

TEMARI

1. Pensar *sobre*, pensar *en* i pensar *amb* imatges
2. Crisi de la representació
3. L'irrepresentable
4. La societat de l'espectacle
5. La imatge com a símptoma
6. La creació de les imatges-pensament
7. Filosofar en altres medis: pensar amb imatges

7. Filosofar en altres medis: pensar amb imatges

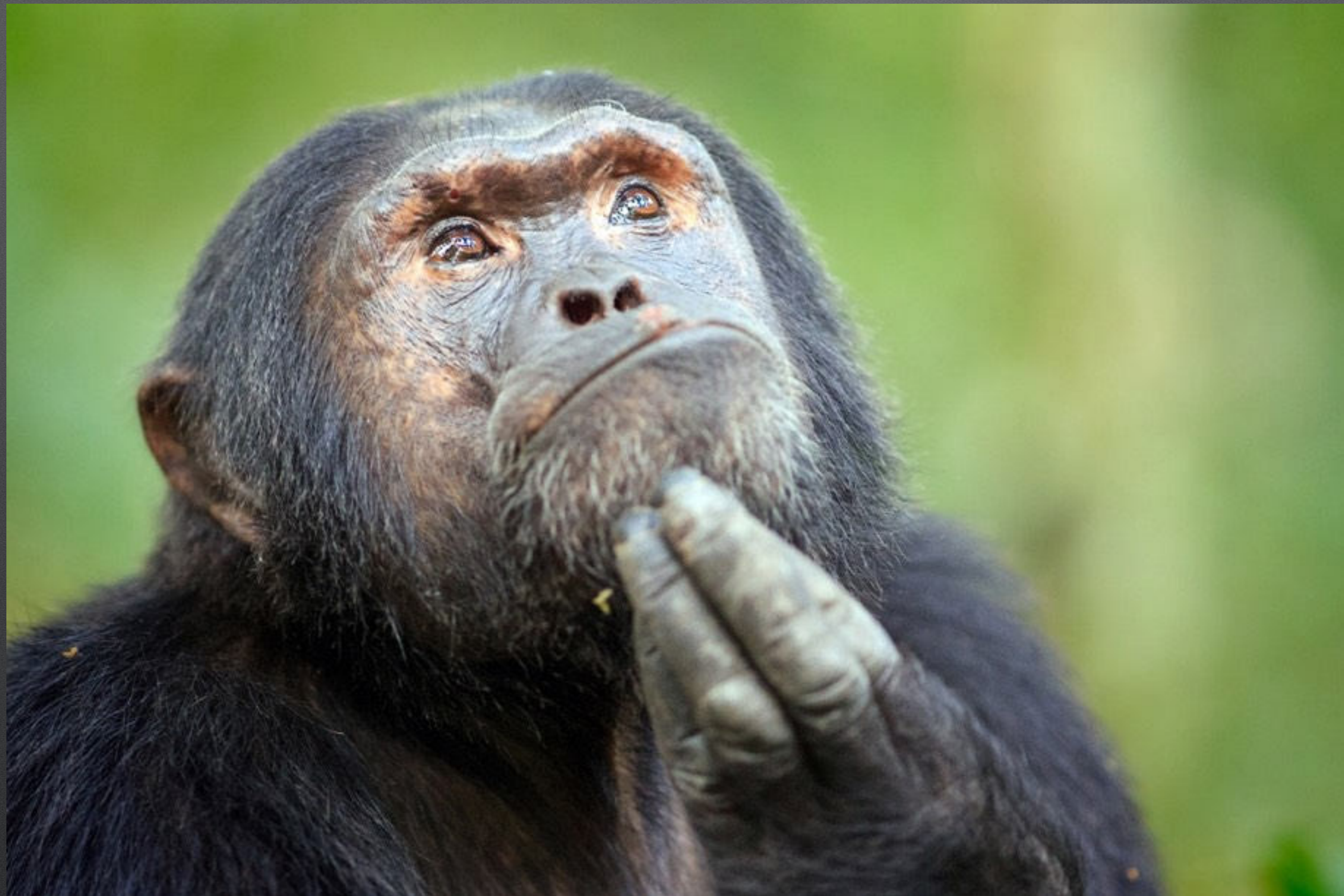
Estètica i Crítica 2023

Tema 7:

Jacques Rancière, “Imágenes pensativas” en: *El espectador emancipado*, Castellón, Ellago, 2010, pp. 107-129.

QUI PENSA DE FET?







PIENSO, LUEGO ESTORBO

YYO

© LEMA DE LOS FILÓSOFOS
QUE HOY INTENTARÁN
A LAS 12 ENTREGAR SUS
REIVINDICACIONES AL
MINISTRO DE
EDUCACIÓN.

DISTINGIM

- Pensar sobre les imatges / Thinking on images
- Pensar en imatges / Thinking in images
- Pensar per, amb o mitjançant imatges / Thinking through images





A. Durer,
Melancholia I,
1514

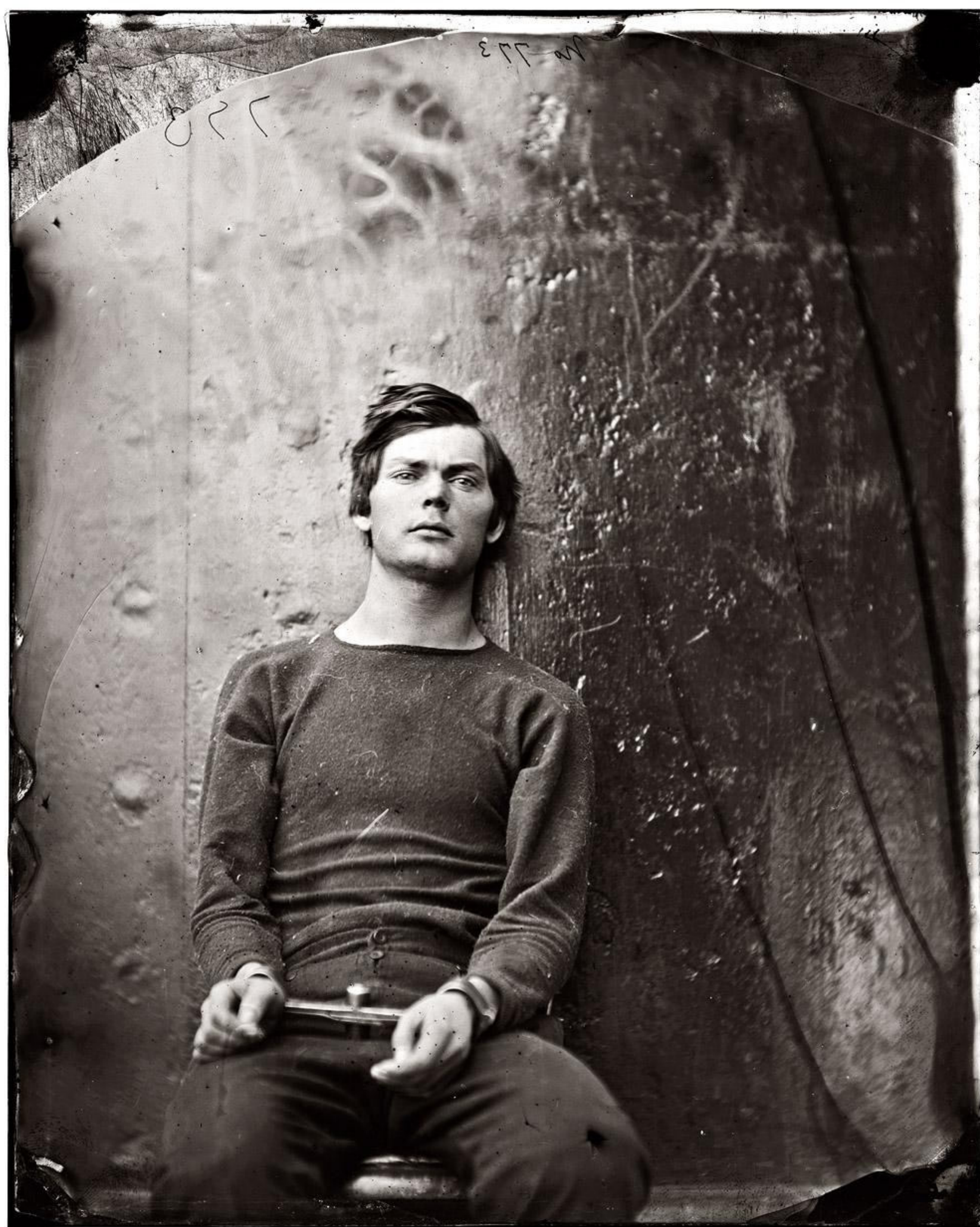


La imagen pensativa (Ranci ere)

- La posición de Rancière es la de poner en cuestión la oposición radical entre la imagen y el relato por la palabra.
- También critica el arte político: elitismo del conocimiento
- Paso del régimen representativo al estético
- Proyecto: rediseño de las reparticiones del espacio común
- Pensatividad como aquello en la imagen que resiste al pensamiento de aquel que la produjo y aquel que busca identificarla
- Tal resistencia no es “propiedad constitutiva”, sino “juego de distancias entre varias funciones-imágenes presentadas sobre la misma superficie”.



Rineke Dijkstra,
Kolobrzeg,
Poland, July 26
1992



Alexander Gardner,
Portrait of Lewis Payne,
1865



Lewis H. Hine: Idiot Children in an Institution, New Jersey, 1924





SHORPY





Walker Evans, *Kitchen Wall*, 1936

PENSAR AMB IMATGES

**4. Max [Winfried Georg] Sebald
(1944-2001):
Novelas con imágenes**

W.G. SEBALD
AUSTERLITZ

Hanser



W.G. SEBALD
CAMPO SANTO



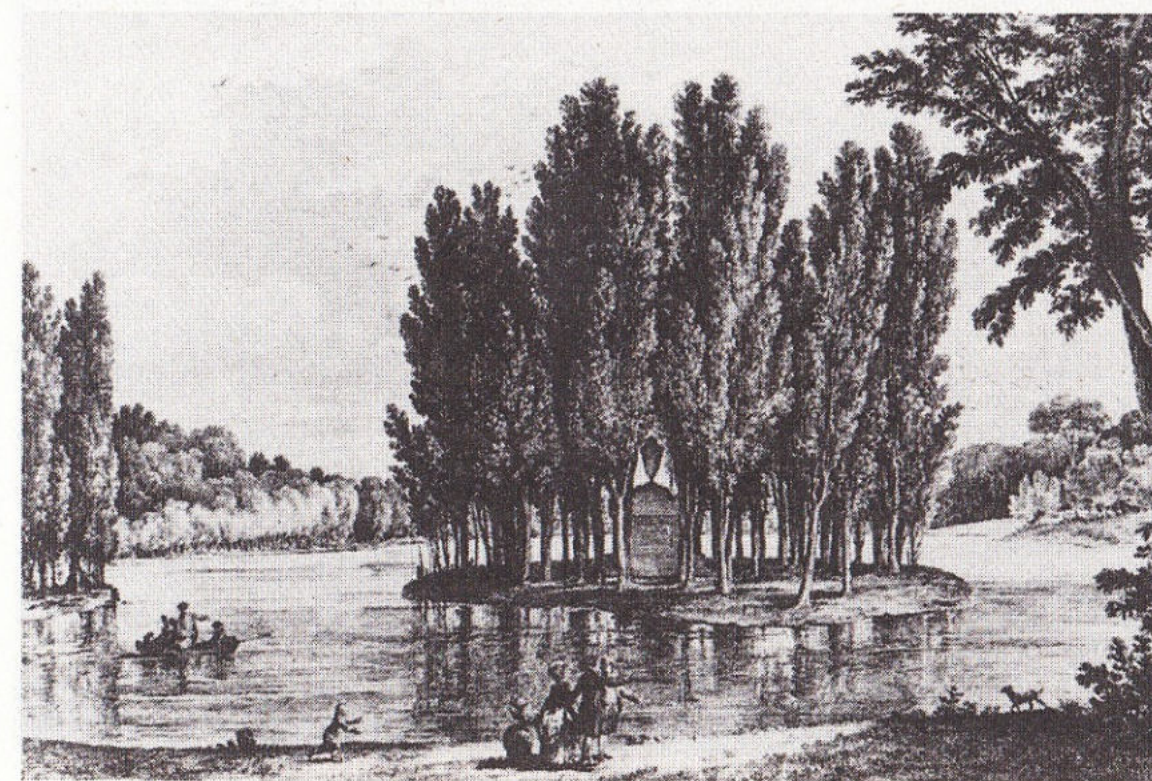
Hanser

consent à la douleur encore faut-il
 que cette volonté de mourir soit
 dans l'acte qu'on se propose
 avra che en fin le consentement
 toute la morale de la résistance se vanne
 et l'acte de mourir et par lui-même et
 par son effet se devient absolument le même
 que si l'on est pleinement consenti. Les rigues
 parait d'aise mais au point de vue de son
 que la vertu proteste au nom si sublimement
 la nature ne soute rien qu'elle
 couronne me niterois elle

notwithstanding, Rousseau does still succeed in accomplishing a considerable amount. He finishes the *Confessions* and reads from them in various salons in sessions lasting up to seventeen (!) hours, to some extent anticipating Franz Kafka's desire to be allowed to



read aloud, to an audience condemned to listen, the whole of Stendhal's *Éducation sentimentale* at one sitting. There follow a few more treatises, on botany and on the government of Poland, as well as the so-called *Dialogues*, in which Rousseau appears as the judge of Jean-Jacques. In his last two years while out walking he makes notes, on playing cards, for the *Rêveries d'un promeneur solitaire*, which he completes in April 1780. After that he leaves Paris and moves into a small house in the park at Ermenonville which the Marquis de Girardin has placed at his disposal. He lives there for five more weeks in early summer. He rises at dawn, goes for walks, leaning on his cane, in the beautiful surroundings, collects leaves and flowers and sometimes takes a boat out on to the lake. On the 2nd of July – he is sixty-six years old – he comes back from one of his walks with a terrible headache. Thérèse helps him into a chair. Felled by a stroke, he collapses on to the floor and, after a few convulsions, dies. Two days later he is buried at Ermenonville on the Isle of Poplars. In the years which follow, the Marquis



as various chronicles upon which in due course the records of the washed tower also fall down. Until about 1350, when the towers at Exeter Church Tower and stood on Dunwich beach.



and no one had any idea how to get across the considerable height at which it once had stood, without tipping out of the perpendicular. The rubble has not been subject to this day, though a recent excavation using a wheel suggests that the original Exeter Tower was probably built on sand and sunk down under its own weight, so probably that the masonry remained virtually intact. Around 1350, after Exeter Tower had also collapsed, the only Dunwich church that remained was the ruin of All Saints.



