

**Imágenes de lo futuro. Una aproximación comprensiva a los contenidos imaginativos de adolescentes estudiantes de la ciudad de Armenia**  
**Images of the future. A comprehensive approach to the imaginative contents of adolescents students of the city of Armenia**

Ricardo Pardo Ruiz(1), Claudia Vélez de la Calle(2)

**Resumen**

Este artículo resume el trabajo investigativo titulado Imágenes de lo futuro, el cual fue una aproximación a las experiencias imaginativas de estudiantes adolescentes de 15 colegios de la ciudad de Armenia. El objetivo fue conocer los aspectos que hacían imaginable el futuro y reflexionar sobre ello, utilizando un abordaje fenomenológico. Para este propósito se estudiaron 640 dibujos hechos en el salón de clases a partir de la palabra “futuro”. La investigación capitalizó la masa de dibujos en una propuesta teórica - gnoseológica que nos enteró de tres instancias de sentido de la imagen (la narración, la representación y la presentificación). A partir de estas instancias se discurió, a manera de conclusión, sobre cómo las visiones de futuro se desanclan de los escenarios locales y declinan ante las estéticas foráneas.

**Summary**

This article summarizes the research work entitled Images of the Future, which was an approach to the imaginative experience of adolescent students of 15 schools of the city of Armenia. The objective was to know the aspects that made the future imaginable and to reflect on it, through a phenomenological methodology about the ways adolescents perceive reality. For this purpose, 640 drawings were made in classrooms from the word “future” were studied. The research capitalized the mass of drawings in a theoretical - gnosiological proposal which let us know about three instances of the meaning of the image (narration, representation and presentification). From these instances, it was discussed, as a conclusion, about how the visions of the future are dislodged from local scenarios and decline to foreign aesthetics.

**Palabras claves:** Imagen, Fenomenología, sentido, espacialización **Keywords:** Images, Phenomenology, sense, spatialization

Fecha de recepción: 03/10/2018  
Primera Evaluación: 17/11/2018  
Segunda Evaluación: 20/01/2019  
Fecha de aceptación: 28/02/2019

## Introducción

La imagen no es un concepto importante sólo porque su omnipresencia revele un carácter propio de la sociedad actual, de una época que Heidegger (2010) auguró como la de la imagen del mundo, sino, y con mayor razón, de una condición de todas las sociedades pretéritas, algunas tan hundidas en el tiempo que no pudieron atezar realidad alguna por la mediación de signos lingüísticos. Cómo más pudo tener sentido el mundo y su totalidad sino fue en tanto se imaginaba, ¿qué podía ser, más allá de una imagen, el orden de la vida y de la creación? No hay que ir tan lejos en el tiempo, sin embargo, para entender lo que Beltin (2007) aseveró, que nosotros “vivimos con imágenes y entendemos el mundo en imágenes” (p.14) Considérese la vida imaginada de las personas que sueñan con los lugares remotos, los que recrean futuros utópicos, los que imaginan su vida adulta, en un estado de ánimo que *Madamme Bovary* sabía atesorar cuando soñaba con París. Y pensando en ella, Michelle Serres (2001) reflexionaba, creyendo que tal vez, se ha vivido en la virtualidad casi todo el tiempo, antes de que ésta fuera una palabra propia de la tecnología.

Antes y ahora las personas aprueban un mundo presente y ausente al mismo tiempo, de cuya constancia se encarga el sentir mismo. Bajo la óptica de Deleuze (1996) diríamos que no existen objetos puramente actuales, las cosas se presentan en medio de distintos planos de virtualidad y al referirnos a éstas no podemos separarlas de lo que tienen de

recordación o de expectativa. Es algo que ya quería hacernos ver Aristóteles al decir que “cuando uno piensa es necesario contemplar al mismo tiempo algún fantasma”. Y sin embargo las grandes elaboraciones intelectuales de la humanidad, la ciencia como ejemplo, fueron posibles en la órbita del logos como palabra, cuidando de no tener como basamento lo sensible. Hoy el arte genera más interés intelectual a quienes leen o discuten sobre él que a quienes lo experimentan. El rechazo a la imagen y su marginación del mundo de las certezas ha ido cristalizándose en el fondo de la tradición cultural de occidente, desmintiendo su carácter de realidad. La sentencia ha sido clara: la imagen no constituye un vínculo con la realidad, apenas sí su reflejo, o su copia, o en el mejor de los casos, su representación.

En muchas formas se ha dicho que la búsqueda de la realidad tiene ya una dirección hacia lo permanente e invariable. Los griegos no tenían una palabra para “realidad”, pero ha resultado legítimo remitirse al vocablo “ser” para exhortarla, siempre que se entienda por éste “lo que es en un sentido pleno y estricto” (Boeri, 2007, p.19). Lo contrario parece connotar a la imagen, su presencia es en todo momento huidiza, no se está frente a ella como si se estuviera frente a un lugar, un hecho o una cosa, por lo tanto, la cuestión de ver la realidad cultural en la imagen resulta problemática, incluso paradójica, “la imagen nos anuncia la realidad, pero nunca podemos alcanzar a dar el primer

paso a ella, teniendo que conformarnos con su anuncio imaginado” (Castro, 2006, p. 70).

La investigación presentada bajo el título de *Imágenes de lo futuro* enfrentó a su modo la contradicción que desafía a estos conceptos: la imagen y la realidad. El objetivo fue comprender los contenidos imaginativos que configuran las ideas del futuro de estudiantes que cursan los grados 10 y 11 en colegios de la ciudad de Armenia. Para ello la investigación se valió de una búsqueda fenomenológica que buscó comprender aquellos territorios pre-reflexivos que anidan la idea de lo futuro. Dicha búsqueda utilizó un camino en apariencia simple. Se pidió a 640 estudiantes de los grados 10 y 11 de los colegios públicos y privados de la ciudad que realizaran un dibujo como respuesta a la palabra “futuro”. Esta fue la única consigna, otras aclaraciones podían predisponer la idea de futuro como si ésta perteneciera con mayor derecho a ciertos ámbitos. Así, a la hora de dibujar se daba la posibilidad de innumerables configuraciones, bajo incontables presunciones acerca de lo que debía significar dicha palabra.

