



## Producciones imaginales: lazo social y subjetivación en una sociedad entre imágenes

E. Marcos Dipaola<sup>1</sup>

Recibido: 10 de marzo de 2018 / Aceptado: 7 de enero de 2019

**Resumen.** El artículo presenta la noción de “producciones imaginales” con el objetivo de comprender modos de articulación de las subjetividades y de las relaciones entre individuos en la vida social contemporánea asumida en su carácter global. A partir de ello, presenta un análisis de transformaciones de la vida social fundamentado en el “paradigma cultural” y que posibilita entender a las imágenes como perspectivas de articulación de vínculos y constitución de lazos de socialidad más frágiles, pero a la vez más dinámicos. Así, el artículo reflexiona sobre las sociedades de consumo y sus procesos de desinstitucionalización y destradicionalización cuya consecuencia es la constitución de una cultura visual en la que las imágenes y las estéticas consignadas en prácticas de consumo, modas y diseños definen una nueva concepción ética y otros modelos de subjetivación y de acción para la vida cotidiana en el tiempo presente.

**Palabras clave:** Cultura visual; sociedades de consumo; individualización; imágenes; estéticas.

### [en] Imaginal productions: social bond and subjectification in a society between images

**Abstract.** The article presents the notion of “imaginal productions” with the aim of understanding ways of articulating the subjectivities and relationships between individuals in the contemporary social life assumed in its global character. On that basis, it presents an analysis of transformations of social life grounded in the “cultural paradigm”. This makes it possible to understand the images as perspectives of articulation of links and constitution of social ties which are more fragile but at the same time more dynamic. Thus, the article reflects on consumer societies and their processes of deinstitutionalization and detraditionalization whose consequence is the constitution of a visual culture in which the images and aesthetics embodied in consumer practices, fashions and designs define a new ethical and other conception models of subjectivation and action for daily life in the present time.

**Keywords:** Visual culture; consumer societies; individualization; images; aesthetic.

**Sumario:** 1. Introducción. 2. Un *ethos* imaginal: subjetivación y socialidad. 3. La estetización de lo social. 4. Imágenes y estetización de la vida. 5. La cultura visual: giro pictórico, régimen escópico y actos de ver. 6. Imaginalidades: la destitución de lo real. Referencias.

**Cómo citar:** Dipaola, E. M. (2019) Producciones imaginales: lazo social y subjetivación en una sociedad entre imágenes. *Arte, Individuo y Sociedad* 31(2), 311-325.

<sup>1</sup> Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), Universidad de Buenos Aires (Argentina)

E-mail: [estebanmdipaola@gmail.com](mailto:estebanmdipaola@gmail.com)

## 1. Introducción

En este artículo se propone presentar la categoría de *imaginal* con el objetivo de promover un marco de análisis para la comprensión de sociedades globales que articulan sus propiedades comunes y lazos sociales de manera flexible y a partir de imágenes o entre éstas. Desde esta perspectiva, se distingue, además, la dimensión de *producciones imaginales* en vistas de señalar el carácter performativo de las imágenes en la composición de una comunidad de pertenencia. Por esto, en una primera aproximación se entiende por *imaginal* el carácter propio de las sociedades contemporáneas que, en un primer aspecto, se experimentan en lo cotidiano a partir de singularidades estéticas de vinculación entre individuos y, en segundo término, dan cuenta de una indistinción entre las imágenes y lo que propiamente se puede denominar *lo social*. Esto implica una transformación de la experiencia social y cultural y de sus modos de comprensión, a la vez, que otras exploraciones acerca del lazo social y de los vínculos entre individuos.

En este contexto, es posible afirmar que las sociedades de la globalización capitalista se sostienen y desarrollan actualmente sobre las formas dinámicas de una “cultura visual”, que establece a partir de la experiencia de la mirada y las imágenes modos de organización de lo social y de individuación. Las imágenes adquieren preponderancia en las relaciones sociales, conformando y dinamizando vínculos y delimitando estéticas de vida. En tal sentido, la reflexión sobre las sociedades del presente debe incluir articulaciones entre estéticas, teoría social y análisis de las imágenes, que posibilite una comprensión de las aperturas y nudos compositivos de los lazos sociales. Si la globalización y las transformaciones culturales y económicas del capitalismo en las últimas décadas produjeron ciertos procesos que desestabilizan el entramado institucional que regía las formas de vida y de socialización, ese núcleo sobre el que incide la metamorfosis cultural debe analizarse con severa consideración sobre la preeminencia de lo visual y de las imágenes para las conformaciones de instancias de socialidad.

