesto en juego la dinámica de las representaciones impulsadas por el recuerdo hacia el presente, convertidas desde hace buen tiempo en la evidencia de la propia producción artística.

---

6 La mirada implica de hecho un campo abierto, y su actividad esencial es del orden sucesivo de la lectura. Registra y totaliza. Forma como la articulación privilegiada de los dos aspectos fundamentales del decir y *del ver* (lo que está dicho y lo que se dice, y *lo que está visto y lo que se ve*). Cf. Foucault, pág. 175. La cursiva es nuestra.



A partir de este enfoque es necesario afirmar que las razones de memoria y recuerdo caracterizan el fundamento permanente de la temporalidad, que no invalida la condición de su particularidad en el que deviene el testimonio del arte.

Pero ¿qué lugar ocupa entonces, la obra de Óscar Muñoz en la memoria, y de qué manera se liga al discurso del tiempo?

De momento, podemos decir que su obra viene a ser el fundamento de una realidad propia que, hace vigente la temporalidad de un hecho reflejado, en el cual, “la representación supone para ello un *incremento de ser*, donde el contenido propio de la imagen se determina ontológicamente como emanación de la imagen original” (Gadamer, 1993, p.189).

Desde luego, la inserción de la imagen pictórica en la memoria ha devenido, estatuto imaginativo y cultural ayudando a perpetuar las diferentes manifestaciones de las que recibe sus propias constituciones ontológicas y que va adoptando progresivamente en torno a sus consideraciones de la realidad.

De ahí se infiere, que, Muñoz, “interpreta y traduce la significación de un contexto cultural a otro según una presumida regla de equivalencia de sentidos” (cf. Ricoeur, 2000, p.133), en tanto que, al mismo nivel, dicho contexto constituye la misma la naturaleza de los procesos de percepción.

Este doble carácter de interpretación y traducción se fundamenta en un antes y un después con la obra, abierto a una relación sensible que parece incorporar una implicación histórica simultánea constituyente del ámbito dialógico.

Por tanto, el arte que indudablemente diluye sus contextos, o quizás sus límites, representa en cuanto objeto un espacio en cuya narración se circunscribe una superficie en la que se puede ver como diría Lyotard, el tiempo que *es ella misma* (cfr. 1998: 85). “El acto de ver, entonces, supone establecer contacto con un entorno cuyas características son en parte el resultado de *nuestra* propia proyección visual “fantástica” (Salabert, 1997, p.145. La cursiva es nuestra). Por consiguiente, este acto de ver o saber ver, se convierte en un conocimiento, que, en realidad, corresponde a la conciencia de la imagen del objeto representado que es visto por él mismo.

Dicha imagen del objeto reflejada en el espacio, “necesita esa sucesiva temporalidad para adquirir presencia que, sin embargo, el tiempo disuelve y dra-

matiza” (Lledó, 1997, p.40), pues, en este sentido, “el curso de las asociaciones en la mente de quien contempla las imágenes queda enseguida interrumpido por el cambio de estas” (Benjamín, 1989, p.51), por cuyas condiciones parecen converger en diversa duración, una cantidad de acontecimientos en los que el humano encuentra una referencia para recuperar, en parte, algunos recuerdos.

Por tanto, el lugar de la imagen, despliega así la posibilidad de compartir su carácter, designado en cierta manera, a lo que queda instaurado en la memoria y en el acontecimiento histórico.

La memoria, entonces, deviene en una particular determinación histórica, que, por defecto, tiende a trazar en un orden de formas y comparaciones, relaciones que recorren el espacio, en el que también, la configuración del arte, da cuenta de lo que perdura y cambia en relación a un orden y a un acontecimiento.

Asimismo, es siempre importante frente a circunstancias particulares, captar dentro de las cosas pasadas, consideraciones testimoniales en las que, por medio del arte, se fija un acontecimiento ocurrido que asegura, al mismo tiempo, la reconfiguración de un lugar o de una situación. De este modo, “lo que dura, perdura, pero también cambia: lo inmutable no tiene duración. Y entonces, al cambiar la situación, no podemos explicar cómo surgió la novedad que produce el cambio” (Nicol, 2001, p.57). Pues en efecto, la novedad del artista discurre y resulta visible al convertir en representación un objeto bajo una ejecución técnica que define, a la vez, las propiedades de lo visible e invisible, de lo que nos interroga o nos puede dar razón, pero que como reflejo tiene pertinencia con el espacio y en consecuencia con el pasado. También aquí podemos considerar que “la técnica en la vida del hombre es consciente, voluntaria, variable, personal, inventiva. Se aprende y se mejora” (Spengler, 1935, p.29-30).