La clave metodológica en este primer momento se centró en instar una respuesta gráfica inmediata, pretendiendo así suscitar lo que en la memoria está más saliente, o bien captar aquello que todavía no se debe a las formas convencionales de decir y que satisface mejor el propósito de la fenomenología de capturar la experiencia. Por otro lado, que algo que aparentemente se piensa en lo abstracto (lo futuro) tienda a darse de

una manera, y adquirir las características que le atribuimos con exclusividad a las cosas del mundo sensible, arrastra el deseo de extraer los modos íntimos de ser de la sociedad, los que de otra forma permanecerían en silencio. Eso que no logra decirse sobre lo invisible, pero que apremia la realidad de las personas, en este caso, las prospectivas de los niños y de los adolescentes, son ese tipo de cuestiones que esperan ser abiertas en el seno de una filosofía de la cultura. En tal sentido, como lo plantea Agamben (2001), sólo si somos capaces de entrar en relación con lo inapropiable, sería posible apropiarse de la realidad.

Plantear una búsqueda de imágenes de lo futuro, pone en el extremo las consideraciones sobre la naturaleza de la imagen, asumiendo la existencia de lo que aparece más allá de la simple re-presentación de las cosas o de los lugares presentes en el mundo físico. Sin embargo, la idea de que un algo abstracto pretenda ser desplegado en la contingencia de lo sensible, no es algo disruptivo o propiamente heterodoxo como pudiera pensarse.

Los seres humanos advierten naturalmente la semejanza estructural que vincula los objetos y los acontecimientos físicos con los no físicos; se debe ir todavía más lejos y afirmar que las características de la forma y del movimiento están presentes en los actos mismos de pensamiento que describen los ademanes y son, de hecho, el medio en el que el pensamiento tiene lugar. (Arnheim, 1986, p.129)

Si se piensa bien, incluso los conceptos axiales de la sociedad como la justicia, el orden, el progreso, aun cuando se crean insolubles con el mundo sensible, no terminan por realizarse jamás abstraídos de la imagen, son, a costa de todo, imaginables. Por lo mismo, las ideas que han devenido en concepciones y perspectivas sobre lo futuro, y a su tiempo en conceptos elaborados sobre el progreso o el desarrollo son a cierta distancia productos de lo sensible, en otras palabras, que no pueden abstraerse de las sensaciones visuales, olfativas, hápticas, propias de habitar. Así bien, ¿cómo puede figurarse el futuro? ¿qué sensaciones suscita aquella palabra huérfana de una tradición científica, más allá, o mejor, “antes de” cobrar vida a lo largo de la estructura del lenguaje? La realización de los dibujos tendría profunda correspondencia con esta indagación, entendiendo que las habilidades de expresión gráfica devienen compenetradamente con las facultades psicomotrices en el proceso de desarrollo del infante, antes de la adquisición del lenguaje.

La realización de dibujos acusa el contenido imaginativo como no podría ser posible de otra manera, entendiendo que, su composición otorga libertad extrema a quien así la pretende. Cada uno de sus elementos aparecen o desaparecen en el proceso en virtud a la intención *imaginante*. Una forma puede aparecer mediante otra, o desaparecer, o cambiar de lugar. El dibujante goza de libertad de expresión mediante formas, colores y composiciones, lo que no sucede al

fotógrafo, quien “no puede disponer libremente de las formas e intenciones espaciales del objeto observado por su cámara” (Kracauer, 1989, p.23)

La expresión gráfica no constituye entonces una simple alternativa metodológica. Los dibujos emplazaron el objetivo de comprender esos lugares no verbales de los que emana el sentido, que están más cerca de la experiencia que de las ideas lingüísticamente construidas. Para la fenomenología y su aspiración de zambullirse en el mundo de la vida, la realidad no aguarda para ser conceptualizada ni definida. En los términos más generales, la fenomenología concibe la realidad alejándose de la concepción positivista de que la conciencia y la naturaleza dada pertenecen a realidades distintas, su convicción en cambio es, que una y otra coinciden en el fenómeno. El conocimiento de la realidad no se da porque la conciencia salga a su encuentro, como si aquella estuviese dada, por el contrario, la realidad es en tanto fenómeno, es decir, en tanto aparece.

## **Metodología**

Metodológicamente hablando, la cuestión para la investigación que se desarrolló fue, en cualquier caso, encontrar esas imágenes, poder dirigirse a ellas y sobrellevarlas como un saber decible. Sartre (2005) ha dibujado sin dar mayores rodeos, la forma como una fenomenología sobre la imagen ha de proceder: producir imágenes,

reflexionar sobre ellas y describirlas. Estas tareas son al fin de cuentas las que materializaron la investigación.

Frente a los 640 dibujos recolectados, creados por adolescentes de 15 instituciones, casi un 10 % de la población cursante en la educación media de la ciudad, habría de seguir un proceso de reflexión sobre cómo poder allanar el sentido de las imágenes, lo que en principio valió para abrir la investigación a instrumentos y a conceptos que han tenido lugar dentro de la semiótica, la psicología, el campo de los imaginarios sociales y de la *mitocrítica*.