Asistimos a la emergencia de una nueva experiencia de vida común sostenida en el despliegue de imágenes que organizan las relaciones entre individuos. Los artefactos tecnológicos y las redes virtuales, pero también los consumos, las modas, los circuitos de ocio y turismo, los gustos, las vestimentas, delimitan un *ethos* sustentado en formas estéticas en permanente metamorfosis. Los individuos se vinculan a partir de prácticas relacionadas a figuraciones del consumo y que carecen de un sostén duradero en el tiempo, conformando estéticas de lo transitorio, lo frágil y lo flexible, que conduce a una composición débil de las identidades. A su vez, tales identidades procuran definirse en orden a lo visual, es decir, sobre experiencias de apropiación que las hace constituirse a sí mismas como imágenes.

Por *producciones imaginales de lo social*, se comprende, entonces, la definición de los procesos sociales y de sus prácticas a partir de imágenes, siempre que se entienda que las imágenes aquí significan la expresión de una organización múltiples de visualidades que destituyen la fundamentación de lo social como representación universal e indican la condición de formas de vinculación y de subjetivación sostenida en los flujos de imágenes: virtuales, pero también aquellas que aparecen mediante lógicas y prácticas de consumos, modas y toda experiencia estética que se vive socialmente. Por eso, lo *imaginal* indica una indiscernibilidad entre las imágenes y

lo social, es decir, no hay ninguna demarcación posible entre lo que puede definirse como imagen y aquello que formaría parte de una experiencia social que podríamos llamar –en no muy buenos términos– real. Al contrario, las imágenes son lo real, no porque lo oculten o medien, sino porque se constituyen entre las prácticas sociales de la vida global sobre los desplazamientos de la experiencia normativa del lazo social contemporáneo, que despliega modos de socialidad y de subjetivación inmanentes y performativos.

## 2. Un *ethos* imaginal: subjetivación y socialidad

Los procesos de modernización afectaron el desarrollo económico y modificaron los patrones de acumulación, pasando la centralidad del capital de lo productivo hacia lo financiero (Harvey, 2008). Pero también esos procesos afectaron los modos de organización cultural de la sociedad, iniciando procesos de desinstitucionalización y destradicionalización. En tal medida, las instituciones que determinaban las regulaciones de lo social como conjunto en la primera mitad del siglo XX, esto es: educación, familia, trabajo, etc. han cedido en sus capacidades de socialización y la propia dinámica de las metamorfosis del capitalismo provocó que los individuos desmaterialicen aquellas seguridades institucionales de carácter rígido y estable y expresen sus acciones de acuerdo con diferentes modalidades de sentido.

Las identidades se han vuelto más flexibles, atravesando distintas experiencias y dinámicas de interacción que posibilitan multiplicidades de sentidos en su constitución (Dipaola 2013). Debido a esto, Étienne Balibar (2005) prefiere referir a procesos de identificación más que a identidades, en tanto tales procesos resaltarían que no hay identidad esencial o positiva, que no hay caracteres adquiridos para siempre, sino que cualquier individuo siempre se encuentra ante plurales sentidos e identificaciones. En la misma línea reflexiona sobre la identidad Stuart Hall (2011), para dar cuenta de los procesos relacionales de la identidad que obligan a pensar a éstas sin anclaje y por fuera de toda implicancia sustancial.

El modelo de sociedad institucional rígido se revela inapropiado para pensar ya no instancias de socialización, sino lo que un pensador como Ulrich Beck denominó “individualización”, entendiéndolo por esto la crisis de la sociedad industrial y de sus instituciones regulativas de la identidad, cuya consecuencia es que los individuos se ven afectados en su reposo identitario debiendo, entonces, producir su vida constantemente como medio de re-asegurar su pertenencia a la sociedad. De este modo, “el motor de la individualización está en pleno funcionamiento, y por tanto no hay manera de saber cómo fundar nuevos nexos sociales duraderos comparados con la estructura profunda de las clases sociales” (Beck 2006: 162).