Para Muñoz, el arte, así definido, se presenta como una reactivación discursiva de la *techné*<sup>7</sup>, y al mismo tiempo, alude a la presencia que sirve de actividad

---

7 Originariamente *techné* se llamó a la poiesis de las bellas artes. Cf. M. Heidegger, pág. 146. Así mismo, es una traducción de la palabra *ars* que en latín significa, habilidad y destreza, práctica y facultad, artesanía y técnica, ciencia y formación, así como formación del canto, del habla y del movimiento. Cf. W. Roscher, pág. 81.

espacial donde el objeto, en representación, determina su aparición gracias a la habilidad, y como mencionan Roca y Wills (2013, p.2), “al interés por lo social, la maestría técnica en el manejo del material, el uso de la fotografía como herramienta de memoria -con reflexión constante sobre sus límites- y la indagación sobre las posibilidades dramáticas de la luz y la sombra en relación con la definición de la imagen”.

Ahora bien, “el arte consiste en construir espacios y relaciones para reconfigurar material y simbólicamente el territorio de lo común” (Rancier, 2011, p.31). Por eso, si se examina la representación figurativa, se puede hallar que el acontecimiento tanto plástico como estético sirve de artificio regulador en el que se revela un misterio asociado al tiempo y al lugar, donde “el cuadro, la *instalación* o la *imagen fotográfica* presentan la presencia, y es allí, donde el ser se ofrece aquí ahora” (Lyotard, 1998, p. 90. La cursiva es nuestra), para darnos a entender el proceso testimonial representado correlativamente con la existencia y el espacio narrativo.

Con esta indicación y retomando a Roca, podemos establecer el nivel de la singularidad artística determinado mediante el “proto-momento”, (cf. Roca, 2013, p.3), a través del cual se funda el tiempo de la noción corpórea por medio de la imagen, constituyendo un *aquí temporal* que obedece a su propio principio ontológico, el cual no sólo determina el orden de la mera formulación del ser, sino que participa de una construcción de la realidad que da cuenta de la razón del objeto presente en el mecanismo histórico (citamos aquí la obra Editor Solitario). Precisamente, es aquí, “donde la imagen se puede repetir, sin que por ello el espectador deje de vivirla; la experimentación es posible, por así decirlo, *in vivo*, y, en este caso, lo vivido es a la vez una situación corriente y una situación que se puede “volver a proyectar” (Barthes, 2001, p.37).

De algún modo, y retomando, entonces, lo *efímero*, indicado ya como procedimiento variable, podemos considerar que lo discursivo del arte no se sustrae a la tarea de revelación, porque desde allí legitima la propia representación sin importar que se someta a una determinada temporalidad o al carácter histórico al que nos remite. Al mismo tiempo, la imagen como testimonio, pone en juego el recuerdo del pasado a manera de un archivo por medio del cual se revela o conmemora el extraño juego de la presencia o de la ausencia.

Finalmente, podríamos decir que el arte prevalece en la memoria en virtud, de una variedad de registros visuales en temporalidades distintas, haciéndolo

nos ver en la distancia histórica el carácter eminentemente significativo del mundo estético- imaginario que lo caracteriza. Memoria designa, pues, una forma de albergar una clase de enunciaciones y de cosas en diferentes grados de representación estética, que pueden, por razones de contenido, y por su misma configuración cultural y contextual tener registros perdurables según el sentido de temporalidad.

Bajo estas generalidades, creemos necesario preguntar siguiendo a Bergson: “¿Qué intenta el arte sino mostrarnos en la naturaleza y en el espíritu, fuera y dentro de nosotros, cosas que no sienten implícitamente nuestros sentidos y nuestra conciencia?” (1976, p.126). Sin duda, diríamos impresiones sensibles, producidas en el mundo exterior, mediante condiciones que tienden a variar lo que está presente, pero que por medio de la imagen adquieren un grado de condensación retrospectiva.

## **REFERENCIA BIBLIOGRÁFICA**

- Aristóteles. 1980. *Del Sentido y lo Sensible y de la Memoria y el Recuerdo*. Buenos Aires: Aguilar Argentina, S. A. de Ediciones.
- Benjamín, Walter. 1989. *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del Arte y de la Historia*. Buenos Aires: Taurus.
- Bachelar, Gaston. 2000. *La Poética del Espacio*. Santafé de Bogotá, D. C: Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland. 2001. *La Cámara Lúcida. Textos sobre la Imagen*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Bergson, Henri. 1976. *El Pensamiento y lo Viviente*. Madrid: Editorial Espasa-Calpe, S. A.
- Bodei, Remo. 1998. *La Forma de lo Bello*. Madrid: Visor. Dis, S. A.
- Casanueva, Mario y Bernardo Bollaños. 2009. *El Giro Pictórico. Epistemología de la Imagen*. Barcelona: Anthropos Editorial y Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Cuajimalpa.
- Castoriadis, Cornelius. 2002. *Figuras de lo Pensable. (Las Encrucijadas del Laberinto IV)*. México, D. F: Fondo de Cultura Económica.