In 1350 it, too, slipped over the cliff edge, together with the tower of stone based in the churchyard, and only the square wall tower still rose for a time above the sea level. Dunwich reached the high point of its isolation in the thirteenth century. Every day in those times, the ships came and went, to London, Norwich, Ipswich, Dantz, Prague, Rouen and Boston. A square of the year then the sailed from Portsmouth in May 1350, bearing hundreds of knights and their horses several thousand four soldiers, and the most rapid passage, some from Dunwich, Weymouth, and the roads in circles, grass, oak, herring, wool and hides, were so profitable that the town was soon in a position to build every conceivable kind of defence against attack from the landward side and against the loss of the sea, which was steadily eroding the coast. One cannot say how great was the sense of security which the people of Dunwich derived from the building of these fortifications. All we know for certain is that they ultimately proved inadequate. On New Year's Eve only, a storm tide descended the lower coast and the people so weakly that for months afterwards no one could tell where the land ended and the sea began. There were filled with debris, yaks, broken stonework, diamonds.

world in which it had arrived, so to speak, through no fault of its own. Otherwise, all I remember of the denizens of the Nocturama is that several of them had strikingly large eyes, and the fixed,



inquiring gaze found in certain painters and philosophers who seek to penetrate the darkness



which surrounds us purely by means of looking and thinking. I believe that my mind also dwelt on



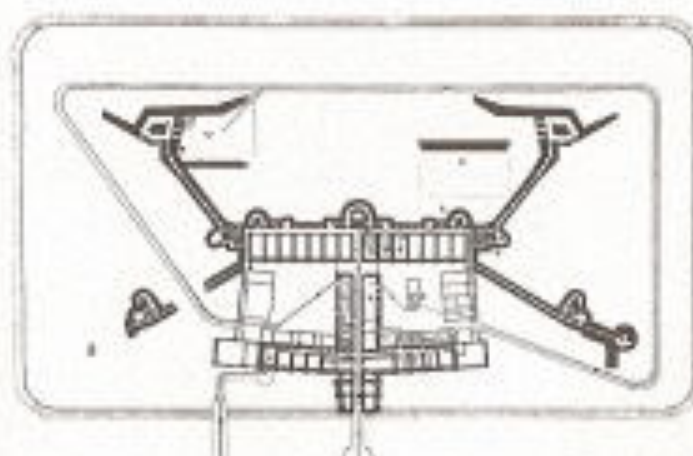
year, and large cumulus clouds were piling up on the southwest horizon as I crossed the bridge over the dark water. After the previous day's conversation, I still had an image in my head of a star-shaped bastion with walls towering above a precise geometrical ground plan, but what I now saw before me was a low-built concrete mass, rounded at all its outer edges and giving the gruesome impression of something hunched and misshapen: the broad back of a monster, I thought, risen from this Flemish soil like a whale from the deep. I felt reluctant to pass through the black gateway into the fortress itself, and instead began by walking round it on the outside, through the unnaturally deep green, almost blue-tinged grass growing on the island. From whatever viewpoint I tried to form a picture of the complex I could make out no architectural plan, for its projections and indentations kept shifting, so far exceeding my comprehension that in the end I found myself unable to connect it with anything shaped by human civilization, or even with the silent relics of our prehistory and early history. And the longer I looked at it, the more often it



forced me, as I felt, to lower my eyes, the less comprehensible it seemed to become. Covered in places by open ulcers with the raw crushed stone erupting from them, encrusted by guano-like droppings and calcareous streaks, the fort was a monolithic,



monstrous incarnation of ugliness and blind violence. Even later, when I studied the symmetrical ground plan with its outgrowths



The journey home was a misery to them both. She had never seen Toma in such a cold, imperious mood: not only was he silent, he would not look at her. If only he knew what warm, if hopeless, feelings toward him lay shrouded in her silence. Conversation was too difficult in these circumstances, and might take an awkward turn. Instead she reflected on the puzzle of her meeting with Truscott, with two pieces in particular that, could she turn them around or over, must fit together. Although he had expressed himself warmly and almost intimately—his hand on hers was certainly an intimacy—there was no explicit mention of marriage. Was she to infer such a thing? Did not the man go down on his knee and produce a ring from his pocket to take her breath away? She stole a look at the perfectly impassive Toma, wondering how such matters were governed in his country: what looks, words, or touches would pass between a man and a woman there. And the other thing prickling her mind was that if Truscott had intentions toward her, and if, as would be proper, he intended to take the matter up with her father, was it not odd that he made no mention of the fact that they were about to dine together?

Harriet shrugged her shoulders: nothing made any sense on this day. (And here Toma did steal a glance at her out of the corner of his eye.) This afternoon, after her dinner, she would plant her peas, the onion sets, and her lettuces, with the beets and turnips in reserve if she had the strength. The seeds would sprout, bear leaf and root, be harvested. There could be few surprises or disappointments in that.

It happened otherwise: there was one more surprise in store for her that day. Instead of stopping the Packard at the steps to the porch, Toma drove into the open bay of the carriage house and let the car come to rest in that pleasant must of hay and horse punctuated by the sharper fumes of the automobile. It was chilly in this shadow, and the only sound was the ticking of the engine block surrendering its heat. This silence was pleasant to Harriet after the torrent of Truscott's earnest professions. Although she looked straight ahead, she could see that Toma had turned to her. She felt the weight of his eyes. Words would spoil the moment, but she spoke them anyway.

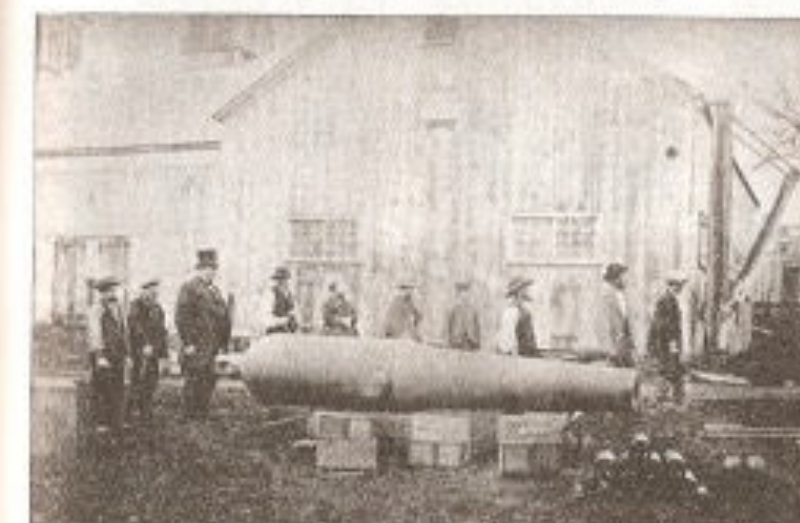
"Well, I suppose I should go in."

Toma came around behind the car to open her door, but stood directly in front of her, so that she had no way to step down from the

running board. Instead of making way for her he stepped closer, took her hands in his and drew them gently behind her back so that their faces were nearly touching. And after a measurable pause that seemed to express confidence rather than uncertainty, he kissed her.

This was what she wanted from a man, she thought, and knew in the same instant that she would never have it from Fowler Truscott. Was she being mocked? She turned her face away to catch her breath but did not try to withdraw from his embrace, which now seemed somehow more intimate than when his mouth was upon hers. She spoke into the collar of his coat, her cheek grazing his.

"That must never happen again." When he made no sign or word, she continued, "Do you understand?"



3. Salvador Dalí, el pensador



S. Dalí,
*La persistencia
de la memoria,*
1931

todocoleccion



salvador dali, obra completa vol. I
textos autobiográficos 1



salvador dali, obra completa vol. II
textos autobiográficos 2



salvador dali, obra completa vol. III
poesía, prosa, teatro y cine



salvador dali, obra completa vol. IV
ensayos 1



salvador dali, obra completa vol. V
ensayos 2



salvador dali, obra completa vol. VII
aproximaciones



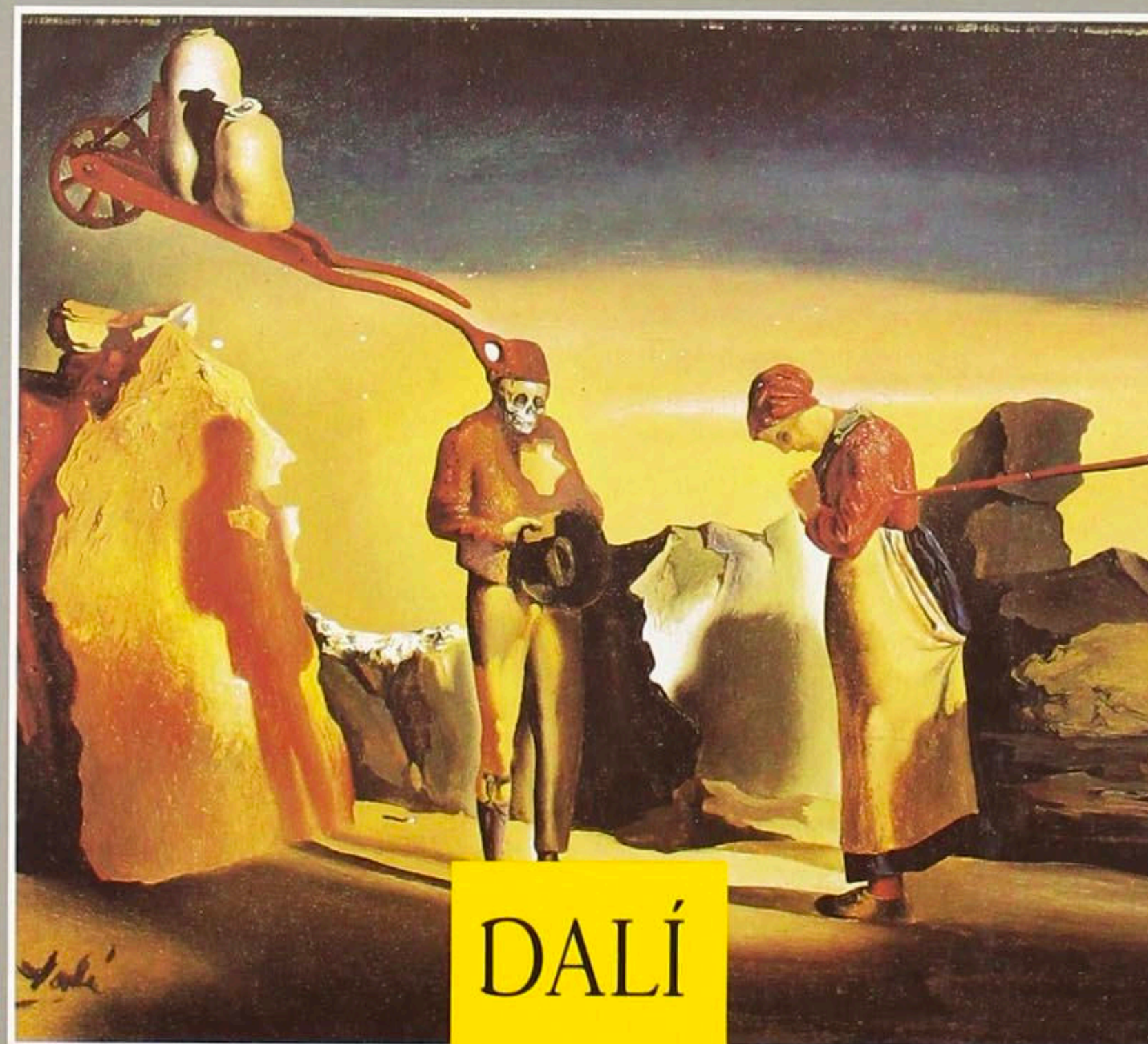
salvador dali, obra completa vol. VIII
álbum

Salvador Dalí
EL MITO TRÁGICO
DEL
“ANGELUS” DE MILLET



Tusquets Editor

Salvador Dalí
EL MITO TRÁGICO
DE «EL ÁNGELUS»
DE MILLET



DALÍ

TUSQUETS
EDITORES

DESTINO



FUNDACIÓ
GALA-SALVADOR DALÍ



SECRETARÍA
ESTADAL
DE
COMUNICACIONES
CULTURALES

obra completa vol. V

ensayos 2

50 secretos mágicos para pintar

los cornudos del viejo arte moderno

el mito trágico de *El Ángelus* de Millet

introducción y notas

de Juan Manuel Bonet

Dalí

Salvador Dalí
Le Mythe tragique de l'Angelus de Millet



ALLIA

Je suis la fidèle compagne
Du travailleur intelligent
Qui chaque jour dans la campagne
Cherchait son petit contingent.
L'Autour du Palais.

Cheval, Autour du Palais - Reproduction interdite

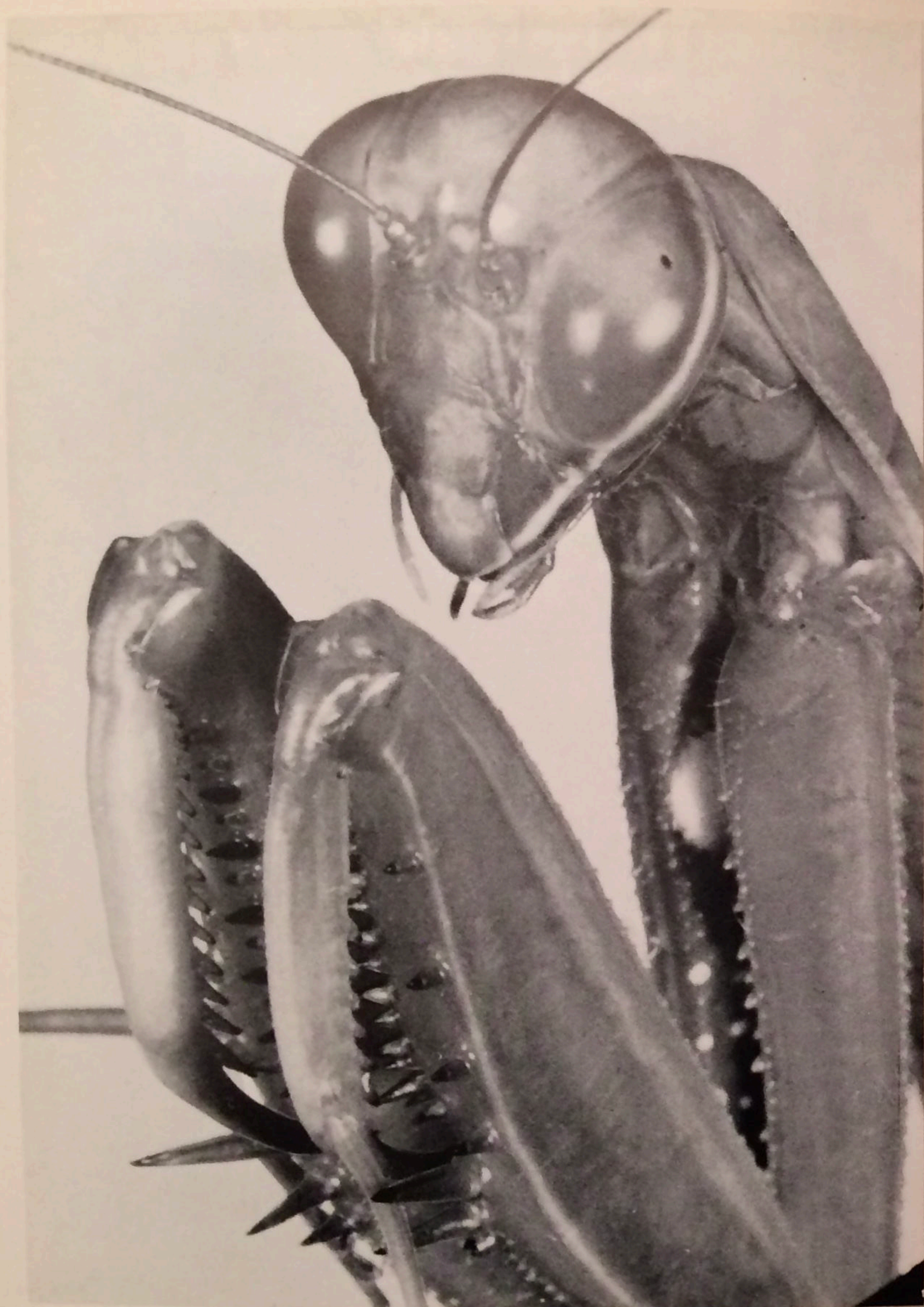


HAUTERIVES (Drôme)

El cartero Cheval.⁵⁰

cio t
del
cier
ser
qu
pr
co
s
c

das de la cesta, etc. ...
las que no quiero ins...