La imagen dice algo para el semiólogo, seguro de que lo que se ve en ella son signos y como tales comportan un significado, la psicología lee la imagen respaldada en la convicción de que en ella se manifiesta algo de la estructura psíquica, lo propio hace quienes abordan los imaginarios sociales, confiando en que la imagen podría exteriorizar una realidad profunda anterior al orden social. La reflexión fenomenológica, sin embargo, es ajena a tales certezas. Su papel es precisamente aquietar los juicios que dominan la creencia sobre lo que se ve y neutralizar las convicciones que hacen de la imagen una superficie legible y subsidiaria de una realidad profunda.

La investigación tuvo en el proceso reflexivo – fenomenológico, su tránsito más difícil y lento, advertidos por la pregunta cada vez más penetrante hecha por Boehm (2011): “¿se puede hablar o escribir con sentido sobre la imagen?” (p. 55). La dificultad radica

en que al decir algo sobre la imagen, se quiera o no, se producen marcas y particiones, se separa lo visto en aspectos que la mirada diferencia por costumbre, se imponen valores y juicios apalabrados en el pasado, en fin, no parece posible entonces que el lenguaje, cuya naturaleza consideramos discreta, pueda acoger una realidad continua como la que supone la imagen.

Hay que tener en cuenta, según avanza la reflexión, que las pretensiones teóricas, unidas aún a los fuertes paradigmas de la modernidad, han sido dictadas al oído por una suerte de sentido común que considera como propio de cada naturaleza poderse dividir, de modo que cada cosa es al mismo tiempo la unión de un determinado número de unidades o de instancias más pequeñas. Una imagen es a esta suerte, un conjunto de elementos significantes que se acoplan de algún modo.

Para la fenomenología tal deseo de escisión de la realidad testimonia un extravío en el camino hacia la comprensión de la imagen. El sentido de la imagen ha de advenir como horizonte pleno y no puede provenir de la agregación de significados parciales. La forma como lo dice Merleau Ponty (1994) aclara este entendimiento sobre la imagen.

No existen datos indiferentes que empezarían a formar conjuntamente una cosa porque ciertas contigüidades o semejanzas de hecho los asociarían; es, al revés, porque percibimos un conjunto como cosa que la actitud analítica puede

ver en el semejanzas o contigüidades. Ello no quiere decir solamente que sin la percepción del todo ni siquiera se nos ocurriría *observar* la semejanza o la contigüidad de sus elementos, sino también que no formarían, literalmente, parte del mismo mundo y que en modo alguno existirían. (p.38)

El sentido como horizonte pleno y total ha de enfrentarse sin embargo a la necesidad de decir, en este caso, de comunicar con palabras lo que sea que los dibujos hayan sugerido. En general, toda aproximación, sea analítica o no, sobre la imagen constituye un intento ingenuo de llevarla al terreno de lo decible. A pesar de ello, no han sido pocos los intentos de articular la imagen, pretendiendo encontrar segmentos, tramas o puntos de contactos que, al fin de cuentas, permitieran racionalizarla.

Estos intentos se han estructurado generalmente en la existencia de tres niveles, según una horma ontológica – gnoseológica que recoge la Filosofía contemporánea, y que configura una dirección del ser y del conocer, tal que, ha de conducir de lo aparente a lo verdadero, y en los términos de lo que incumbe a la imagen, de lo menos significativo a lo verdaderamente significativo. En la línea imaginada por la alegoría de Platón (1989), son tres los niveles que se presentan antes de arribar a lo que el filósofo pretende que sean las ideas en su estado puro, de la misma manera Husserl campea el problema de la percepción estética, escalonando tres momentos, y unido a la misma matriz comprensiva los

abordajes de la semiótica harán pie en tres instancias.

La tesis resultante de la investigación adeuda a esta matriz de cuño platónico la concepción de niveles o instancias de sentido, como quiera que reconoce en el ver un acto mediado por la cognición y por una visualidad culturalmente construida. Pero la sucesión de dichos niveles se proyecta en una dirección contraria, de modo que, el sentido, siempre abocado al terreno del logos – razón – palabra, deberá aclarar hacia el lado de lo sensible, de lo indefinible y de lo efímero.

Si seguimos nivel por nivel el ascenso a la realidad sobre la Línea de la Alegoría encontraremos un primer término (de izquierda a derecha) correspondiente a las sombras y a las imágenes de los objetos visibles; la segunda subclase son los objetos mismos (plantas, animales, cosas hechas por el hombre); y ya en el segmento inteligible, lo primero que ubica Platón son los inteligibles inferiores, que siendo inteligibles acuden sin embargo a las figuraciones de naturaleza sensible, como las ideas acerca de ciertos objetos matemáticos, incomprensibles sin las nociones de espacio. Hasta allí las instancias que entrañan la imagen, porque las ideas en sí mismas, las que a partir de allí se ambicionan como producto de la razón, se abstraen presuntuosamente de lo imaginable.

Para la semiótica, en su propósito de abordar los fenómenos icónicos, los dos primeros niveles representan lugares

análogos y comunes a la distinción tripartita, (Panofsky, 1998; De Morentín 2006; Barthes, 2000) mediante la cual se puede diferenciar un sustrato inferior, en el que se presentan las impresiones inmediatas, de un nivel intermedio, reservado a los significados de los objetos que aparecen o a la combinación de ellos. Llevado al plano de los dibujos, la distinción permitiría reconocer que las figuras significantes como la de un edificio o la de una persona (segundo nivel), existen primero en tanto líneas, trazos, áreas, y demás.

Ahora bien, la cuestión del sentido no podría cerrarse a esta altura sin un siguiente nivel, si se quiere superior, que logre hacer inteligible las instancias anteriores. Un tercer nivel tendría como propósito llevar a la luz los aspectos que en la imagen solo se percibirían inmóviles y silenciosos, y la fórmula de tal emergencia de significación ha sido que tales aspectos se hagan solubles en el lenguaje, en una trama mayor que envuelva y explique las condiciones de producción de las imágenes.