- Cassirer, Ernst. 1997. *Antropología Filosófica*. México, D. F: Fondo de Cultura Económica.
- Cassirer, Ernst. *Filosofía de las Formas Simbólicas I. El Lenguaje*. México, D. F: Fondo de Cultura Económica.
- Debray, Régis. 1994. *Vida y Muerte de la Imagen. Historia de la Mirada en Occidente*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- Deleuze, Gilles. 1977. *Henry Bergson / Memoria y Vida*. Madrid: Alianza Editorial, S. A.
- Eco, Umberto. 2012. *De los Espejos y Otros Ensayos*. Cota: Randon House Mondadori, S. A. S.
- Gadamer, Hans-Georg. 1993. *Verdad y Método I. Fundamentos de una Hermenéutica Filosófica*. Salamanca: Ediciones Sígueme, S. A.
- Gadamer, Hans-Georg. 1997. *Mito y Razón*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S. A.
- González, Miguel. 2002. *Colombia Visiones y Miradas*. Santiago de Cali: Ediciones Instituto Departamental de Bellas Artes.
- Habermas, Jürgen. 2001. *Textos y Contextos*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A.
- Heidegger, Martin. 2003. *Filosofía, Ciencia y Técnica*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, S. A.
- Heidegger, Martin. 1997. *Arte y Poesía*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Heidegger, Martin. 2007. *Sobre el Comienzo*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- Infranca, Atonio y Miguel Vedda. 2007. *György Lukács*. Buenos Aires: Ediciones Colihue S.R.L.
- Jean-Bernard, Marc. 2012. *Tractatus Musico Philosophicus. I. Filosofía y Estética Musical*. San Juan: Editorial Posdata.
- Kristeva, Julia et al. 1985. *El Trabajo de la Metáfora. Identificación / Interpretación*. Barcelona: Editorial Gedisa S. A.

- Lévinas, Emmanuel. 1993. *Humanismo del Otro Hombre*. Madrid: Caparrós Editores, S. L.
- Liessmann, Conrad Paul. 2006. *Filosofía del Arte Moderno*. Barcelona: Herder Editorial, S. L.
- Lledó, Emilio et al. 1997. *Hermenéutica*. Madrid: ARCO / LIBROS, S. L.
- Lotman, Iuri. 1996. *La Semiosfera I. Semiótica de la Cultura y del Texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Lotman, Iuri. 1998. *La Semiosfera II. Semiótica de la Cultura, del Texto, de la Conducta y del Espacio*. Madrid: Ediciones Cátedra, S. A.
- Lyotard, Jean-François. 1998. *Lo Inhumano. Charlas Sobre el Tiempo*. Buenos Aires: Ediciones Manantial SRL.
- Nicol, Eduardo. 2001. *Crítica de la Razón Simbólica*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Nietzsche, Federico. 2000. *El Libro del Filósofo*. Madrid: Taurus Ediciones, S. A.
- Nietzsche, Federico. 2004. *Estética y Teoría de las Artes*. Madrid: Editorial Tecnos (Grupo Anaya, S. A.).
- Panikkar, Raimon et al. 1998. *Estética y Religión. El Discurso del Cuerpo y los Sentidos*. Barcelona: Literatura y Ciencia S.L.
- Rancière, Jacques. 2011. *El Malestar en la Estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual S. A.
- Ricoeur, Paul et al. 2000. *Con Paul Ricoeur Indagaciones Hermenéuticas*. Barcelona: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A.
- Roca, José y María Wills. 2013. *Óscar Muñoz. Protografías. Catálogo de la exposición*. Cali: Museo La Tertulia y Banco de la República.
- Salabert, Pere. 1997. *Inimágenes. Representación y Estilo*. Santiago de Cali: Editorial Universidad del Valle.
- Spengler, Oswald. 1935. *El Hombre y la Técnica*. Santiago de Chile: Editorial Cultura.

Von Martin, Alfred. 1977. *Sociología del Renacimiento*. Santafé de Bogotá: Fondo de Cultura Económica.

Wittgenstein, Ludwig. 1988. *Investigaciones Filosóficas*. México, D. F.: Instituto de Investigaciones Filosóficas de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Wittgenstein, Ludwig. 1994. *Observaciones sobre los colores*. México, D. F.: Ediciones Paidós Ibérica, S. A., Barcelona y Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Filosóficas.