Le mythe tragique de l'Angélus de Millet.

«... Le peu que nous venons d'apprendre sur les moeurs de la mante ne concorde guère avec ce que pouvait faire supposer l'appellation populaire. D'après le terme de Prègo-Diéu, on s'attendait à un insecte placide, dévotement recueilli, et l'on se trouve en présence d'un cannibale, d'un féroce spectre mâchant la cervelle de sa capture démoralisée par la terreur. Et ce n'est pas encore là le côté le plus tragique. Dans ses relations entre pareils, la Mante nous réserve des moeurs comme on n'en trouverait pas d'aussi atroces même chez les Araignées, mal famées à cet égard... »

«... Si le pauvre est aimé de la belle comme vivificateur des ovaires, il est aimé aussi comme gibier de haut goût. Dans la journée, en effet, le lendemain au plus tard, il est saisi par sa compagne, qui lui ronge d'abord la nuque, suivant les usages et coutumes, et puis, méthodiquement, à petites bouchées, le consomme, ne laissant que les ailes. Ce n'est plus ici jalousie de sérail entre pareilles, mais bien fringale dépravée... »

«... L'amour est plus fort que la mort, a-t-on dit. Pris à la lettre, jamais l'aphorisme n'a reçu confirmation plus éclatante. Un décapité, un amputé jusqu'au milieu de la poitrine, un cadavre persiste à vouloir donner la vie. Il ne lâchera prise que lorsque sera entamé le ventre, siège des organes procréateurs.

Manger l'amoureux après mariage consommé, faire repas du nain épuisé, désormais bon à rien, cela se comprend, dans une certaine mesure, chez l'insecte peu scupuleux en matière de sentiment; mais le croquer pendant l'acte, cela dépasse tout ce qu'oserait rêver une atroce imagination. Je l'ai vu, de mes yeux vu, et ne suis pas encore remis de ma surprise... ».

«... Peut-être est-ce une réminiscence des temps géologiques, lorsque, à l'époque houillère, l'insecte s'ébauchait en des ruts monstrueux. Les Orthoptères, dont les Manties font partie, sont les premiers-nés du monde entomologique. Grossiers, incomplets en transformation, ils vaguaient parmi les fougères arborescentes, déjà



Postal. 46

TERC

El mito trágico

Conclusión: posibilidad
de investigación
en la activ

El mito trágico...
Conclusión: posibilidad
de investigación
en la activ...
El término Praga-Diez...
plácido, devotamente
tramos en presencia
devorando el cerebro
terror. Y no es éste el
nes entre los suyos,
bres tan atroces que
arácnidos, que tan n...
Si bien el pol...
como vivificada...

stinos,
rme y,
ntante

inde-
te se-
«pro-
a del
nte”
or la
na y
o de

le
d
-
l
s
-



3005

PHÉBUS

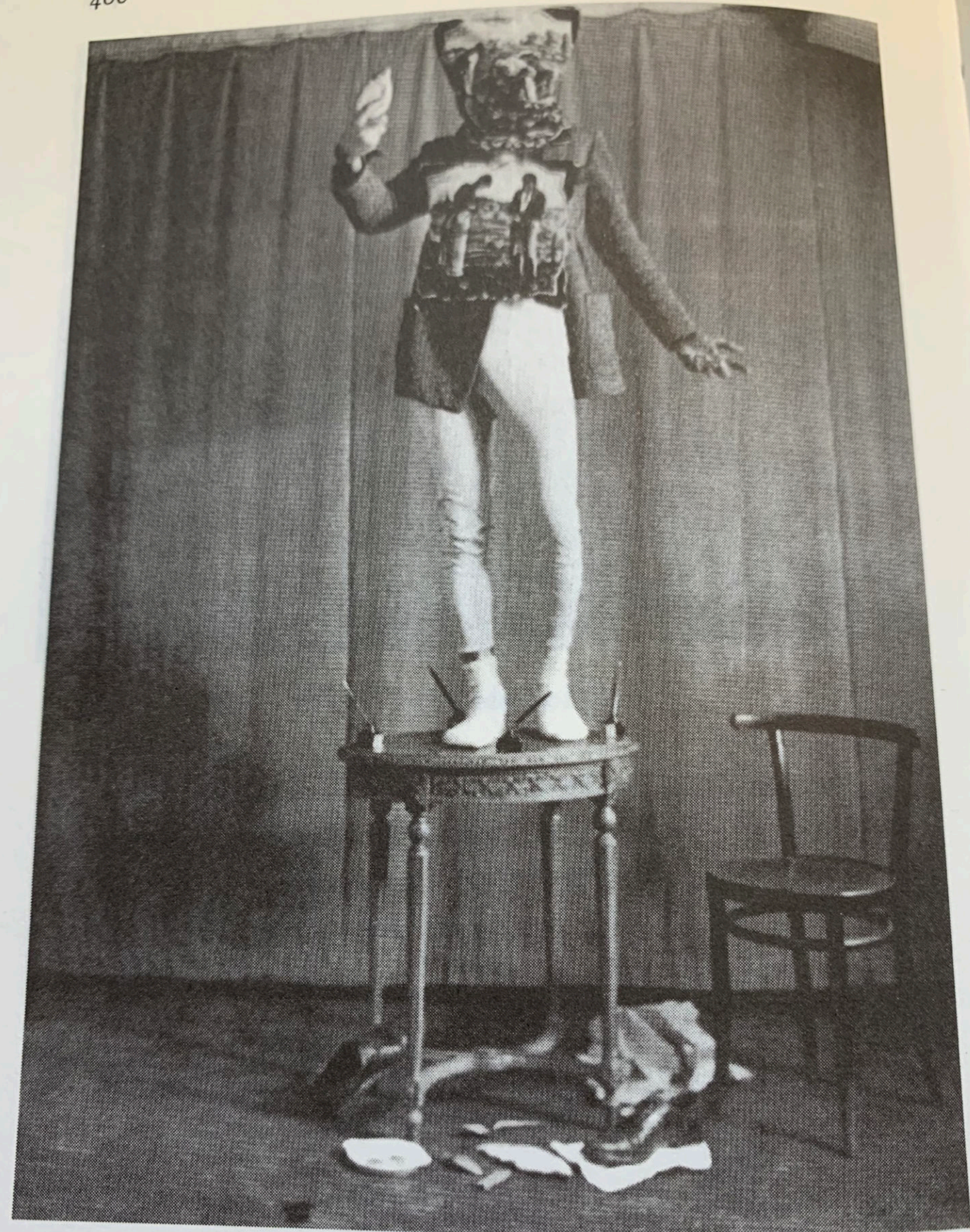
S^TE CATHERINE, donnez-moi un petit mari ...

Postal.

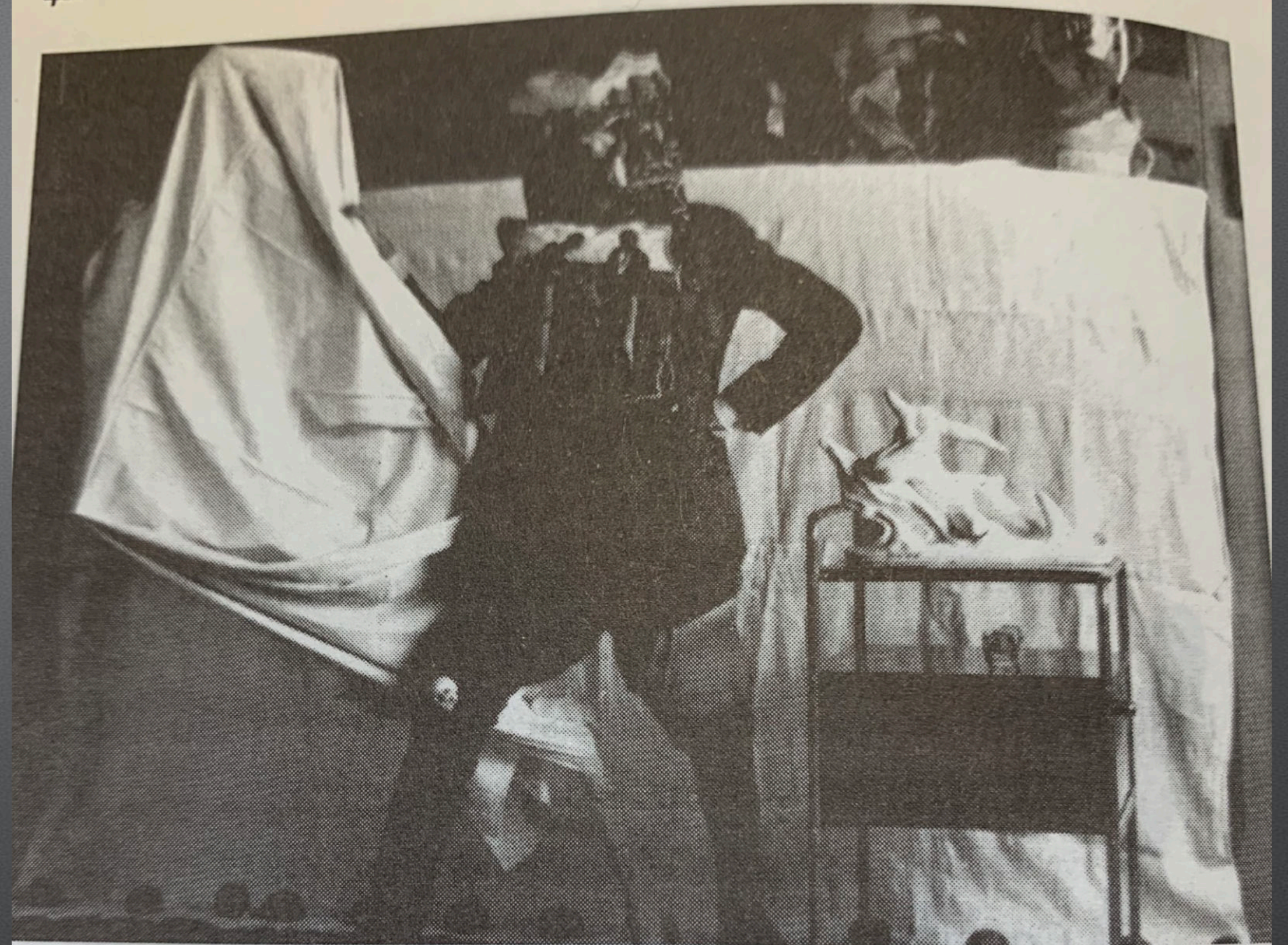


Postal.

metros del muro de la nueva iglesia y, en consecuencia, relacionables por contigüidad con el doblar de las campanas. Aunque esta asociación no le llevara conscientemente a la diferenciación sexual de los menhires considerados, me dijo que, volviendo atrás, estaba tentado a armarle la razón en todos los...



Dalí en erección incipiente al hacerse fotografiar imitando *El Ángelus*.²



Dalí, disfrazado de *El Ángelus*, en plena actuación.⁶





Salvador Dalí,
El Ángel arquitectónico,
1933



*Les atavismes du
crépuscule
(phénomène obsessif),
1933*



*Portrait de Gala –
Angelus de Gala,
1935*



*Couple aux têtes
pleines de nuages,
1936*



*Gala et Angelus de Millet
précédant l'arrivée imminente
desde anamorphes conique,
1933*



*El Angelus
de Millet
o la Estación
de Perpiñán,
1965*



Salvador Dalí
Réminiscence archéologique
de l'Angelus de Millet,
1935

SALVADOR DALI

Le mythe tragique de l'Angelus de Millet

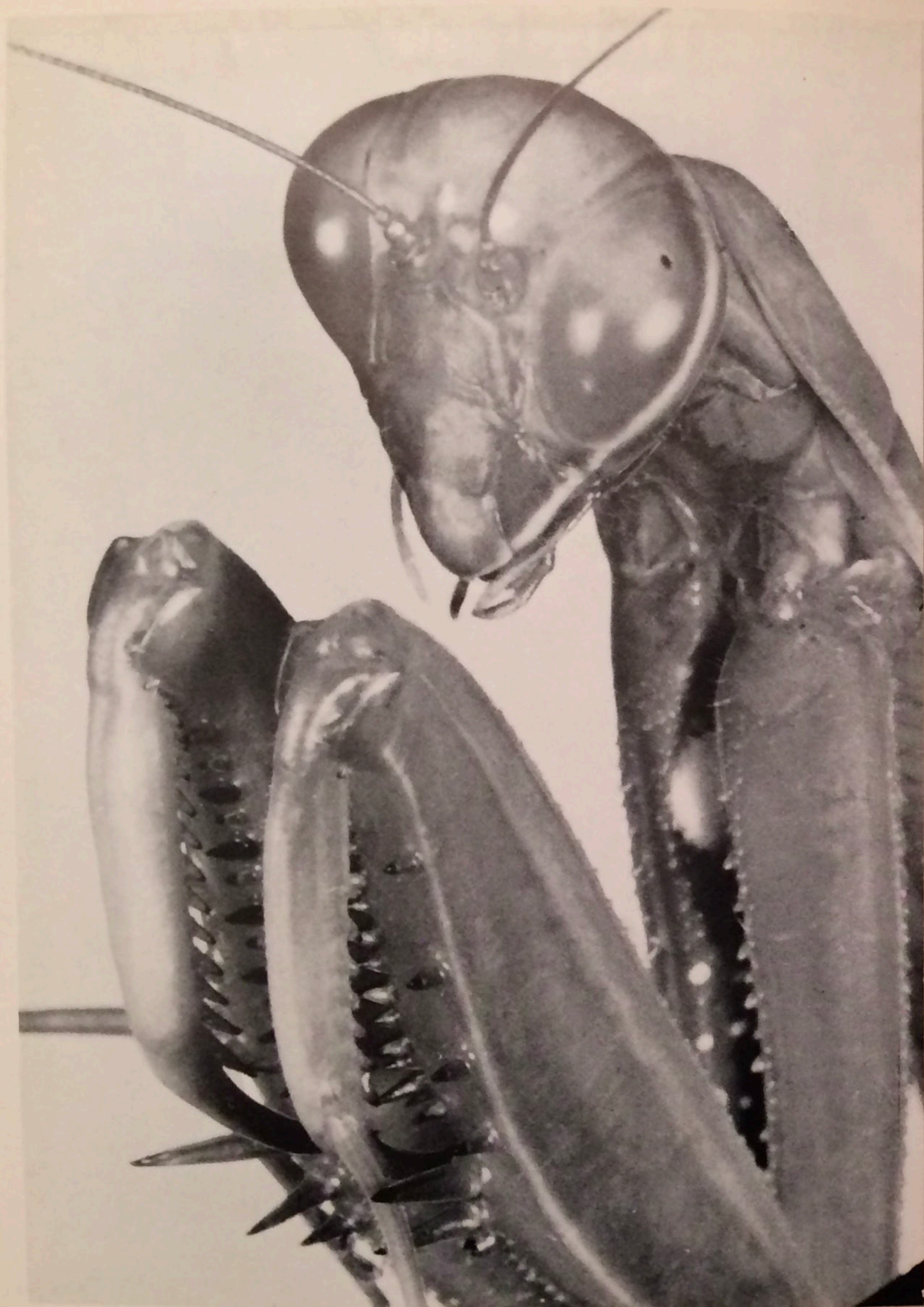
Jean-Jacques Pauvert



TABLE DES MATIERES

LE MYTHE TRAGIQUE DE L'ANGELUS DE MILLET
Interprétation « paranoïaque-critique ».