El tercer nivel, el nivel inteligible, correspondería, en el ámbito de la semiótica, a aquél en el que cobra vida el “contexto”, entendiéndose que la posibilidad de conocer este contexto y la posibilidad de que éste sea para nosotros, está dada por el encadenamiento de enunciados que van uniéndose segmentos cada vez más generales de la realidad. El contexto sería el último lugar de significación y a su manera una instancia de síntesis, que da no sólo coherencia a la imagen

como conjunto de elementos figurales, sino sentido implícito en la realidad de cada una de ellas (Panofsky, 1998)

La propuesta que se pretende consolidar toma la dirección opuesta, la búsqueda de sentido aspira al sentir y no a la racionalidad del lenguaje; sobre la Línea de la Alegoría de Platón, esto significa ir desde lo inteligible hasta el plano de lo sensible. Cada instancia de la Línea entraña a su modo la imagen, y en sentido contrario, cada segmento supone un grado de realidad. Esto es, que incluso los aspectos de los objetos del mundo sensible: colores, formas, tamaños, son a su modo concreciones de la realidad, pero también, y esto es de igual manera importante, la existencia sustantiva de las cosas (segundo nivel) y la existencia abstracta (tercer nivel) de ciertas ideas se insta como imagen. Sólo de esa manera, sería posible entender que el sentido de lo futuro, de ese algo incorpóreo y abstracto que aspira a ser instado, se remonta a un antes del lenguaje.

El punto de partida será por tanto la instancia desde la que el lenguaje ha podido acometer sobre la idea de futuro. Así bien, un primer acotamiento en el deseo interpretar lo que aparece en los dibujos es asumir que en ellos se representa de alguna manera la realidad social. Y la realidad está ligada a determinados temas y a salvo de otros. Las expresiones “realidad nacional” o bien “realidad mundial” se imponen en la cotidianidad a partir de unas marcas icónicas bien definidas. Las podemos ver en los cabezotes a los noticieros,

queriéndonos poner de frente a los acontecimientos de mayor severidad. En el caso de los adolescentes de Armenia, el futuro se figura atado a cinco temas fundamentalmente, en las proporciones que se muestran en siguiente gráfica.



Gráfica 1. Distribución de los temas más recurrentes en los dibujos recolectados

Al reconocer las temáticas dominantes en los dibujos y al ir describiendo los escenarios que figuran la realidad, se abrió en ellos, por su misma recurrencia, una línea narrativa, que fue constituyéndose en un régimen inevitable de entender. Los elementos utilizados y las formas recurrentes, harían parte no sólo ya de una composición con singularidad semántica, sino de una línea narrativa, que al trazarse emancipó a los dibujos de su condición estática y posibilitó la eclosión de un sentido colectivo.

El **tema** se entiende como aquella asociación narrable de ideas que permite al observador captar la unidad del dibujo y explicar la presencia de las diferentes figuras en la superficie de la hoja. La identificación del tema por parte del observador del dibujo corresponde a la necesidad de envolver lo percibido en un solo ámbito de inteligibilidad (tercer nivel). Los temas traen consigo cierto convencimiento sobre la intención del dibujante a la hora de agregar elementos sobre la hoja, y esto es difícil de ignorar. A este respecto, la actitud primera que dispone al investigador frente a los dibujos hace pensar que los temas identificados rebosarán por sí solos la tarea interpretativa.

Tal actitud, la actitud natural, tenderá a homogenizar los aspectos del dibujo y a aceptarlos como dados. “Un solo tópico -dice Viilches (1984)- estabiliza el tema de la representación”. La imagen tenderá a estabilizarse ya que el observador busca verificar la “coherencia interpretativa” asociando otros elementos de ese tipo, es decir, el “tópico contextualiza el tipo de coherencia interpretativa” (p. 69). En muchos casos, un solo elemento gráfico pudo haber dispuesto la interpretación global del dibujo.

La reflexión fenomenológica avanza haciendo notar que la interpretación usual de la imagen está atada a la creencia de que en el dibujo se presenta una secuenciación de figuras. La mayor parte de los dibujos, comportan en efecto una tendencia a alinear figuras, disponiendo el deseo de ser leídas. En la narración, las figuras aparecidas se referencian

recíprocamente, configurando escenas y provocando en concreto que, la presencia de un elemento se deslice hacia la presencia de otro. En cuanto una figura humana se muestra, por ejemplo, existirá un objeto que se brinde como predicable. No se trata entonces de la figura de un hombre y la de un edificio, se trata de un hombre que se aproxima al edificio.

El tema de la guerra, por ejemplo, uno de los cinco temas preponderantes en los dibujados recolectados, sugirió, en el desarrollo del primer nivel, una narración. Esta se apoyó en las escenas donde se figuraban personas sometidas a las reglas, donde se evidenciaba la tensión por los recursos, el malestar de los ciudadanos en las calles y en las que finalmente se evidenció el inicio de una confrontación armada. Ya en el dominio del segundo nivel, la tarea cifrada debió dar cuenta de los significantes incorporados, de modo que los conceptos todavía grumosos, carentes de características sensibles, como el de “poder”, pudieran disolverse al tanto de una pregunta más específica ¿Qué unidades de significado incorpora el tema? Dentro de la secuencia que narra la detonación de la guerra y los consecuentes escenarios distópicos, aparecen entonces, según como aparecen proporcionalmente en la Gráfica 2, los siguientes significantes.