La consecuencia del desapego identitario con la función social establecida es la “institucionalización de los modelos biográficos” que se definen por la incertidumbre que produce la pérdida de los lazos tradicionales y sus protecciones:

En el curso de los procesos de individualización realmente no desaparecen las diferencias de clase ni las relaciones familiares; más bien permanecen en el trasfondo en relación al nuevo “centro” emergente del modelo biográfico vital. Paralelamente, surgen nuevas dependencias. Éstas remiten a *contradicciones inmanentes en el proceso de individualización*. En la modernidad avanzada se realiza la individualización bajo

las condiciones de un proceso de socialización que precisamente impide gradualmente la autonomía individual. El individuo, ciertamente, rompe los lazos tradicionales y las relaciones de protección, pero los intercambia por las constricciones del mercado de trabajo y del consumo, así como por las estandarizaciones y controles implícitos en esas constricciones. En lugar de los lazos *tradicionales* y de las formas sociales (clase social, familia nuclear) aparecen instancias *secundarias* e instituciones que configuran el curso de la vida del individuo y que, de manera contraria a la aptitud individual de la que es consciente, le convierten en una pelota de modas, relaciones, coyunturas y mercados (Ibid: 215 -cursivas en original-).

Beck comprende esa metamorfosis de las sociedades en los procesos de modernización y flujo de la cultura y las identidades globales, que significan, al mismo tiempo, un cambio en los paradigmas para las teorías sociales. Pues el individuo ya no es la evidencia de la existencia previa y regulativa del lazo social, sino que el propio individuo de maneras imprecisas y a veces imprevistas debe producir los sentidos que lo vinculen con algunos otros. Continúa en esa línea Beck:

Con la pérdida de lo tradicional y la creación de redes de comunicación mundiales, la biografía se separa cada vez más del ámbito de la vida inmediata y se abre a una *moral lejana* (...) que sitúa el individuo en una actitud de tomar posición de modo virtualmente perenne. Simultáneamente, se le desplaza hacia la insignificatividad y es elevado al trono aparente de un hacedor mundial (Ibid: 223 -cursiva en original-).

Sin embargo, sobre esas pérdidas de lo tradicional no debe considerarse el arrojamiento de los individuos en una “era del vacío” y del relativismo de las infinitas opciones (Lipovetsky 2000). Lo que Beck denomina “sociedades del riesgo”, equivale más precisamente a este modelo articulado en las incertidumbres de estar obligado a la producción de sentido de sí todo el tiempo para suplir el retraimiento institucional de lo que antaño se conformaba como lazo social. En definitiva: “la sociedad contemporánea está sometida a un cambio radical que plantea un reto a la modernidad (...) y abre un ámbito en que las personas *eligen* formas sociales y políticas nuevas e inesperadas” (Beck 2002: 1 -cursiva en original-).

Así, lo social abre lugar a un nuevo “paradigma cultural”, que es, además, una nueva “imagen de la sociedad”. La imagen de la sociedad autoevidente sobre la que reflexionaba Durkheim se debilita, debido a que “ese carácter puramente ‘social’ de la sociedad, esa autofundación de la sociedad, manifiestan una creencia ilimitada en la capacidad de esas sociedades para transformarse a sí mismas” (Touraine 2006: 65). Sin embargo, lo que irrumpe en el presente son los “problemas culturales” que afectan los modos de organización de la vida colectiva y expresan un traspaso del lenguaje social a un lenguaje cultural. Así, Alain Touraine promueve una reflexión acerca del “fin de lo social” para desprender a la sociedad de su carácter de fundamento y situar de una manera más acorde a los tiempos corrientes la perspectiva de los actores en el contexto de lo que denomina una “situación postsocial” (Touraine 2013).