PROLOGUE	Nouvelles considérations générales sur le mécanisme du phénomène paranoïaque du point de vue surréaliste.	p. 7
I ^{re} PARTIE	Description du phénomène délirant initial. Description des phénomènes secondaires produits autour de l'image obsédante. Considérations critiques des phénomènes délirants secondaires.	p. 13
II ^e PARTIE	Phénoménologie de l'Angelus. Activité paranoïaque-critique exercée sur les phénomènes secondaires.	p. 31
III ^e PARTIE	Le mythe tragique de l'Angelus de Millet. Conclusion, possibilités hypothétiques de nouvelles méthodes d'investigation scientifique fondées sur l'activité paranoïaque-critique.	p. 75
APPENDICE	Explication d'une illustration des <u>Chants de Maldoror</u> .	p. 93
NOTES		p. 99



Le mythe tragique de l'Angélus de Millet.

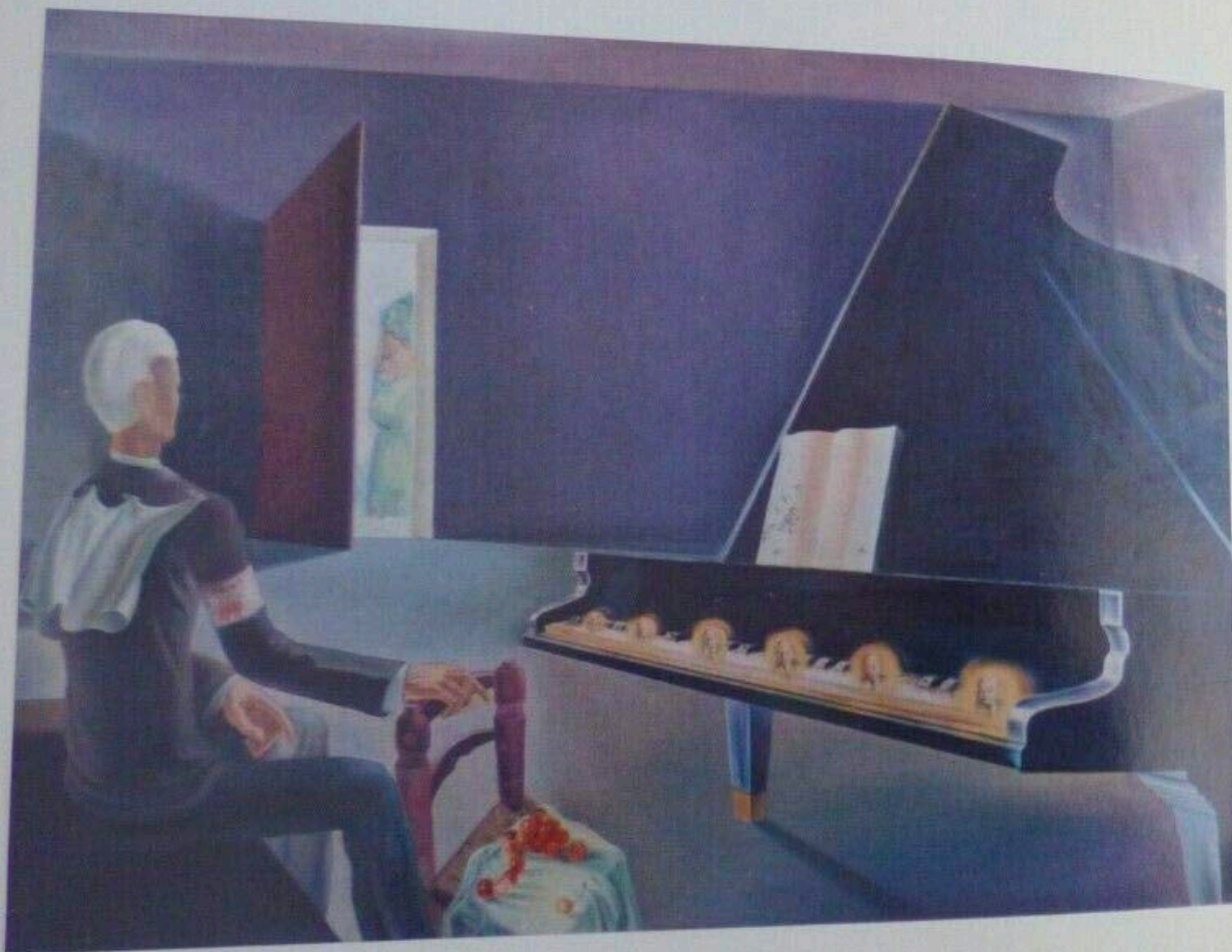
«... Le peu que nous venons d'apprendre sur les moeurs de la mante ne concorde guère avec ce que pouvait faire supposer l'appellation populaire. D'après le terme de Prègo-Diéu, on s'attendait à un insecte placide, dévotement recueilli, et l'on se trouve en présence d'un cannibale, d'un féroce spectre mâchant la cervelle de sa capture démoralisée par la terreur. Et ce n'est pas encore là le côté le plus tragique. Dans ses relations entre pareils, la Mante nous réserve des moeurs comme on n'en trouverait pas d'aussi atroces même chez les Araignées, mal famées à cet égard... »

«... Si le pauvre est aimé de la belle comme vivificateur des ovaires, il est aimé aussi comme gibier de haut goût. Dans la journée, en effet, le lendemain au plus tard, il est saisi par sa compagne, qui lui ronge d'abord la nuque, suivant les usages et coutumes, et puis, méthodiquement, à petites bouchées, le consomme, ne laissant que les ailes. Ce n'est plus ici jalousie de sérail entre pareilles, mais bien fringale dépravée... »

«... L'amour est plus fort que la mort, a-t-on dit. Pris à la lettre, jamais l'aphorisme n'a reçu confirmation plus éclatante. Un décapité, un amputé jusqu'au milieu de la poitrine, un cadavre persiste à vouloir donner la vie. Il ne lâchera prise que lorsque sera entamé le ventre, siège des organes procréateurs.

Manger l'amoureux après mariage consommé, faire repas du nain épuisé, désormais bon à rien, cela se comprend, dans une certaine mesure, chez l'insecte peu scupuleux en matière de sentiment; mais le croquer pendant l'acte, cela dépasse tout ce qu'oserait rêver une atroce imagination. Je l'ai vu, de mes yeux vu, et ne suis pas encore remis de ma surprise... ».

«... Peut-être est-ce une réminiscence des temps géologiques, lorsque, à l'époque houillère, l'insecte s'ébauchait en des ruts monstrueux. Les Orthoptères, dont les Manties font partie, sont les premiers-nés du monde entomologique. Grossiers, incomplets en transformation, ils vaguaient parmi les fougères arborescentes, déjà



Salvador Dalí. *Éducation de Lénine*, Musée d'Art Moderne de Paris, (ph. Giraudon).

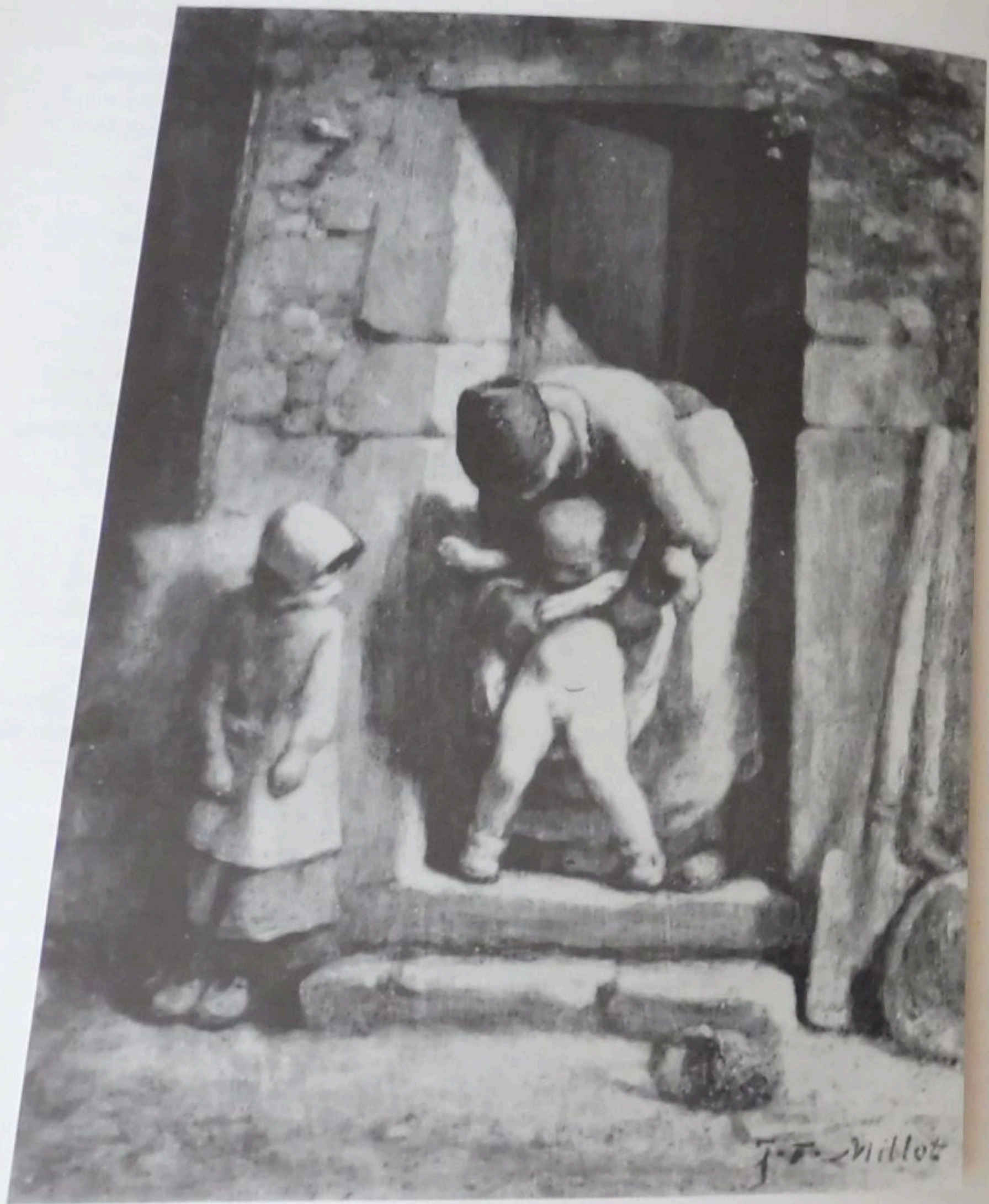
10. — En 1929, pour la première fois, m'apparait avec netteté une de ces images, succédant très probablement à beaucoup d'autres, bien que je ne lui trouve pas d'antécédent dans ma mémoire. Elle se produit à Cadaquès, alors que je suis en train de ramer avec violence, et consiste en une forme blanche illuminée par le soleil, allongée et cylindrique, aux extrémités arrondies, offrant plusieurs irrégularités. Cette forme est couchée sur le sol marron-violacé. Elle est, sur tout son pourtour, hérissée de petits bâtons noirs paraissant en suspension dans tous les sens, comme des bâtons volants.

En 1932, à l'heure du coucher, je vois le clavier bleuâtre, très luisant, d'un piano dont la perspective m'offre en raccourci une série décroissante de petites auréoles jaunes et phosphorescentes entourant le visage de Lénine. Cette image se produit au moment d'entrer dans le lit, avant que la lumière soit éteinte. Elle ne comporte aucune suite et n'a pas été entraînée par d'autres images. Trop éloignée du pré-sommeil, elle ne me semble pas susceptible d'être classée parmi les images hypnagogiques.

Dans les mêmes circonstances, une dizaine de jours plus tard, j'aperçois un pain sur le dos duquel sont incrustés une file d'encriers avec leurs porte-plumes de diverses couleurs inclinés dans tous les sens. Au dessous du pain pendent, au bout d'innombrables ficelles, de petits rectangles de papier blanc. L'apparition de cette image étant perçue dans un état sinon de demi-sommeil, du moins très proche de cet état et dans un moment où je poursuis une rêverie pour l'invention d'horloges surréalistes, j'appelle cette image horloge hypnagogique. Je réalise par la suite un objet en juxtaposant par association postérieure à un pain réel les images répétées d'encriers comportant des plumes inclinées en plusieurs sens.

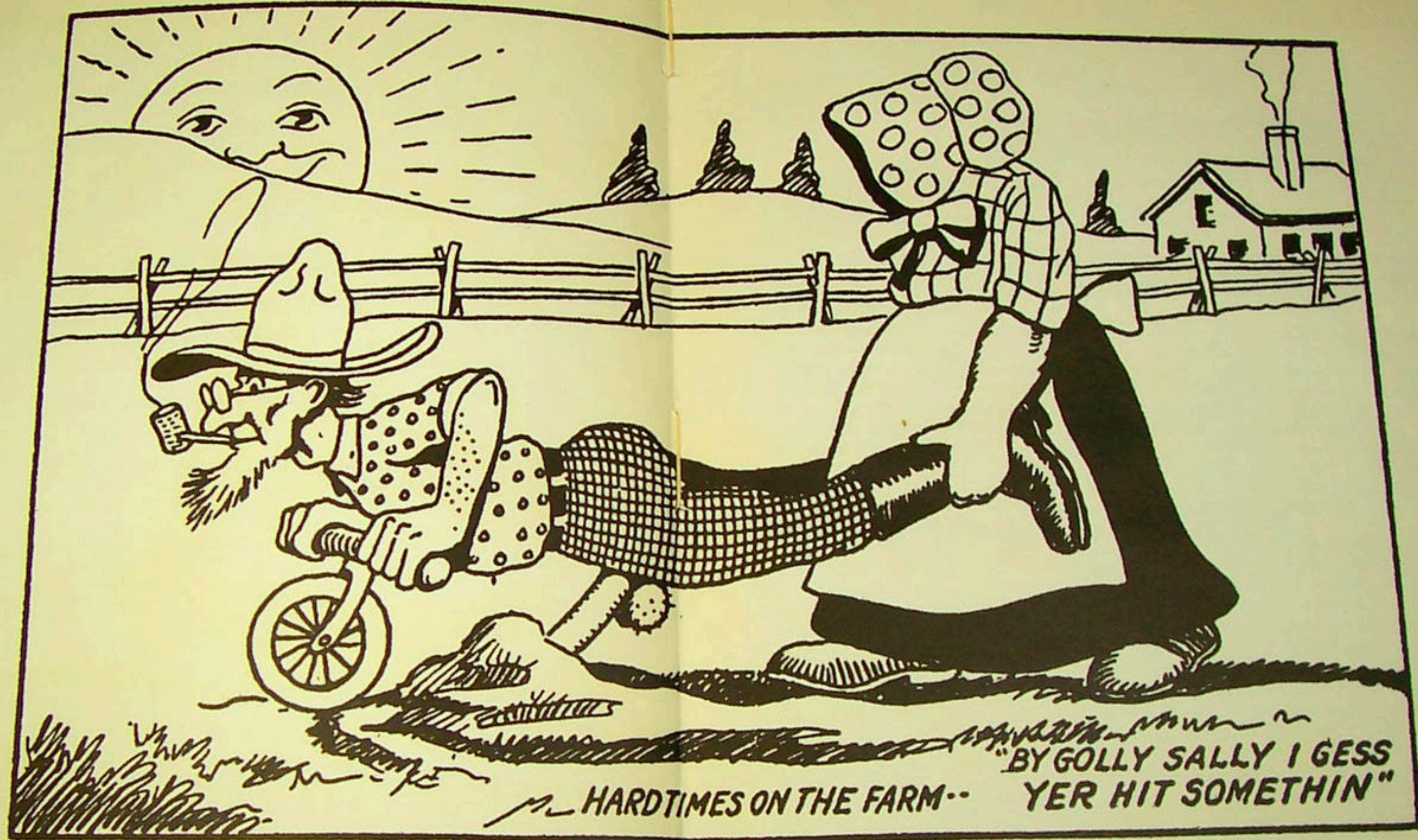
Finalement, à la fin de l'été de 1932, me levant précipitamment de table pour aller m'étendre sur le divan, je vois une file d'encriers alternant avec des oeufs sur le plat sans le plat. Cette image décrite antérieurement, a été amenée à prendre place dans un paysage pour former le tableau : *La nostalgie du cannibale*.