La identificación de los referentes dominantes de cada tema, es un modo de reclamar el sentido de los dibujos, con ello se logra, por decirlo de alguna manera, que lo que estaba encapsulado en conceptos tome una identidad

particular. En esta dirección se pretende descender al nivel de lo sensible. Sin embargo, se sobreentiende que esta instancia denotativa no será el último nivel, ya que los significantes a los que se hace referencia son al fin de cuentas conceptos sustantivos y no cualidades.

OBJETOS VOLADORES	FIGURAS ANTROPOMORFICAS	PERSONAS ARMADAS
		DINERO CAYENDO
		PROPIETARIOS DEL AGUA
	PRESENCIA DE GRANDES EDIFICIOS	TANQUES DE GUERRA
		OTROS

Gráfica 2. Proporción en la que aparecen los significantes que configuran la idea de poder

El razonamiento hasta aquí planteado se vería conducido de la siguiente manera: el hilo narrativo que unió, por ejemplo, al tema de la guerra dependió de la presencia de una figura de poder acuñada gráficamente en los cielos de las ciudades. Pero el poder no es algo abstracto, sino que depende de la figuración de algunas formas; entre ellas, las que asemejaban a los humanos o a una de sus partes. En la mitad de los casos en los que se identificó una figura antropomórfica se trató de la presencia

de un ojo o de una figura muy similar a éste.



Dibujo 2,3,4. Realizados por: Daniel Alzate, Santiago Guzmán y Juan David Pusquín

Un tercer nivel sobrevendría con el propósito de suspender los vectores de significado de cada figura – cosa aparecida en los dibujos; con lo cual habría de preguntarse ¿qué hay antes

de que la figura se nos presente como figura? Tal cuestionamiento se hizo frente a los distintos conjuntos de dibujos. En los dibujos agrupados bajo la etiqueta “desierto”, las sensaciones que más buscaban prevalecer haciendo caso a la pregunta formulada, estaban asociadas a palabras como “lasitud” o “agotamiento”, pero estas no implicaban sensaciones visuales como tal. Los escenarios citadinos por su parte, cambiaban con respecto a los anteriores no sólo porque las figuras representaran cosas diferentes, sino que estas se multiplicaban y se disponían en un eje distinto, mientras que en los dibujos bajo el tema del “proyecto de vida” los elementos dibujados se mostraron discordes con la perspectiva normal donde los objetos se ajustan a una línea base.

Estas apreciaciones llevaron a pensar que el sentido de los dibujos implicaba a este nivel una suerte de orden en la mirada, un algo que posibilitaba la unidad de la imagen justo en la medida en que sugería al espectador una forma de apropiar el espacio del dibujo. La intencionalidad del dibujante no se cumplió entonces solamente en la concreción de ciertas figuras, sino que estas embargaban un complejo de sensaciones sobre el espacio.

Este nuevo nivel en el que se asienta el entendimiento de la imagen, constituye una instancia de sentido de orden pragmático - expresivo, que justifica la ordenación de las figuras a lo largo y ancho de la superficie. Cuando se cae en cuenta de esta *espacialización*, el

ímpetu del tema, que normalmente se apoya en la presencia de alguna figura, se suspende, y cobran visibilidad esas relaciones de fuerza que laten entre las figuras dibujadas. En lugar del tema entra en juego la expresión en su sentido más elemental. La expresión materializa las formas distintas de intuición del espacio y de éste en tanto tiempo, conforme se dirige a la producción de un efecto en el espectador, y en virtud de lo cual, se hacen evidentes diferentes disposiciones de las figuras, que actualizan un aprendizaje social de la mirada.

El tercer nivel se afinó en el concepto de imagen en tanto configuración de fuerzas. Sobre tal develamiento nos han puesto ya al corriente autores que como Arnheim (1986) o como Deleuze (2002), quienes buscaron comprender el sentido del arte en la expresión misma y no en la historicidad de las obras. Según Arnheim (1986), las fuerzas que atraviesan la imagen son tan propias de ésta como el color o las figuras. A toda experiencia visual acude no sólo aquello que impacta la retina sino una serie de energías que compensan, equilibran y arrastran en todas las direcciones la percepción. Se trata de tensiones presentes en el cuerpo que son detectadas por la visión y la cinestesia de quien percibe.

La reflexión permitió darnos cuenta de tres modos de ser de la imagen bajo la conciencia de lo espacial. En principio, la intuición sobre cómo actúan las fuerzas dispuso un tipo de descripción que insistía en marcaciones espaciales de corte dualista y que por tanto permanecían muy al alcance del lenguaje. La dialéctica

del afuera y el adentro, por ejemplo, se impuso para aceptar comprensivamente cómo los escenarios que connotan aspectos negativos: marginación, pobreza, tedio, (que incluso fueron signados con leyendas y avisos a este respecto), son al mismo tiempo desprolijos y escasos en elementos. En contrapartida, la noción del adentro, donde parecían apuntar las aspiraciones del dibujante, estaba vinculada a la alta densidad de elementos en el dibujo. La dupla arriba – abajo también dominó la forma de hacer inteligibles los dibujos que trazaron una ruta narrativa entre los escenarios del desierto y los escenarios post- apocalípticos. De tal suerte, los escenarios más deseables, más profusos y más estéticos habrían de reservarse al arriba, mientras que la trama de las problemáticas sociales tendía a descifrarse sobre la abscisa.

Sin embargo, no todos los dibujos permitían acoplarse al carácter de escena que tiende atribuirse a ellos. El espacio configura la imagen de una manera más radical. Nos referimos a que el espacio cobra modos diferentes de ser, no sólo como la distancia que separa las figuras en una escena, sino que existen modalidades de expresión más allá de la lógica de las coordenadas a las que sometemos el espacio desde nuestra perspectiva real. Se reconocieron seis formas de expresión según como se muestra en la Gráfica 3.