### 3. La estetización de lo social

Lo expuesto sobre la globalización y las flexibilidades identitarias permite revisar las modalidades constitutivas de la subjetividad y de los vínculos entre personas

para estas sociedades cuya característica aquí adelantamos que es definirse entre prácticas inmanentes que se condicionan como imagen, generando lo que llamamos una estetización de lo social y de lo cotidiano.

¿Cómo se constituye un sujeto entre prácticas y relaciones que se viven entre imágenes y como imágenes? Se trata de procesos de subjetivación nunca saldados. Cada individuo establece relaciones que no se sustentan ni ajustan en un punto originario y otro final, sino que devienen entre diferentes maneras de interacción y producción comunitaria. Por ello, toda identidad y comunidad corresponde con un carácter flexible y dinámico, y en tal sentido la subjetividad no remite a una instancia institucional, sino que se expresa sobre lógicas y formas de diseño y prácticas de sí, lo cual delimita un nuevo modelo ético. Michel Maffesoli (2009) remite esta situación a un “hedonismo colectivo” que funda lo social a partir de un goce del instante; entonces no hay sujeto estable en el mundo de la vida, sino subjetividades siempre pasajeras y conformadas en una práctica inmanente inasible, esto es, siempre desafectada de la norma, y así es que “la anomia funda lo social” (Maffesoli 2009: 45), y lo que se despliega es siempre una subjetividad de la contingencia.

La idea de una subjetividad contingente, precisamente, implica atender a un sujeto desprendido de sus anclajes institucionales que solo puede ser expresado en ese despliegue desnormado y sin condicionalidad: la contingencia de ese tipo de subjetividad propio de la vida contemporánea determina una considerable atención a las dimensiones desarrolladas en la descripción sobre las de sociedades globales que entendemos como constituidas en una red de imágenes en flujo constante.

Entonces, frente a esta especificación de una “socialidad” que congrega de manera inmanente y sobre una pluralidad de prácticas, es importante afirmar que en su desplazamiento entre una multiplicidad de imágenes cada individuo despliega distintas expresividades de subjetividad que no se realizan, es decir, no se sustancian, sino que prosiguen su desplazamiento relacional. En ese sentido, las producciones imaginables de lo social son modelos o instancias de subjetivación inmanentes y materiales que no dejan de operar. Porque en el contexto de las producciones imaginables de lo social no hay nada en la sociedad, en la cultura o en la experiencia que pueda observarse como dado o previo a alguna práctica, sino que es desde las mismas prácticas que hay experiencia, lazo social y regulaciones normativas. Así, toda subjetivación es inacabada o, más bien, siempre en proceso.

Es por esto que concluimos que por producciones imaginables de lo social – entendidas como ese principio de indiscernibilidad entre lo social y las imágenes –, comprendemos dispositivos de subjetivación concretos de las actuales sociedades globales. En estos dispositivos de subjetivación hay una incidencia de la condición del sujeto como alguien público, que obliga al “diseño de sí”. Es decir, la constitución estética de cualquier individuo se define como una nueva ética de vida. De acuerdo con Boris Groys: “en el diseño, la ética se volvió estética; se volvió forma (...) El sujeto moderno tenía ahora una nueva obligación: la del autodiseño, la presentación estética como sujeto ético” (Groys 2014: 24).

Siguiendo esa idea, es posible argumentar que los individuos se constituyen a sí mismos de acuerdo a experiencias de consumos, modas, usos de tecnologías, gustos, etc., que organizan la cultura visual e imaginable contemporánea. En esa dimensión de la exposición pública del sujeto producido como imagen, el dispositivo expresa las constituciones estéticas de producción de una verdad del sujeto como imagen, siendo

la lógica de todo ello el autodiseño permanente. A su vez, Groys añade: “en un mundo de diseño total, el hombre se vuelve una cosa diseñada, una suerte de objeto de museo (...) Los consumidores modernos presentan ante el mundo la imagen de su personalidad” (Ibid: 31 y 32).

A su vez, el contexto de las “sociedades de consumo” donde estos diseños de sí se expanden, revelan lo que Marc Augé (2015) define como una “ideología del presente” donde nada se espera del porvenir y el pasado no se registra en ninguna memoria vital. Para el antropólogo, las imágenes y mensajes, las tecnologías de la comunicación y la mercantilización de los bienes materiales y culturales organizan un modelo de vida social con centro en la imagen, lo que acentúa el carácter hiperreal del sistema.