Tout récemment, poursuivant la création d'un objet surréaliste, je vois, au terme d'un processus imaginatif assez long — et pourtant bien éloigné des images instantanées qui la précèdent — une longue alicuisse en étosiffe, à fond blanc d'un côté et présentant, de l'autre, des motifs



Millet. *Les Botteleurs*, Musée du Louvre (ph. Giraudon).

Millet. *Précaution maternelle*, Musée du Louvre.



© 1963 Jean-Jacques
Pauvert, éditeur
Imprimé en France

Image folklorique américaine du XIX^e siècle.



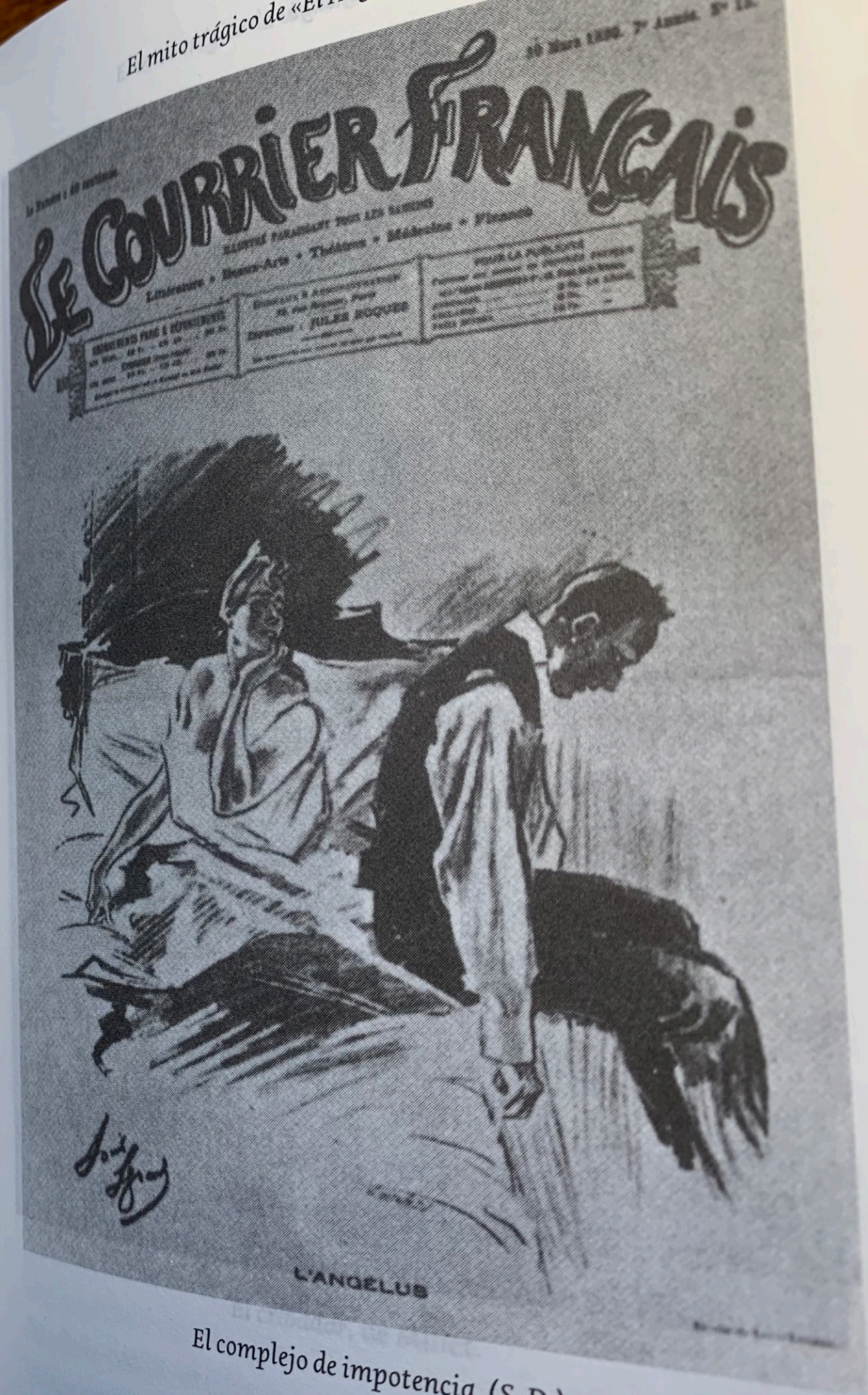
Baiser en Brouette

Postal.

Ahora su obra está concluida
 Disfruta en paz de su labor
 Y en su casa, yo, su humilde amiga
 Ocupo el lugar de honor.

De hecho, esa carretilla, una vez más, ocupa un lugar privilegiado en el «Palacio ideal», realización delirante cuyo carácter eminentemente regresivo y libidinoso no puede pasar desapercibido, y que, aunque evoque períodos de la estereotipia hindú, no por ello deja de presentarse ante mis ojos como el verdadero y único «palacio fósil» existente.

La segunda fase que acabamos de describir (y de la que nos han alejado ligeramente indispensables precisiones que afectan al elemento, determinante en extremo, de la carretilla) está claramente ilustrada, a mi juicio, por la imagen (n.º 522) que ayuda de una



El complejo de impotencia. (S. D.)



Postal.

El Ángelus arquitectónico de Millet (1933), de Salvador Dalí.

*Fenomenología de El Ángelus.
Interpretación paranoico-crítica ejercida sobre
los fenómenos secundarios*

Nada más sorprendente, desde el punto de vista materialista, que la indiferencia y la desconsideración de que ha sido objeto ese «fenómeno» único en el género: el poder obsesivo que ha ejercido en el «mundo entero» y en la imaginación de las masas, la imagen aparentemente «insignificante» de *El Ángelus* de Millet. El cuadro ha batido todos los récords de reproducción a los que podrían aspirar las imágenes más generosamente prodigadas. Si se realizara una estadística sobre este asunto, no haría más que aumentar, me imagino, el porcentaje impresionante de su repetición, pero, a falta de esa estadística, no puedo dejar de mencionar varios hechos que ponen en evidencia esa excepción única, es decir la importancia exclusivista que ha tomado *El Ángelus* en detrimento de las otras imágenes en la imaginación popular.

¿Debo evocar clarísimos recuerdos de infancia que me muestran en Cataluña *El Ángelus* de Millet sumido en estado de epidemia (epidemia que dura aún y perdura incluso en la imagen inconexa y absurda, como la de vi-

5. ¿Filosofar con imágenes?

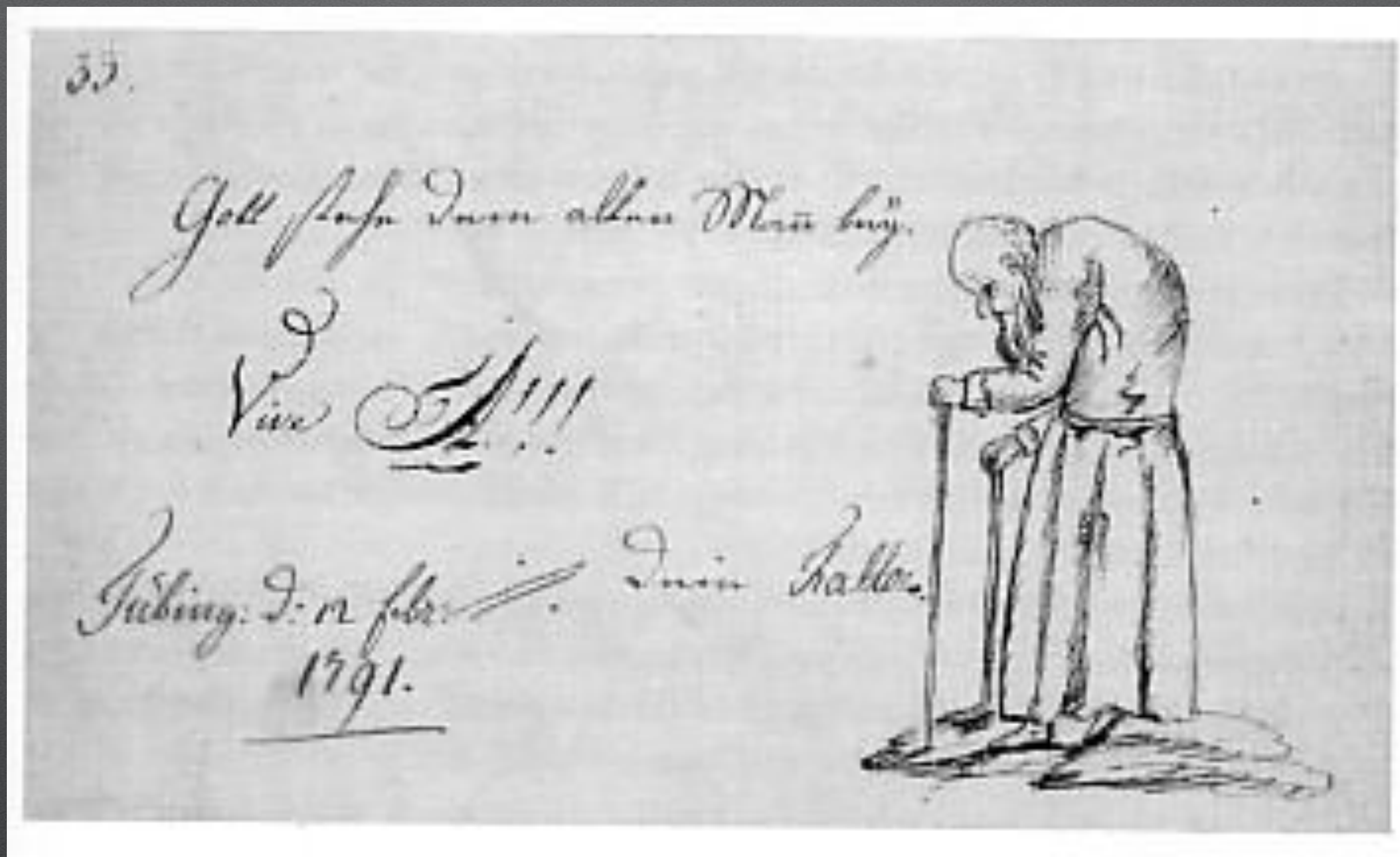
Non est potestas Super Terram quae Comparetur ei. Iob. 41. 24.



	LEVIATHAN	
	Or	
	THE MATTER, FORME	
	and POWER of A COMMON	
	WEALTH ECCLESIASTICALL	
	and CIVIL.	
	By THOMAS HOBBS	
	of MALMESBVRY.	
	London	
	Printed for Andrew Crooke	
	1652	



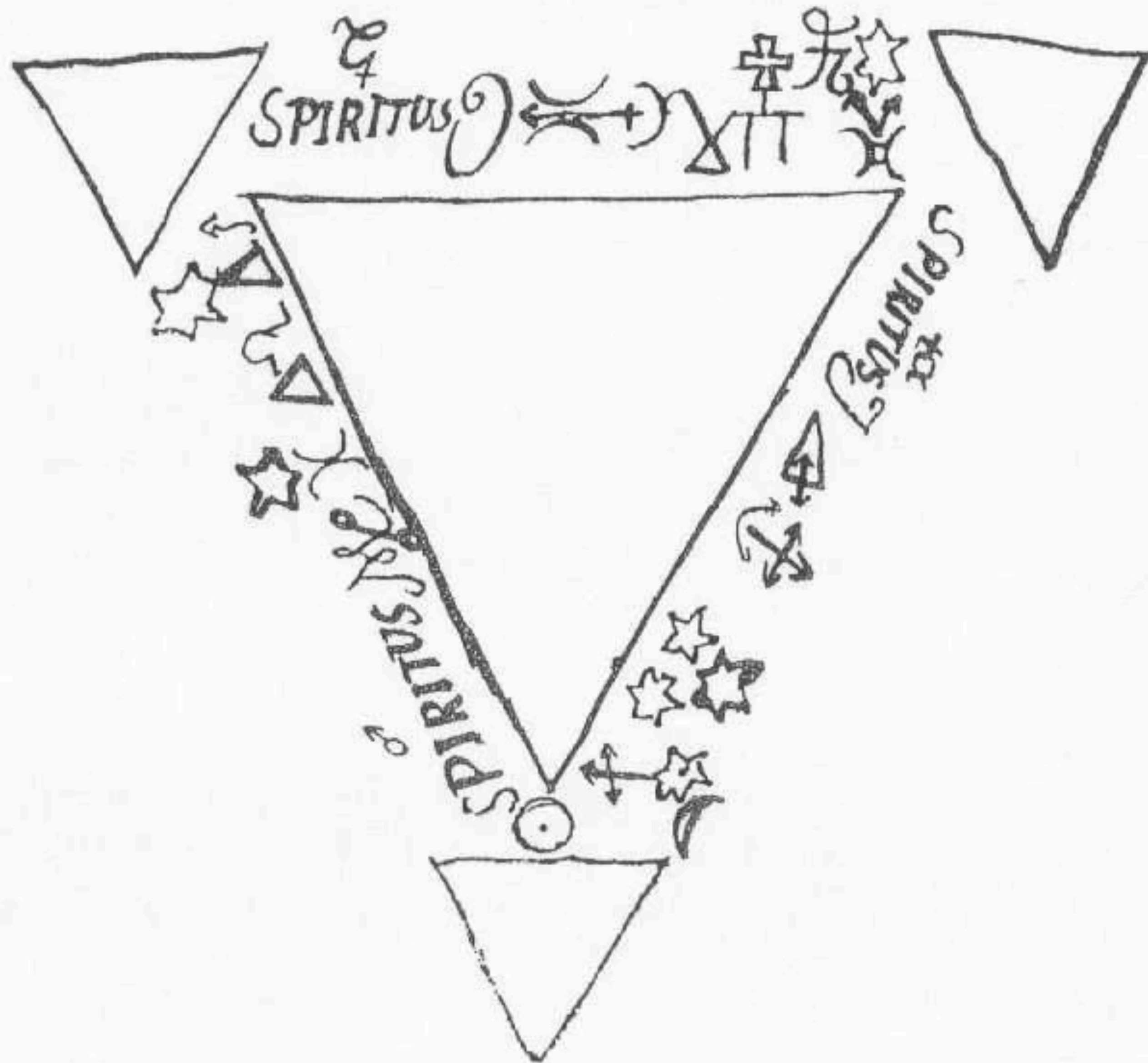
Giambattista Vico,
frontispici de
La Nova Ciència
1730 [1725]