Estas formas 5

de expresión no demandan mayor explicación. Conviene aclarar sin embargo la distinción entre los dibujos sincrónicos, que son aquellos en los que aparecen las figuras escenificando un mismo instante y los dibujos llamados diacrónicos, que intentan apresar el futuro como algo en sí mismo, queriendo distanciar no tanto el “aquí” del “allá” sino el “ahora” del “aún no”. Como se ve en el Dibujo 5 los elementos circunscritos no se refieren a cosas que coexisten en el tiempo, sino que precisamente intentan mostrarse como a través de él, en diferentes instantes.



Gráfica 3. Proporción en la que se distribuyeron los tipos de expresión



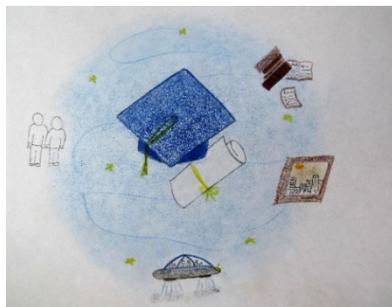
Dibujo 5. Realizado por Valentina Arcila,

que ejemplifica los dibujos rotulados como Diacrónicos

Sobre lo demás no hace falta otra cosa que ver los ejemplos y reconocer que hay una intencionalidad a la que es inherente la espacialidad.



Dibujo 6. Collage realizado por Juliana Tabares



Dibujo 7. Objeto realizado por Laura Camila



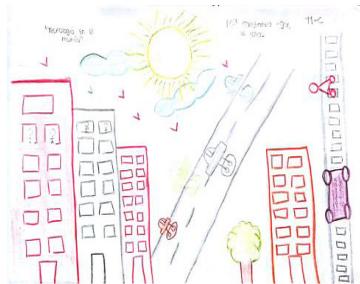
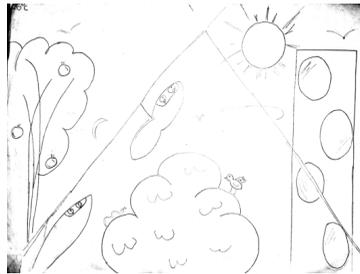
Dibujo 8. Anuncio realizado por Juliana García



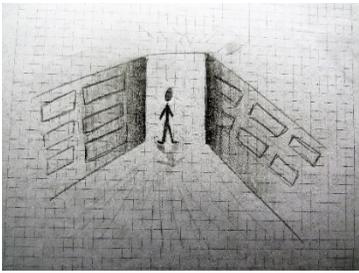
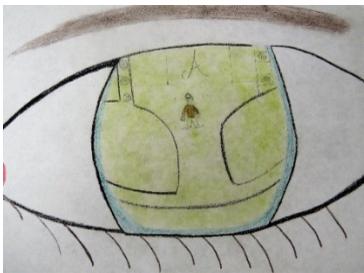
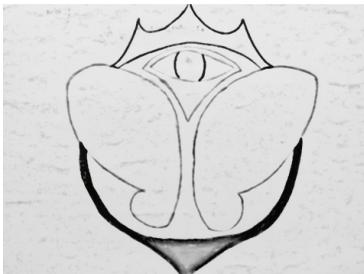
Dibujo 9. Comparación realizada por Óscar Isaza

Finalmente, aún más allá de reconocer las fuerzas que dictan la narración y aún más que reconocer las distintas formas de composición de los dibujos, la imagen se asienta en unas impresiones que la presentifican, y que a la larga terminan siendo las formas aceptadas como el espacio se presenta. Estas formas no admiten una justificación en el terreno del lenguaje ni esperan encajar como contenidos proposicionales. El espacio crea una presencia huidiza, a la que

Deleuze (1987) se referirá no como una instancia de sentido sino como una “masa plástica previa al lenguaje, una materia asignificante y asintáctica” (p. 366)



Dibujos 10, 11 y 12. Presentificación: formas de la ciudad. Dibujos realizados por Karla Michelle, Juan David y Andrea.



Dibujos 13,14 y 15. Presentificación en el centro de la mirada. Realizados por Daniel Esteban, Cristian Soto, Jorge A.

Dibujos 16, 17 y 18. Presentificación de lo que viene. Realizados por estudiante del S.L.R, Bibiana Andrea y Julián

Estas impresiones son difíciles de evidenciar porque, aunque constituyan la presencia objetiva misma del dibujo, la intención del intérprete estará, por lo general, dirigida a un nivel de sentido diferente. Es como si el bosque no

permitiera dejar ver los árboles: las personas tienden a ver en la imagen y no la imagen. Lo que hay frente al espectador, ofrece, antes que nada, una experiencia "limpia y desnuda de lo dado" (Dufrenne, 1983, p. 129), cuya evidencia

no es más que eso, el estar ahí.

### Conclusiones.

1. ¿En qué sentido se puede hablar de la imagen? De fondo, lo que ocupa esta cuestión es que la creación de los dibujos habría de entrañar algo que los mantiene en su unidad y que, en tanto, permite que diferentes figuras hagan parte y se nombren como partes de una misma creación gráfica. La búsqueda por ese algo se traduce en la búsqueda por el sentido.

Tres respuestas se alzan como culmen de la investigación: en principio, el sentido surge en la secuencia de figuras y en la posibilidad, que de ese modo se abre de narrar, cumpliendo así lo que es difícil contradecir, y es que el sentido nace de la secuencia de ideas (Lakoff & Johnson, 2004), luego y de otro modo, el sentido se plasma en la presencia de significantes que a fuerza de repetirse en diferentes dibujos van creando una memoria icónica; y en un tercer momento, la pregunta por el sentido hallaría inteligibilidad en las maneras como los dibujos logran sobrepasar una configuración espacial.