Entonces, las producciones imaginales de lo social se constituyen como modo organizacional de las estéticas de las sociedades globales contemporáneas, luego de los repliegues institucionales que anteriormente posibilitaban medios y modalidades estables de vida social. Además, en esa composición como modelo organizacional reconduce una nueva condición ética de carácter inmanente, hedonista y que, como dijimos, obliga al diseño de sí permanente: ser un objeto de diseño es condición, en el mundo de las imaginalidades, para constituirse como sujeto.

#### 4. Imágenes y estetización de la vida

Cuando se propone la idea de “producciones imaginales de lo social”, se está diciendo por lo menos tres cosas: primero, algo respecto a lo imaginal, categoría que es constituida y comprendida como una coalescencia o indiscernibilidad entre las imágenes y lo social. Esa indiscernibilidad explica que las sociedades contemporáneas y globales promueven una serie de prácticas que vuelven indistinguible las imágenes de las experiencias sociales. En segundo lugar, se menciona una cualidad productiva, es decir, las imágenes no son mera proyección de algo que vemos, sino que producen las visualidades de las que formamos parte. Finalmente, esa producción de imágenes es producción de lo social, es decir, se producen las imágenes de nuestra vida en sociedad y, más concretamente, se hace posible un proceso de organización de lo social que ahora es *entre* imágenes. Entonces, producciones imaginales de lo social da cuenta no solamente de una condición descriptiva de las sociedades de la globalización, sino que es a la vez operativa, nos indica de qué maneras producimos los sentidos relacionales que nos permiten la vida social.

Si lo social se produce como imagen y entre imágenes, es necesario considerar que lo que se define como imagen no se concentra en la idea de un registro indicial de la cosa o del mundo y, por ello, tampoco en la dimensión exclusivamente representacional de las imágenes.

Las producciones imaginales se especifican en prácticas de consumos, circuito de las modas, publicidades y diseños, prácticas y eventos artísticos, gustos y preferencias, vestimentas y objetos portados, redes virtuales y formas de aparición en los vínculos públicos. Puede decirse que en todo ello se mencionan medios de identificación que cualquier individuo utiliza desde siempre como forma de organizar su apariencia social y pública. Sin embargo, sin dejar de ser medios de identificación, se han vuelto regulativos de la práctica de producción de la subjetividad. La sociedad moderna utilizaba esos medios de identificación en perspectiva del reconocimiento social



de acuerdo a reglas institucionalizadas: las formas de asistir al trabajo requerían determinadas reglas de producción, las formas de convivir al interior de la familia de otras y así con cada experiencia de sociabilidad. En las sociedades contemporáneas, al ser la producción normativa del lazo social de carácter inmanente, las reglas no se precisan previamente, sino que se obtienen en el curso de la práctica, y por eso no es ya el reconocimiento sino la confianza lo que promueve el vínculo. Producir la imagen de sí no es lo definitorio, sino la producción imaginal de toda una experiencia de socialidad.

La articulación entre confianza y socialidades imaginales es tal vez corroborable en las campañas políticas que desde hace algunos años se concentran mayormente en la elaboración de un producto que pueda ser consumido que en la presentación de propuestas específicas sobre la vida de los ciudadanos. El desplazamiento de la política al marketing es un fenómeno de carácter global y que expresa concretamente las experiencias imaginales y estéticas de la vida contemporánea. Esto puede revisarse en los usos que los candidatos partidarios en las campañas políticas hacen de las redes sociales, pero además en los modos de diseñar un actor político como objeto de consumo. Conviene citar aquí un ejemplo de Argentina, donde desde el actual gobierno que está constituido por una alianza de derecha liberal, con dos partidos fuertes a la cabeza: la Unión Cívica Radical (UCR) y Propuesta republicana (PRO), ha promovido un diseño de sus referentes (principalmente el actual presidente del país, Mauricio Macri, y la gobernadora de la provincia más importante, es decir, Buenos Aires, María Eugenia Vidal) a partir de elaborar su representación cotidiana que los muestra como “ciudadanos comunes”, de ese modo se han difundido fotografías e imágenes en general donde se puede ver a la gobernadora Vidal haciendo compras en el supermercado, o al presidente Macri viajando en colectivo como alguien más. A sabiendas de que son imágenes producidas y no espontáneas, de todos modos, los efectos de sentido que consiguen en el humor social permiten analizar estas relaciones entre las imágenes y la vida cotidiana.