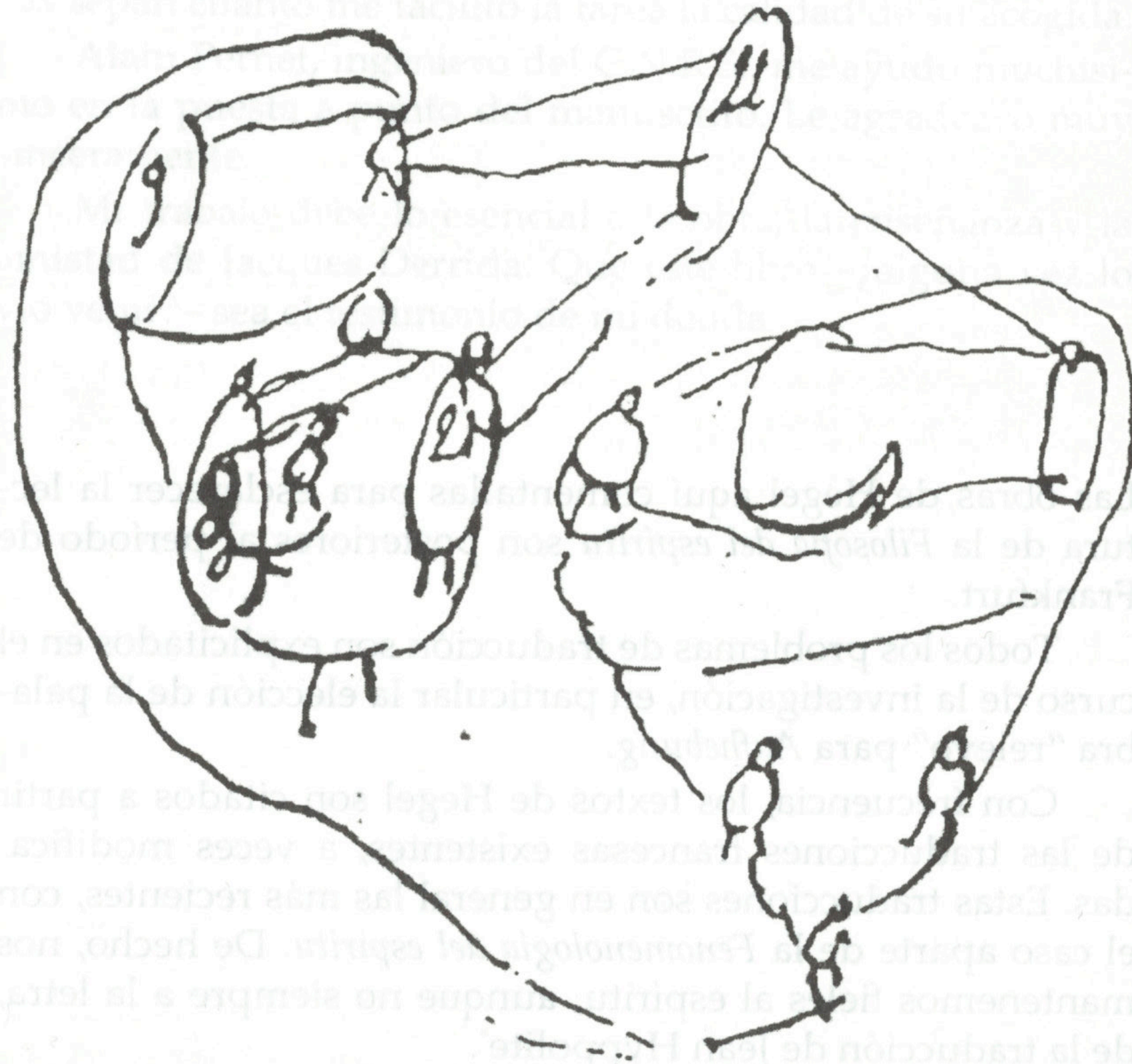
THE OLD MAN (Hegel's Stammbuch - Universitätsbibliothek Stadt Tübingen)

A page from Hegel's album at the Tübingen Stift, where with a message by classmate Georg Friedrich Fallot: "May God help the old man; Vive A!"

1. Hegel's triangle diagram. Reprinted by permission of Felix Meiner Verlag, Hamburg.



Para una ilustración de la plasticidad:



Dibujo de Hegel en el margen del manuscrito de la *Naturphilosophie* (1805-06).

"Schluß des Organischen (Silogismo de lo orgánico)"

Die Gattung steht hier auf seiten des Organischen — Der Schlußsatz ist, daß die Gattung mit dem Unorganischen unmittelbar vereinigt wird — Das Individuum zehrt sich selbst auf; die nicht ausschließende Diremtion; Beziehung des Organischen auf sich selbst; hebt seine eigene Anorganität auf ernährt sich aus sich selbst, gliedert sich in sich selbst, dirimiert seine Allgemeinheit in seine Unterschiede. Verlauf des Prozesses in ihm selbst.



Caspar David Friedrich *Der Mönch am Meer* 1809 (Öl auf Leinwand, 110 x 171,5 cm, Nationalgalerie Berlin)

“Sensaciones ante una marina de Friedrich”*

Heinrich von Kleist [1810]

Soberbio es, en una infinita soledad a la orilla del mar, bajo turbio cielo, mirar hacia un ilimitado desierto de agua. Sin embargo, esto supone que se haya ido allí y se tenga que regresar, que se quiera ir hacia allá y no se lo pueda, que se eche en falta todo lo pertinente a la vida, y a pesar de ello se perciba la voz de la vida en el fragor de la pleamar, en el soplo del aire, en el discurrir de las nubes, en el desolado griterío de las aves. Supone una exigencia que formula el corazón, y un desgarró, para expresarme así (um mich so auszudrücken), que la naturaleza le inflige a uno. Pero esto es imposible ante el cuadro, y lo que yo debía encontrar en el cuadro mismo lo hallé sólo entre mí y el cuadro, y era una exigencia que mi corazón hacía al cuadro y un desgarró que el cuadro me infligió; y así yo mismo fui (ward) el capuchino, el cuadro era la duna, pero aquello hacia donde debía mirar con anhelo, el mar, faltaba del todo. Nada puede ser más triste y más desazonador que esta posición en el mundo: la única chispa de vida en el vasto reino de la muerte, el centro solitario en el círculo solitario. El cuadro está allí, con sus dos o tres objetos misteriosos, como el Apocalipsis, como si contuviese los pensamientos nocturnos de Young, y puesto que en su uniformidad (Einförmigkeit) e ilimitación (Uferlosigkeit) no tiene más que el marco como primer plano es, al contemplarlo, como si a uno le hubiesen cercenado los párpados (die Augenlider weggeschnitten wären).

No obstante, el pintor abrió, sin duda, una vía enteramente nueva en el campo de su arte; y estoy convencido que con su espíritu se podría retratar una milla cuadrada de arena de Brandenburgo, con una mata de bárbero sobre la cual, solitaria, una corneja ahueca el plumaje, y que este cuadro provocaría un verdadero efecto como de Osián o Kosegarten. Sí, y si se pintara este paisaje con su propia tiza y su agua propia, entonces, creo yo, se podría hacer que los zorros y los lobos aullasen: y esto es, sin duda alguna, lo más enérgico que se puede aducir en alabanza de este género de pintura de paisaje. Pero mis propias sensaciones sobre esta pintura maravillosa son demasiado confusas; por eso, antes de atreverme a expresarlas enteramente, me propuse instruirme por las declaraciones de aquellos que en parejas, de la mañana a la tarde, pasan ante ella.