El cambio en la dirección comprensiva del sentido parte de considerar como natural e inmediato el propósito de leer la imagen. La presencia de la imagen interpone en casi todos los casos un tema, que permite que ciertos enunciados se digan, representando una instancia altamente convencional e impuesta, dado que las maneras del decir terminan creando lugares comunes que adquieren legitimidad y fuerza en el hecho continuo de narrar. Luego bien, el camino consiste en remontarse hasta los aspectos más sensibles, que descansan bajo esas formas del decir. De cumplirse a cabalidad el camino gnoseológico que va del decir al sentir, la imagen podría consistir en la conciencia de aspectos que ni simbolizan ni representan, sino que se hallan presentificados.

2. ¿De qué manera la imagen de lo futuro nos habla de la realidad de los adolescentes en Armenia? Cuando se hace un dibujo acerca de algo “abstracto” se trae a cuentas una capa mnémica de formas, a cuya marcha se han sumado las experiencias con el mundo físico y en virtud de la cual estas formas se suceden con habitualidad. Los grupos humanos están desprevénida e íntimamente

	<b>Primer nivel</b>	<b>Segundo Nivel</b>	<b>Tercer Nivel</b>
Instancia de sentido	Narración	Representación	Presentificación
¿De qué depende el sentido?	Causalidad	Semejanza	Fuerzas

Gráfica 4. Niveles de la imagen y las instancias de sentido que suponen

unidos estas formas y a sus aspectos, de modo que permanecen inmediatas en la imaginación, previas a todo intento de conceptualización de la realidad. La sociedad, dice Castoriadis (2008) “se despliega en una multiplicidad de formas organizativas y organizadas. Se despliega como creación de un espacio y de un tiempo” (p,90).

Dipaola (2010) se pregunta entonces, si no es la sociedad misma una imagen. Propone al tanto lo *imaginal* como un concepto que permitiría pensar en un territorio de confluencia entre lo social y la imagen. Por supuesto, se admite que la praxis de los individuos define la apropiación del espacio, esto a base de que los individuos se desplazan, se congregan y lo hacen repetidamente; pero la piel viva de la experiencia de habitar transcurre en una interface *imagética* que redimensiona el espacio y con él los lugares que definen la mirada; al fin y al cabo, no es el espacio físico y los objetos como tal los que están en la base de la conducta, sino las representaciones que se hacen de éstos.

Decir la “sociedad” o “lo social” se hace como afirmación de un todo. Lo imaginal se entenderá como la conciencia de este todo, asida de espacio, que mapea la presencia de objetos, máquinas, edificios, al mismo tiempo que los impone como habituales. Mientras el concepto de espacio social remite a una configuración particular en el curso de las prácticas sociales, como si los actos e interacciones dejaran una huella en el territorio habitado (Lezama, 2014), un concepto como el que se propone extendería tal concepción

de espacio, al formularse como un despliegue imaginario que sitúa objetos, hechos, límites. Al fin y al cabo, ¿de qué otra manera puede darse la realidad de lo social sino mediante una imagen interiorizada sobre la posibilidad de moverse, de cambiar, de relacionarse?

Esto último se hace patente, por ejemplo, en la manera como la imaginación de escenarios futuros se desajusta del mirar. El punto de vista se diluye en favor de una visión omnicomprendiva de los elementos. Lo “futuro” induce a pensar en el todo, y ello pretexta una mirada más allá de lo que un solo punto de vista puede capturar, silueteando lugares que se sienten deseables o confiables, en contraste con otros que producen incertidumbre y resquemor.

La proyección imaginativa de lo futuro se insta entonces, fundamentalmente, en la creación de espacios, en ellos se viabiliza o se clausura (figurativamente hablando) el panorama de los individuos. Los dibujos intencionados a lo futuro expresan de esta manera, las formas cómo los individuos se sitúan y cómo se sienten frente a un estado de cosas, cuya inevitabilidad incumbe a un grupo amplio de personas. Clausura y viabilidad moldearían el campo de presencia. Por un lado, la conciencia de que se puede avanzar, de que existe un futuro y que éste representa un medio soluble, en medio del cual una persona se puede desenvolver. De eso se trata la viabilidad. En oposición, habría una sensación de clausura cuando los espacios figurados en el papel, transmitieron pesadez, inacción, lo cual se expresó en los escenarios desérticos y

periféricos a la ciudad.

Preguntas como ¿qué puede hacerse? ¿por dónde es posible el movimiento? ¿qué rutas son viables para desenvolverse en el mundo? Se resumen imaginativamente en salidas, declives, angosturas y demás. Los dibujos de los adolescentes de Armenia revelan un espacio *imaginal* particularmente restringido: los escenarios alejados de la vida urbana, dominados por la perspectiva horizontal suscitan un estado de inactividad, que somete a los actores de esas escenas a una fatigosa vida. Sólo hacia el centro de la ciudad, donde parecen dirigidas las expectativas de los adolescentes, existen unos vectores que permitirían el movimiento dentro del *topos* social.

Estas restricciones que nacen en el plano simbólico y no en la praxis, debilitan y aplazan las configuraciones de sujetos políticos, siempre que, los adolescentes no logran interiorizar la ciudad ni el barrio como espacios de comunidad y se contienen en un lugar autotético (Nancy, 2000) desde el cual juzgan la realidad social, sin el ánimo de transformarla.

El espacio en el que podría desarrollarse la vida como comunidad está minado de aspectos amenazantes y no constituye una perspectiva deseable. Las esperanzas de realización quedan orientadas hacia el arriba. Bajo esta luz resplandecen tanto los edificios más altos como la posibilidad de ir al interior de un vehículo. Ambas cosas podrían liberar,

a quienes se lo propongan, de la vida aplanada a la que se hayan sometidos los transeúntes. En otras palabras, sentirse por fuera de la dinámica ascensional de la vida laboral que se guarnece en los edificios altos o del tránsito que se eleva permanentemente sobre las ciudades futuras, connota una existencia estancada y oclusiva.