En definitiva, lo imaginal expresa la coalescencia entre las imágenes y lo social, si comprendemos que las imágenes son prácticas que conforman modalidades de la experiencia cultural vivida y que, por ello mismo, se trata de producciones imaginales de lo social. Lo social se produce como imagen porque los procesos de subjetivación desregulados se expresan en la propia experiencia y de acuerdo a códigos de apropiación de un espacio o comunidad flexible. El sujeto desapropiado solo puede producir su vínculo con los demás en su devenir imagen entre diferentes experiencias de socialidad.

Ahora bien, el lazo social tejido entre imágenes es inestable, pero no por ello carente de la posibilidad de coaligar sujetos. Por eso: “La socialidad, la del “mundo de la vida”, no se reduce a un social que pueda deducirse por simple razonamiento. Ésta reposa sobre la repartición de imágenes. Lo que está en juego es del orden de lo *emocional*” (Maffesoli, 2009: pág.43). Michel Maffesoli llama a ese lazo social comprendido entre afectos y emociones “religancia imaginal”, entendido como formación de un “espíritu común”. Su endeblez, de todos modos, obliga a la metamorfosis permanente del lugar de definición de la identidad y, por ende, a la misma mutación del lazo.

Las imágenes, entonces, constituyen la experiencia social y cultural como régimen estético, y en tales circunstancias, estética y lazo social también son indiscernibles y se expresan por superposición.

En otro texto, Maffesoli (2005) denomina esto como una “lógica del instante” donde toda emoción, pasión y afecto del sujeto es puesto sobre la relación para extinguirse efímeramente en ese dado instante. Esto no dice que necesariamente la relación es fugaz –aunque casi siempre lo sea–, pero sí que se debe vivir cada singularidad como una totalidad del vínculo para que el mismo se haga posible. Así, la relación con lo social es meramente estética, puesto que se concreta en la conformación de una nueva sensibilidad a cada instante.<sup>2</sup>

En la misma línea es posible articular la propuesta de Jacques Rancière respecto al “reparto de lo sensible” (1996; 2009):

Llamo reparto de lo sensible a ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen sus lugares y las partes respectivas. Un reparto de lo sensible fija entonces, al mismo tiempo, un común repartido y partes exclusivas. Esta repartición de partes y de lugares se funda en un reparto de espacios, de tiempos y de formas de actividad que determina la manera misma en que un común se ofrece a la participación y donde los unos y los otros tienen parte en ese reparto (Rancière 2009: 9).

Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, de lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia. La política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir. De este modo, un proceso de subjetivación se presenta en el contexto de una transformación de lo sensible; eso que Maffesoli (2005) exponía como puesta en ejercicio de toda actitud de goce y placer en la relación para atraparla en la totalidad de una singularidad.

En este aspecto es determinante la propuesta de Rancière porque permite definir una estética vinculada directamente con las prácticas sensibles, es decir, con la experiencia cultural vivida. Sin detenernos demasiado en ello para esta ocasión, recordemos que Rancière (2009; 2010) describe tres regímenes estéticos del arte: *a)* régimen ético de las imágenes: el arte solo es pensado subsumido a las imágenes; *b)* régimen poético o representativo de las artes: es el principio normativo de la imitación; *c)* régimen estético de las artes: aquí no se trata de una identificación de las artes por distinciones en el modo de hacer, sino de una producción sensible.

Es de nuestro especial interés el “régimen estético de las artes”, no solo porque es el que pone en tela de juicio los modelos normativos de la modernidad, sino además porque quiebra el principio de representación como determinación de un modo de proceder. A partir de esto, la inmanencia de lo sensible congrega instancias de acción que adquieren y modifican sus recursos normativos en ese mismo devenir de las prácticas que establecen. A eso nos referimos al hablar de la performatividad de las imágenes, vale decir, un anudamiento de prácticas que multiplican sus potencialidades de relación a cada instante.