LES LARMES D'ÉROS par GEORGES BATAILLE

ÉDITION AUGMENTÉE
LETTRES INÉDITES

INTRODUCTION DE LO DUCA

JEAN-JACQUES PAUVERT



ÉDITEUR

PARIS 1971

La société du spectacle

un film écrit et réalisé par

Guy Debord

d'après son livre publié aux Editions Champ Libre

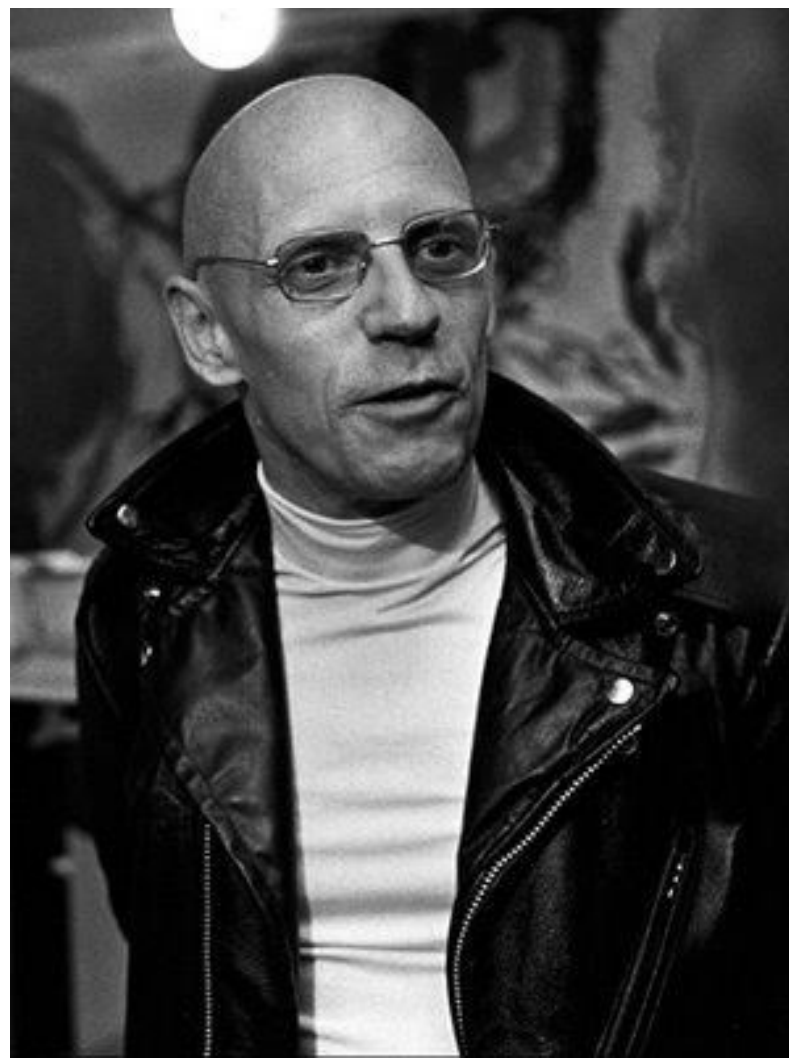


ILLUSTRATION 1

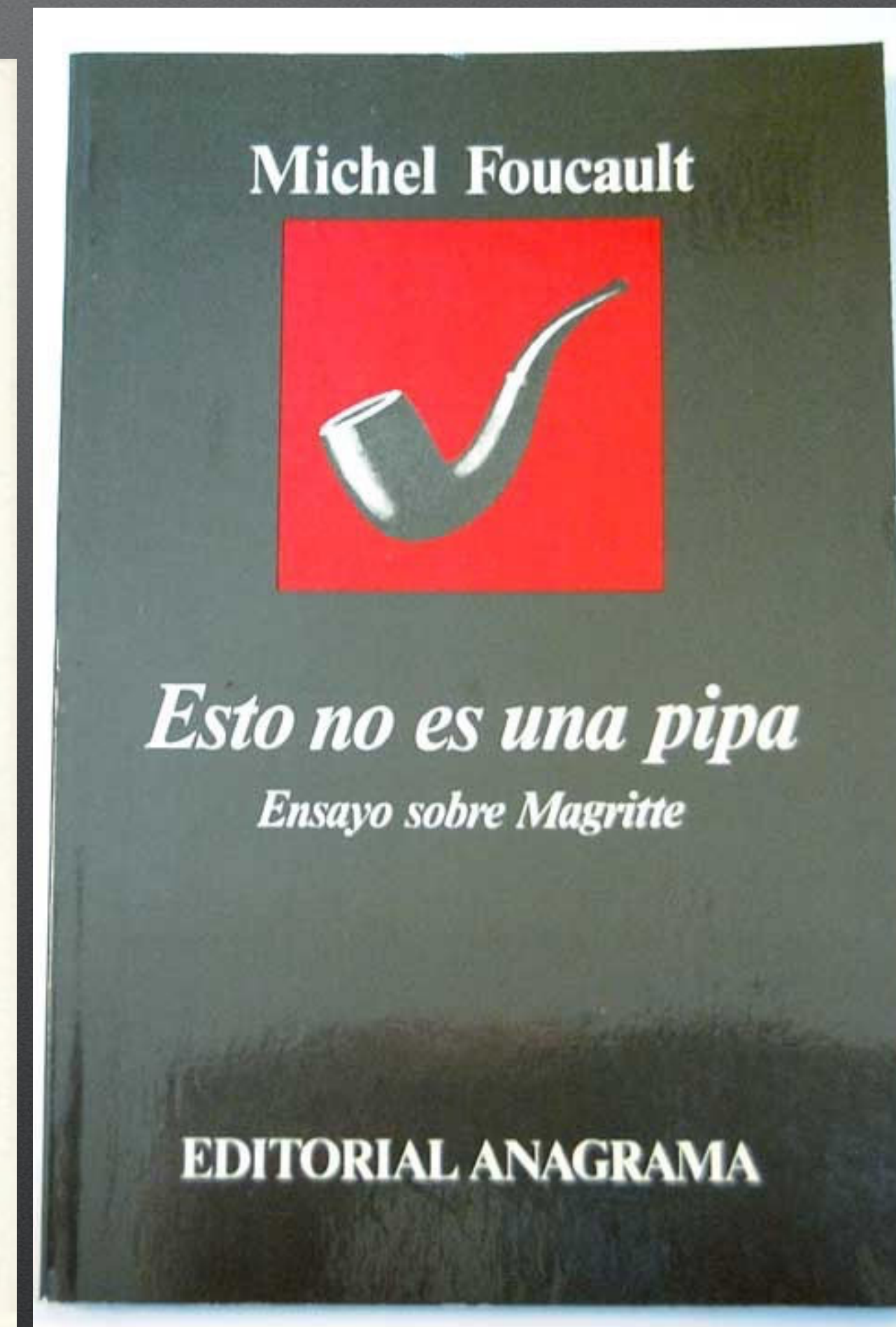
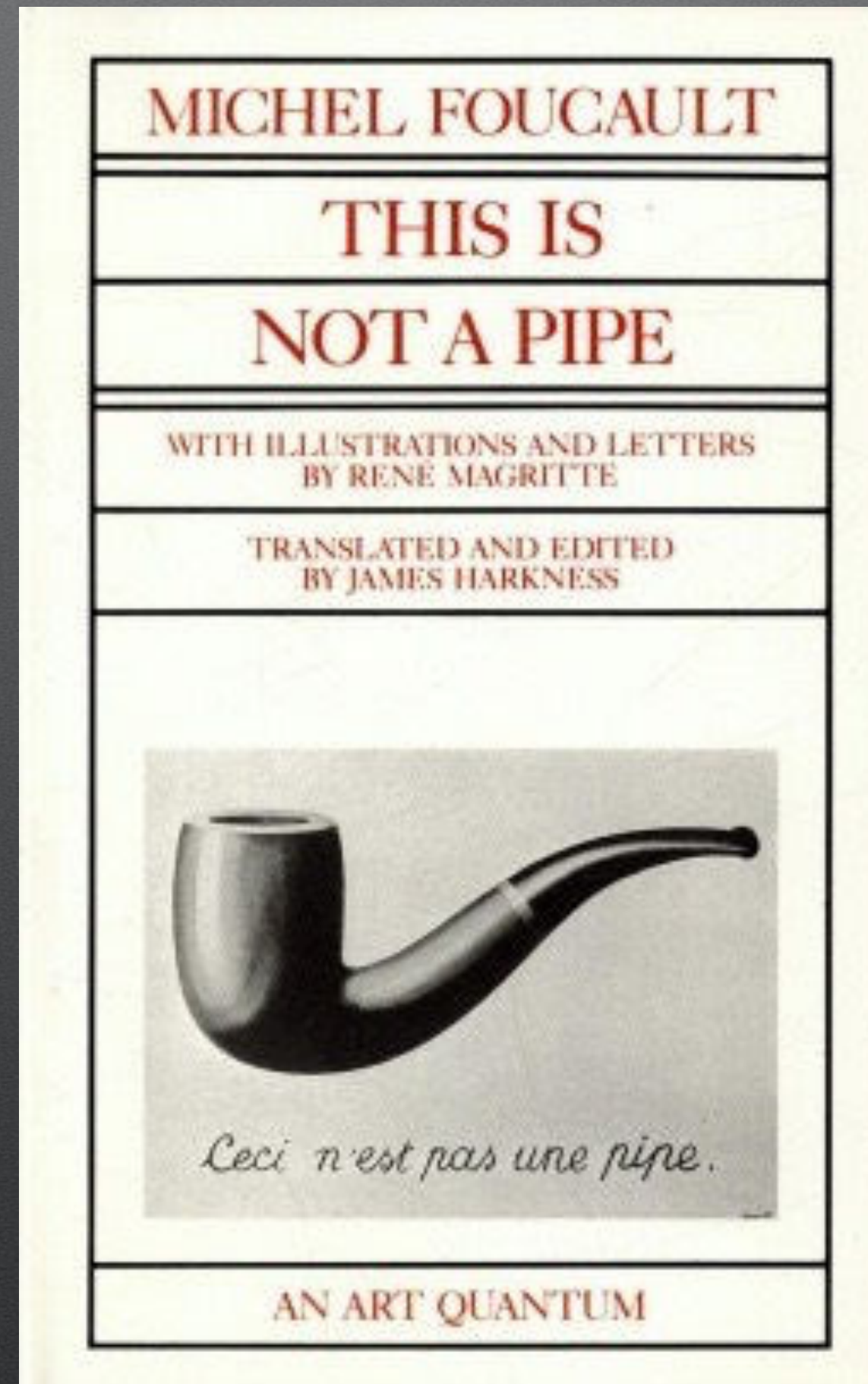
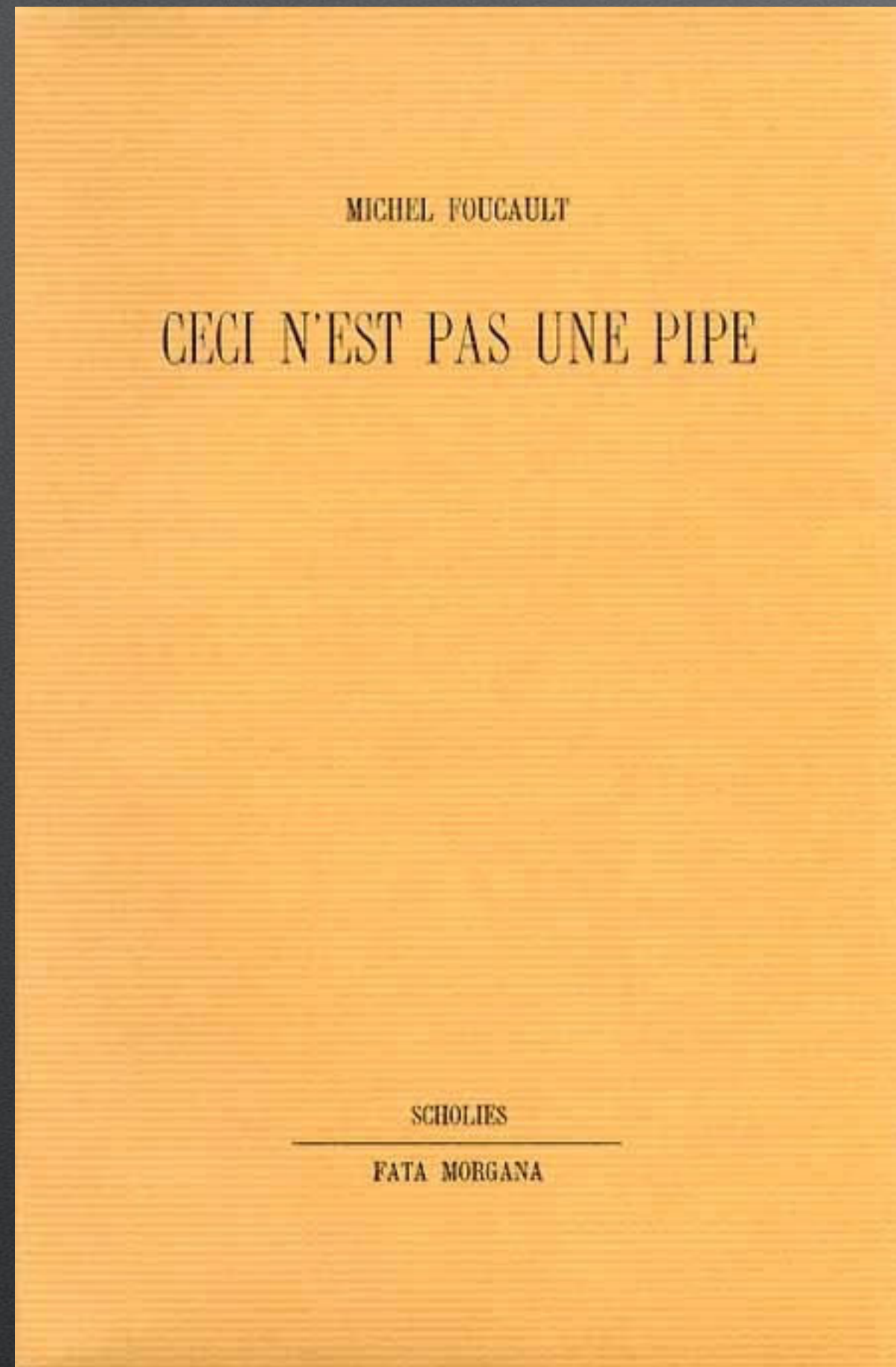
Diego Rodríguez de Silva y Velázquez,
Las Meninas or *The Family of Philip IV*,
ca. 1656.

Oil on canvas,
318 cm x 276 cm
Madrid: Museo del Prado
Museo del Prado Online Gallery

Les mots et les choses
1966



FOUCAULT

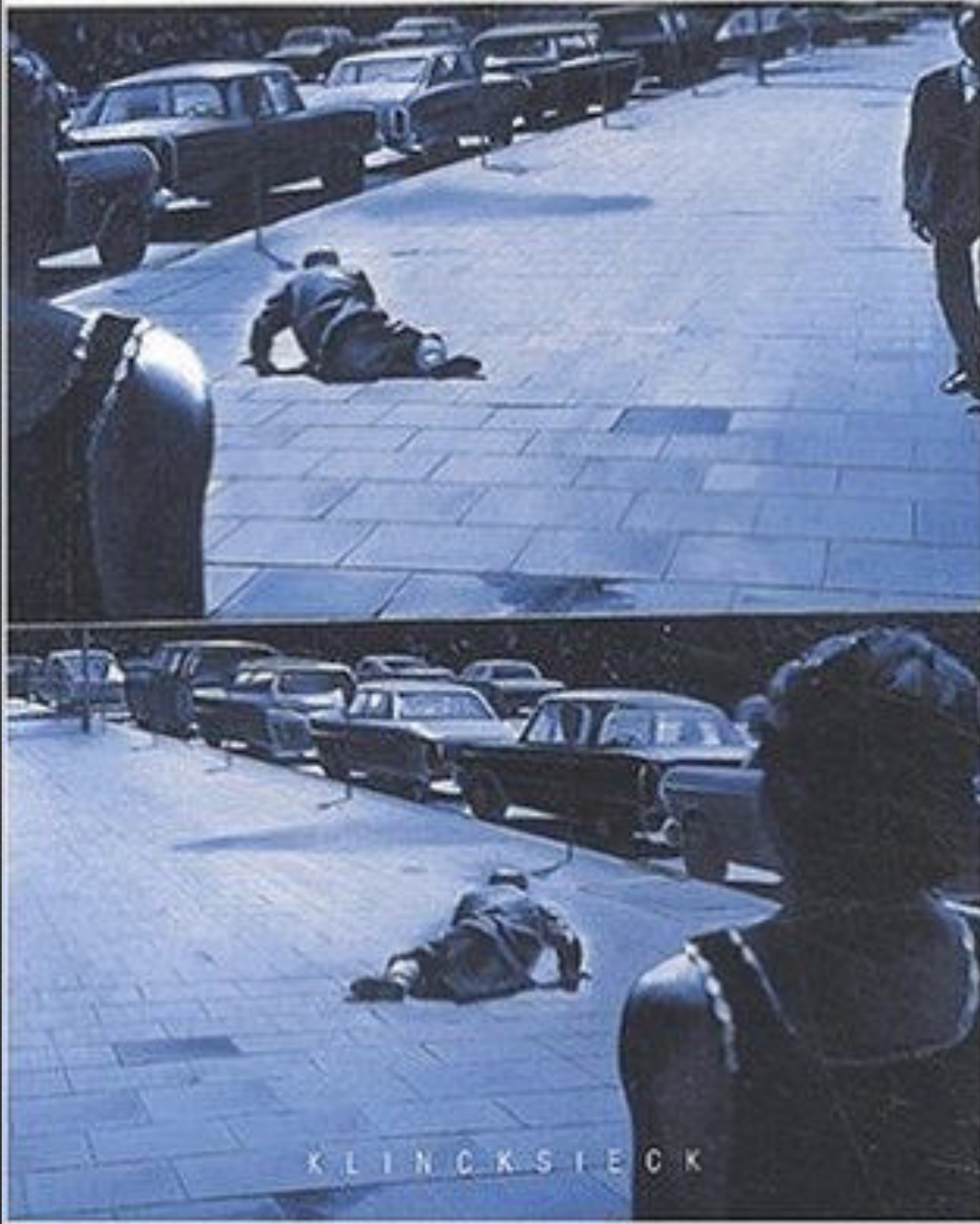


1973



Rene Magritte, La trahison des images
(This is Not a Pipe), 1929,

LYOTARD
DISCOURS, FIGURE



Jean-François Lyotard

DISCURSO,
FIGURA



HEIDEGGER

I LES BOTES DE LA CAMPEROLA

la cosa en sí misma, por ejemplo en su ser-cosa, pero sin incurrir en la anticipación ni el atropello de esos modos de pensar. ¿Qué más fácil que dejar que el ente sólo sea precisamente el ente que es? ¿O, por el contrario, dicha tarea nos introduce en la mayor dificultad, sobre todo si semejante propósito (dejar ser al ente como es) representa precisamente lo contrario de aquella indiferencia que le da la espalda a lo ente en beneficio de un concepto no probado del ser? Debemos volvernos hacia lo ente, pensar en él mismo a partir de su propio ser, pero al mismo tiempo y gracias a eso, dejarlo reposar en su esencia.

21 Este esfuerzo del pensar parece encontrar la mayor resistencia a la hora de determinar la coseidad de la cosa, pues de lo contrario, ¿cuál es el motivo del fracaso de los intentos ya citados? Es la cosa la que, en su insignificancia, escapa más obstinadamente al pensar. ¿O será que este retraerse de la mera cosa, este no verse forzada a nada que reposa en sí mismo, forma precisamente parte de la esencia de la cosa? ¿Acaso aquel elemento cerrado de la esencia de la cosa, que causa extrañeza, no debe convertirse en lo más familiar y de más confianza para un pensar que intenta pensar la cosa? Si esto es así, no debemos abrir por la fuerza el camino que lleva al carácter de cosa de la cosa.

Prueba indiscutible de que la coseidad de la cosa es particularmente difícil de decir y de que pocas veces es posible hacerlo, es la historia de su interpretación aquí esbozada. Esta historia coincide con el destino que ha guiado hasta ahora el pensamiento occidental sobre el ser de lo ente. Pero no nos limitamos a constatarlo. En esta historia vemos también una señal. ¿O es producto del azar el que de todas las interpretaciones de la cosa sea justamente la que se ha guiado según la materia y la forma la que ha alcanzado un predominio más destacado? Esta determinación de la cosa tiene su origen en una interpretación del ser-utensilio del utensilio. Este ente, el utensilio, está particularmente próximo al modo humano de representar, porque llega al ser gracias a nuestra propia creación. Este ente que nos resulta más familiar en su ser, el utensilio, ocupa al mismo tiempo una peculiar posición intermedia entre la cosa y la obra. Vamos a dejarnos guiar por esta señal y buscar en primer lugar el carácter de utensilio del utensilio. Tal vez esto nos proporcione alguna pista sobre el carácter de cosa de la cosa y el carácter de obra de la obra. Únicamente, debemos evitar precipitarnos en convertir a la cosa y a la obra en nuevas modalidades de utensilio. Sin embargo, vamos a olvidarnos de que también, según como sea el utensilio, existen diferencias esenciales en su historia.

22 Pero ¿qué camino conduce al carácter de utensilio del utensilio? ¿Cómo podremos saber qué es el utensilio en realidad? Evidentemente, el procedimiento que vamos a seguir ahora debe evitar esos intentos que conducen nuevamente al atropello de las interpretaciones habituales. La manera más segura de evitarlo es describiendo simplemente un utensilio prescindiendo de cualquier teoría filosófica.