Bajo la misma clave puede decirse que la idea de bienestar está asociada a una sensación de ingravidez, que convierte las decisiones de peso, normalmente circunscritas a la acción de pensar y calcular, en una atmósfera de íconos flotantes, que representan alternativas aparentemente viables, aunque prescindibles. En ese sentido, y si bien es importante, la constitución de otra familia suele reducirse a una opción más. En general el bienestar se ajusta a la sensación de que muchas opciones se encuentran cerca, y en contraste, la vida escolar resulta ser un trayecto que posterga esa sensación.

Las ambiciones reales de control y de dominio sobre un futuro quedan agazapadas entre las sensaciones de inseguridad que producen los ambientes cotidianos. No hay en los dibujos recolectados prospectivas que permitan pensar en el deseo de asumir, transformar o de enfrentar los problemas que ilustran la sociedad, más bien, todo parece entregado a la posibilidad de que las trayectorias individuales se adapten al estado de opresión, la falta de recursos, o la corrupción, como resultado del arrojo individual. Se apuesta entonces, por

escenarios quiméricos que se alejan de los contextos vitales y que sobrepasan la prospectiva existencial.

Lo anterior lleva a pensar en el desarrollo de un nuevo “desanclaje” (Giddens, 1993), esta vez en el dominio de la imagen: los escenarios sociales se desatan de los contextos locales y se proyectan en “intervalos espacio-temporales” distintos, cuya estética y elementos simbólicos tienen origen en un radio más amplio de la cultura. En otras palabras, lo futuro encuentra su fisonomía por fuera del campo de acción social,

los dibujos expresan una desconexión con la contingencia presente, siendo difícil interpretarlos como desenlace o desenvolvimiento de lo que pasa ahora. Los regímenes visuales con los que se da sentido a lo futuro, están supeditados a una estética de lo extraño y lo foráneo, que desdeña los ámbitos cotidianos, y no proyecta en ellos el maderamen de la acción social. Esto supondría que los jóvenes no logran proyectar sus identidades hacia lugares donde otros con un capital social equivalente lo han hecho.

## Notas

(1) Economista, Magister en Educación. Candidato a doctor en Ciencias Sociales del Centro Internacional de Educación en Manizales, Colombia. CINDE Universidad de Manizales. rpardoruiz@gmail.com

(2) Posdoctora en Educación y Estudios Culturales, docente Doctorado CINDE Manizales, Colombia

## Referencias

- AGAMBEN, G. (2001). La palabra y el fantasma en la cultura occidental. Pre Textos. Valencia.
- ARNHEIM, R. (1986). El pensamiento visual. Ed. Paidós. Barcelona.
- BARTHES, R. (2000). Elementos de la Semiología. Alberto Corazón. Barcelona.
- BELTING, HANS (2007) Antropología de la Imagen. Katz Editores. Buenos Aires.
- BOEHM, G. (2011). ¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las Imágenes. En A. García (Ed.), Filosofía de la Imagen (pp. 87 – 106). Universidad de Salamanca. Salamanca.
- BOERI, M. (2007) Apariencia y realidad en el pensamiento griego: Investigaciones sobre aspectos epistemológicos, éticos y de teoría de la acción en algunas teorías de la antigüedad. Ed. Colihue SRL
- CASTORIADIS, C. (1988). Los dominios del hombre: las encrucijadas del laberinto. Gedisa.
- Castro, Francisco (2006) Aproximaciones a una Filosofía de la Imagen. Revista de Filosofía Año 38. Universidad Iberoamericana. Págs 67 – 80. Sept – dic.
- DELEUZE, G. (2002). Francis Bacon. Lógica de la sensación. Arena libros. Madrid.
- DELEUZE, G. (1980). Diálogos. Pre- Textos. Madrid.
- DELEUZE, G. (1987) Imagen – Tiempo. Paidós Ibérica. Barcelona

- DE MORENTIN, J. M. (2006). Lo que explica la semántica visual. Segundo Congreso Internacional de Semiótica. Universidad Nacional de Colombia.
- DIPAOLA, E. (2011). La producción imaginal de lo social: imágenes y estetización en las sociedades contemporáneas. *Cadernos Zygmunt Bauman*, 1(1).
- Dufrenne, M. (1983). *Fenomenología de la experiencia estética* (Vol. 1976). Fernando Torres.
- GIDDENS, A. (1993). *Consecuencias de la modernidad*. Alianza editorial.
- Heidegger, M., Coello, A. L., & Gabaudan, H. C. (2010). *Caminos de bosque*. Alianza editorial.
- KRACAUER, S. (1989). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Ed. Paidós. Barcelona.
- LAKOFF, G., & Johnson, M. (2007). *Metáforas de la vida cotidiana* (No. 410 L3y).
- LEZAMA, J. L. (2014). *Teoría social, espacio y ciudad*. El Colegio de Mexico AC.
- PANOFSKY, E. (1998). *Estudios sobre iconología*. Alianza Editorial. Madrid.
- PLATÓN. (1988). *La República*. Editorial Gredos. Madrid
- PONTY, M. (1994). *Fenomenología de la percepción*. Península. Barcelona
- SARTRE, J. (2005). *Lo Imaginario. Psicología fenomenológica de la imaginación*. Ed. Losada. Buenos Aires.
- SERRES, M. (2001). Lo virtual es la misma carne del hombre. *Diario Le Monde*, París, lunes, 18.
- VILCHES, L. (1984). *La lectura de la imagen: prensa, cine, televisión*. Ediciones Paidós.