De este modo, lo real es siempre algo sensible, y esto equivale a decir algo ficcionado; de la misma forma que comprendemos que lo social es siempre algo compuesto y superpuesto entre imágenes y con eso definimos lo imaginario. Pero Rancière en ese giro, en ese retorno singular a la *aisthesis* para definir el modo estético

<sup>2</sup> “La estética es el término esencial que permite comprender el *juego de los afectos* que resume todo esto” (Maffesoli 2009: 37 -cursiva en original-).



de las artes pero también de la política contemporánea, permite reflexionar sobre el límite a cualquier reduccionismo que puede aquejar a las tesis aquí desarrolladas. Porque que lo social esté superpuesto entre imágenes o, como afirma Rancière, que lo real esté siempre ficcionado, no pretende suscribir que todo es ficción o todo es imagen, algo que anularía cualquier posibilidad de relación. En la era estética hay una conexión entre la presentación de los hechos y la inteligibilidad desde la cual se analizan. Se difumina la frontera entre razón de los hechos y razón de la ficción. Según lo postula el propio pensador francés:

No se trata de decir que todo es ficción. Se trata de constatar que la ficción de la época estética ha definido modelos de conexión entre presentación de hechos y formas de inteligibilidad que confunden la frontera entre razón de los hechos y razón de la ficción, y que estos modos de conexión han sido retomados por los historiadores y por los analistas de la realidad social. Escribir la historia y escribir historias dependen de un mismo régimen de verdad (Rancière 2009: 48-49).

Entonces, comprender producciones imaginables de lo social, implica atender a las formas estéticas de producción de la experiencia social y cultural del presente, y explicar sus modos de acción y funcionamiento cuando se extinguieron los condicionantes representativos que hacían posible un modelo total de sociedad. El lazo social es así una deriva y una diseminación inmanente que produce sus lógicas ficcionales en el curso de las transformaciones imaginables y afectivas de los individuos que anudan sus identidades entre reglas no estables e imprecisas, que posibilitan, por ello, un modo de interacción dinámico y flexible desde un espacio a otro.

## **5. La cultura visual: giro pictórico, régimen escópico y actos de ver**

Si la modernidad sostenía su relato racional en la disociación de los sentidos, lo que se evidencia con los cambios es que los sentidos son complejos y que se movilizan unos entre otros, analiza J-F. Lyotard, y con eso advierte que los sentidos se mezclan, relacionan; lo que lo sintetiza con una referencia a Claudel: “el ojo escucha”, lo cual significa que “lo visible es legible, audible, inteligible” (Lyotard 2014: 11).

En este punto es pertinente ubicar un trazo entre la propuesta que realizamos y lo que algunos autores expresan como “cultura visual” y que definen mediante los “actos de ver”, de una parte; o la incidencia de un “giro pictórico”, de otra.

Toda práctica social se interpreta en la forma de un ver. Comprender lo visual como transformación de nuestras experiencias obliga a la reflexión sobre las nuevas sensibilidades y afectos que traman esas relaciones, lo que significa además reflexionar sobre las producciones imaginables de lo social, no a la manera que lo hizo la teoría sobre la espectacularización de lo social, es decir, que toda relación social está mediatizada por el espectáculo (Debord, 1999), consignando en eso el lugar central de la representación como dispositivo ontológico fundamental, sino y más precisamente como un régimen expresivo donde la relación social se constituye a sí misma como imagen, como una organización visual que difumina la frontera con lo real. No se trata de decir que lo real se ha vuelto espectáculo ni mucho menos que todo

es imagen y nos entregaríamos al vacío de la era de las simulaciones,<sup>3</sup> al contrario, se trata de comprender los modos por los cuales lo real y lo visual son indiscernibles y se constituyen al experimentarse como una proximidad. De esta manera, no se dice que todo es imagen, y más concretamente se postula que las imágenes redevien en –indiscernibles con la experiencia– en la producción siempre dinámica y flexible de las prácticas y los vínculos sociales y de las estéticas de socialidad de los tiempos presentes.