Tomaremos como ejemplo un utensilio corriente: un par de botas de campesino. Para describirlas ni siquiera necesitamos tener delante un ejemplar de ese tipo de útil. Todo el mundo sabe cómo son, pero puesto que pretendemos ofrecer una descripción directa, no estará de más procurar ofrecer una ilustración de las mismas. A tal fin bastará un ejemplo gráfico. Escogeremos un famoso cuadro de Van Gogh, quien pintó varias veces las mentadas botas de campesino. Pero ¿qué puede verse allí? Todo el mundo sabe en qué consiste un zapato. A no ser que se trate de unos zuecos o de unas zapatillas de esparto, un zapato tiene siempre una suela y un empeine de cuero unidos mediante un cosido y unos clavos. Este tipo de utensilio sirve para calzar los pies. Dependiendo del fin al que van a ser destinados, para trabajar en el campo o para bailar, variarán tanto la materia como la forma de los zapatos.

Estos datos, perfectamente correctos, no hacen sino ilustrar algo que ya sabemos. El ser-utensilio del utensilio reside en su utilidad. Pero ¿qué decir de ésta? ¿Capta ya la utilidad el carácter de utensilio del utensilio? Para que esto ocurra, ¿acaso no tenemos que detenernos a considerar el utensilio dotado de utilidad en el momento en que está siendo usado para algo? Pues bien, las botas campesinas las lleva la labradora cuando trabaja en el campo y sólo en ese momento son precisamente lo que son. Lo son tanto más cuanto menos piensa la labradora en sus botas durante su trabajo, cuando ni siquiera las mira ni las siente. La labradora se sostiene sobre sus botas y anda con ellas. Así es como dichas botas sirven realmente para algo. Es en este proceso de utilización del utensilio cuando debemos toparnos verdaderamente con el carácter de utensilio.

Por el contrario, mientras sólo nos representemos un par de botas en general, mientras nos limitemos a ver en el cuadro un simple par de zapatos vacíos y no utilizados, nunca llegaremos a saber lo que es de verdad el ser-utensilio del utensilio. La tela de Van Gogh no nos permite ni siquiera afirmar cuál es el lugar en el que se encuentran los zapatos. En torno a las botas de labranza no se observa nada que pueda indicarnos el lugar al que pertenecen o su destino, sino un mero espacio indefinido. Ni siquiera aparece pegado a las botas algún resto de la tierra del campo o del camino de labor que pudiera darnos alguna pista acerca de su finalidad. Un par de botas de campesino y nada más. Y sin embargo...

23 En la oscura boca del gastado interior del zapato está grabada la fatiga de los pasos de la faena. En la ruda y robusta pesadez de las botas ha quedado apresada la obstinación del lento avanzar a lo largo de los extendidos y monótonos surcos del campo mientras sopla un viento helado. En el cuero está estampada la humedad y el barro del suelo. Bajo las suelas se despliega toda la soledad del camino del campo cuando cae la tarde. En el zapato tiembla la callada llamada de la tierra, su silencioso regalo del trigo maduro, su enigmática

renuncia de sí misma en el yermo barbecho del campo invernal. A través de este utensilio pasa todo el callado temor por tener seguro el pan, toda la silenciosa alegría por haber vuelto a vencer la miseria, toda la angustia ante el nacimiento próximo y el escalofrío ante la amenaza de la muerte. Este utensilio pertenece a la *tierra* y su refugio es el *mundo* de la labradora. El utensilio puede llegar a reposar en sí mismo gracias a este modo de pertenencia salvaguardada en su refugio.

Pero tal vez todas estas cosas sólo las vemos en los zapatos del cuadro, mientras que la campesina se limita sencillamente a llevar puestas sus botas. ¿Si fuera tan sencillo como parece! Cada vez que la labradora se quita sus botas al llegar la noche, llena de una dura pero sana fatiga, y se las vuelve a poner apenas empieza a clarear el alba, o cada vez que pasa al lado de ellas sin ponerse las los días de fiesta, sabe muy bien todo esto sin necesidad de mirarlas ni de reflexionar en nada. Es cierto que el ser-utensilio del utensilio reside en su utilidad, pero a su vez ésta reside en la plenitud de un modo de ser esencial del utensilio. Lo llamamos su fiabilidad. Gracias a ella y a través de este utensilio la labradora se abandona en manos de la callada llamada de la tierra, gracias a ella está segura de su mundo. Para ella y para los que están con ella y son como ella, el mundo y la tierra sólo están ahí de esa manera: en el utensilio. Decimos «sólo» y es un error, porque la fiabilidad del utensilio es la única capaz de darle a este mundo sencillo una sensación de protección y de asegurarle a la tierra la libertad de su constante afluencia.

24

El ser-utensilio del utensilio, su fiabilidad, mantiene a todas las cosas reunidas en sí, según su modo y su extensión. Sin embargo, la utilidad del utensilio sólo es la consecuencia esencial de la fiabilidad. Aquélla palpita en ésta y no sería nada sin ella. El utensilio singular se usa y consume, pero al mismo tiempo también el propio uso cae en el desgaste, pierde sus perfiles y se torna corriente. Así es como el ser-utensilio se vacía, se rebaja hasta convertirse en un mero utensilio. Esta vaciedad del ser-utensilio es la pérdida progresiva de la fiabilidad. Pero esta desaparición, a la que las cosas del uso deben su aburrida e insolente vulgaridad, es sólo un testimonio más a favor de la esencia originaria del ser-utensilio. La gastada vulgaridad del utensilio se convierte entonces, aparentemente, en el único modo de ser propio del mismo. Ya sólo se ve la utilidad escueta y desnuda, que despierta la impresión de que el origen del utensilio reside en la mera elaboración, que le imprime una forma a una materia. Pero lo cierto es que, desde su auténtico ser-utensilio, el utensilio viene de mucho más lejos. Materia y forma y la distinción de ambas tienen una raíz mucho más profunda.

El reposo del utensilio que reposa en sí mismo reside en la fiabilidad. Ella es la primera que nos descubre lo que es de verdad el utensilio. Pero todavía no sabemos nada de lo que estábamos buscando en un principio: el carácter

de cosa de la cosa. Y sabemos todavía menos de lo único que de verdad estamos buscando: el carácter de obra de la obra entendida como obra de arte.

¿O tal vez ya hemos aprendido algo acerca del ser-obra de la obra sin darnos cuenta y como de pasada?

Ya hemos dado con el ser-utensilio del utensilio. Pero ¿cómo? Desde luego, no ha sido a través de la descripción o explicación de un zapato que estuviera verdaderamente presente; tampoco por medio de un informe sobre el proceso de elaboración del calzado; aún menos gracias a la observación del uso que se les da en la realidad a los zapatos en este u otro lugar. Lo hemos logrado única y exclusivamente plantándonos delante de la tela de Van Gogh. Ella es la que ha hablado. Esta proximidad a la obra nos ha llevado bruscamente a un lugar distinto del que ocupamos normalmente.

Ha sido la obra de arte la que nos ha hecho saber lo que es de verdad un zapato. Si pretendiéramos que ha sido nuestra descripción, como quehacer subjetivo, la que ha pintado todo eso y luego lo ha introducido en la obra, estaríamos engañándonos a nosotros mismos de la peor de las maneras. Si hay algo cuestionable en todo esto será únicamente el hecho de que hayamos aprendido tan poco en la proximidad a la obra y que lo hayamos expresado de manera tan burda e inmediata. Pero en todo caso, la obra no ha servido únicamente para ilustrar mejor lo que es un utensilio, tal como podría parecer en un principio. Por el contrario, el ser-utensilio del utensilio sólo llega propiamente a la presencia a través de la obra y sólo en ella.

25

¿Qué ocurre aquí? ¿Qué obra dentro de la obra? El cuadro de Van Gogh es la apertura por la que atisba lo que es de verdad el utensilio, el par de botas de labranza. Este ente sale a la luz en el desocultamiento de su ser. El desocultamiento de lo ente fue llamado por los griegos *ἀλήθεια*. Nosotros decimos «verdad» sin pensar suficientemente lo que significa esta palabra. Cuando en la obra se produce una apertura de lo ente que permite atisbar lo que es y cómo es, es que está obrando en ella la verdad.

En la obra de arte se ha puesto manos a la obra la verdad de lo ente. «Poner» quiere decir aquí erigirse, establecerse. Un ente, por ejemplo un par de botas campesinas, se establece en la obra a la luz de su ser. El ser de lo ente alcanza la permanencia de su aparecer.

Según esto, la esencia del arte sería ese ponerse a la obra de la verdad de lo ente. Pero hasta ahora el arte se ocupaba de lo bello y la belleza y no de la verdad. Por eso, a las artes que producen este tipo de obras se las denomina bellas artes, en oposición a las artes artesanales, que elaboran utensilios. No es que el arte sea bello en el campo de las bellas artes, sino que dichas artes reciben ese nombre porque crean lo bello. Por el contrario, la verdad pertenece al reino de la lógica, mientras la belleza está reservada a la estética.

¿O es que al decir que el arte es el ponerse a la obra de la verdad vuelve a cobrar vida aquella opinión ya superada según la cual el arte es una imitación y copia de la realidad? Pero la reproducción de lo ahí presente exige coincidencia con lo ente, la adaptación a éste o *adaequatio*, como se decía en la Edad Media y *ὁμολοῖσις* como ya decía Aristóteles. La coincidencia con lo ente se considera desde hace mucho tiempo como la esencia de la verdad. Pero ¿acaso opinamos que el mencionado cuadro de Van Gogh copia un par de botas campesinas y que es una obra porque ha conseguido hacerlo? ¿Acaso pensamos que la tela es copia de algo real que él ha sabido convertir en un producto de la producción artística? Nada de esto.

Así pues, en la obra no se trata de la reproducción del ente singular que se encuentra presente en cada momento, sino más bien de la reproducción de la esencia general de las cosas. Pero ¿dónde está y cómo es esa esencia general con la que coinciden las obras de arte? ¿Con qué esencia de qué cosa puede coincidir un templo griego? ¿Quién podría afirmar algo tan inverosímil como que en el edificio concreto está representada la idea de templo en general? Y, sin embargo, es precisamente en una obra semejante, siempre que sea obra, donde está obrando la verdad. Si no, pensemos en el himno de Hölderlin «El Rin». ¿Qué le ha sido dado aquí al poeta y cómo le ha sido dado, para que a continuación haya podido reproducirlo en el poema? Por mucho que en el caso de este himno y otros poemas semejantes la idea de una relación de copia entre la obra real y la obra de arte parezca fallar manifiestamente, la opinión de que la obra copia parece confirmarse de modo admirable en una obra como el poema de C. F. Meyer «La fuente romana».

Se eleva el chorro y al caer rebosa
la redondez toda de la mármorea concha,
que cubriéndose de un húmedo velo desborda
en la cuenca de la segunda concha;
la segunda, a su vez demasiado rica,
desparrama su flujo borboteante en la tercera,
y cada una toma y da al mismo tiempo
y fluye y reposa.

Sin embargo, en este poema ni se está reproduciendo poéticamente una fuente verdaderamente existente ni la esencia general de una fuente romana. Y, con todo, la verdad obra en la obra. ¿Qué verdad ocurre en la obra? ¿Y acaso puede ocurrir la verdad y ser por lo tanto histórica? Según se suele decir, la verdad es algo intemporal y supratemporal.

Buscamos la realidad de la obra de arte para encontrar de verdad en ella el arte que allí reina. La base de cosa ha demostrado ser lo más próximo a la obra. Pero para captar lo que la obra tiene de cosa no bastan los conceptos tra-

dicionales de cosa, pues éstos tampoco consiguen dar con la esencia del carácter de cosa. El concepto predominante de cosa, la cosa como una materia conformada, ni siquiera tiene su origen en la esencia de la cosa, sino en la esencia del utensilio. También hemos comprobado que hace mucho tiempo que el ser-utensilio ocupa un lugar privilegiado en la interpretación de lo ente. Este privilegio, sobre el que nunca se ha reflexionado propiamente, ha sido el que nos ha dado la pista para replantearnos una vez más la pregunta por el carácter de utensilio evitando las interpretaciones tradicionales.

Hemos hecho que fuera una obra la que nos dijera qué es el utensilio. De este modo también ha salido a la luz lo que obra dentro de la obra: la apertura de lo ente en su ser, el acontecimiento de la verdad. Pues bien, si la realidad de la obra sólo se puede determinar por medio de aquello que obra en la obra, ¿qué hay de nuestro propósito de buscar la verdadera obra de arte en su realidad? Íbamos por mal camino cuando en un principio creíamos que la realidad de la obra se encontraba en su base de cosa. Ahora nos encontramos ante un sorprendente resultado de nuestras reflexiones, si se puede llamar a esto un resultado. Dos asuntos están claros:

Primero: los medios para captar lo que la obra tiene de cosa, esto es, los conceptos reinantes de cosa, no bastan.

Segundo: lo que queríamos captar con ello como realidad más próxima a la obra, la base de cosa, no forma parte de la obra bajo esta modalidad.

En cuanto contemplamos la obra desde esta perspectiva la estamos considerando sin querer como un utensilio al que le concedemos una superestructura en la que se supone se encierra lo artístico. Pero la obra no es un utensilio dotado de un valor estético añadido. La obra no es eso en la misma medida en que la mera cosa no es tampoco un utensilio al que sólo le falta lo que constituye el auténtico carácter de utensilio: la utilidad y la elaboración.

Nuestra manera de preguntar por la cosa se ha venido abajo, porque no estábamos preguntando por la obra, sino en parte por una cosa y en parte por un utensilio. Sólo que fue la estética la que desarrolló esta manera de preguntar y no nosotros. La manera en que ésta contempla de antemano la obra de arte está dominada por la interpretación tradicional de todo ente. Pero lo esencial no es el desmoronamiento de este planteamiento habitual. De lo que se trata es de empezar a abrir los ojos y de ver que hay que pensar el ser de lo ente para que se aproximen más a nosotros el carácter de obra de la obra, el carácter de utensilio del utensilio y el carácter de cosa de la cosa. A este fin, primero tienen que caer las barreras de todo lo que se da por sobrentendido y se deben apartar los habituales conceptos aparentes. Ésta es la razón por la que hemos tenido que dar un rodeo, rodeo que nos devuelve enseguida al camino capaz de llevarnos a una determinación del carácter de cosa







"A Pair of Shoes," by Vincent Van Gogh, oil on canvas, 14 3/4 by 18 inches, 1886-7



Vincent van Gogh - *Ein Paar Schuhe* (One Pair of Shoes), 1886, Van Gogh Museum, Amsterdam.



Shoes
oil painting
18 x 21.7 inches
by Vincent Van Gogh (1888)





Three Pairs of Old Shoes 1887

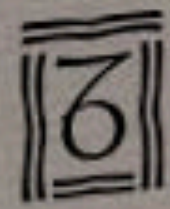


Martin Heidegger

Gesamtausgabe

I. Abteilung: Veröffentlichte Schriften 1910–1976

Band 14
Zur Sache des Denkens



Vittorio Klostermann

**EL FINAL DE LA FILOSOFÍA
Y LA TAREA DEL PENSAR**

1962



Martin Heidegger

Traducción de José Luis Molinuevo, publicada en HEIDEGGER, M., *Tiempo y Ser*, Madrid, Tecnos, 2000.

Resum Tema 7

- Pensar sobre, en i amb imatges
- Qui pensa segons la tradició icònica? Homes? Dones?
- Pensar en o mitjançant imatges
- Pensar amb imatges: Dalí, Sebald
- Pensar amb imatges: Bataille, Deleuze, Foucault, Lyotard