Esta concepción de la indiscernibilidad es posible de ejemplificarse mediante las artes visuales. Esto es, atender a los modos en que las artes visuales incorporaron referencias que organizan las estéticas del mundo visual cotidiano. Por un lado, una experimentación de esto se revela en la célebre respuesta de Picasso cuando le preguntaron si él había hecho el “Guernica”, contestando “Es obra de ustedes, yo no fui el autor” (citado en Virilio 2005: 54). En esa respuesta, Picasso no solamente atribuye una metáfora política que produce una visión performativa del mundo de la época, sino que además en ese mismo gesto promueve el carácter indiscernible de las imágenes de su pintura: lo que allí se ve es la experiencia del mundo. Es eso lo que produce sentido, parece responder el artista. De otro lado, Andy Warhol es el artista que metamorfoseó el plano de la realidad al disponerlo entre figuras de diseño. Lo que el artista norteamericano reveló es que no hay sentidos de la realidad que se distinguen de las formas de diseño, sino que eso es concretamente indiscernible. La composición warholiana en ese aspecto es claramente diferente a la espectacularización que denunciaba Debord. Un ejemplo evidente de esto es *Brillo box*, una clásica obra de Warhol en la que el artista toma un producto de consumo masivo, como son las cajas que envuelven esponjas para limpiar vajilla marca Brillo, y las reelabora como imagen o diseño artístico. Estos ejemplos tomados de las artes visuales, cumplen en señalar el carácter indiscernible de las imágenes y la realidad, pero además expresan que la experiencia de lo cotidiano está plenamente atravesada por imágenes o diseños.<sup>4</sup>

Se comprende y evidencia mejor esto, analizando el denominado “giro pictórico”, que también remite a las huellas de estas composiciones de lo visible en la cultura visual de nuestro presente. Pero en este caso se ubica el énfasis en lo figural y en la imagen como ejercicios de la vida contemporánea. W. J. T. Mitchell (2009), precisamente se ocupa de establecer a partir de esa dimensión de “giro pictorial” las coordenadas para entender que las imágenes no pueden restringirse al lenguaje y remitir a un sencillo análisis semiológico, porque, en realidad, ellas devienen mundo. La cultura visual es aquello que se figura desde las imágenes y por ello cuestiona corrientemente la representación, pues cuando se puede pensar el mundo o la sociedad como imagen, lo que se gesta en ello es un desplazamiento de las huellas y los trazos que antes suturaban una totalidad. Para Mitchell las imágenes hacen de la representación algo agrietado, heterogéneo y expuesto a una asidua alteración,

<sup>3</sup> Tal vez este sea el principal problema de la tesis de Jean Baudrillard (1978) acerca de la “precesión de los simulacros”. Al ser los simulacros primeros y, en tal sentido, una hiperrealidad, inmediatamente debe admitirse que todo se satura como imagen y lo real no es sino una imagen que se simula o siempre sometida a un procedimiento de simulación. Nuestra posición difiere en cuanto postula pensar las imágenes como producción sensible de estéticas de lo real, que no aparecen como simulación, sino como experiencia y relación social. Por ello, la insistencia con la condición de lo indiscernible.

<sup>4</sup> Una tesis semejante expone Arthur Danto para definir el arte contemporáneo y su filosofía del arte. Para retomar el ejemplo de Warhol véase Danto (2008).

porque las imágenes no son aquello que reponen lo ausente, sino la presencia de una realidad. En esa clave el giro pictorial introduce una matriz de reflexión para las sociedades imaginables y sus experiencias estéticas. Por esto, “giro pictorial” no significa un retorno a la *mimesis* o a la representación, por el contrario: “se trata más bien de un redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (Mitchell 2009: 23).

Ese giro pictórico y, en conjunto, la noción de cultura visual condensan las formas materiales de aquellas prácticas que referíamos en el apartado precedente, a saber: consumos, modas, publicidades, gustos, ocio, etc., y establecen, tal como dijimos, una producción normativa inmanente, lo que significa que en las mismas relaciones los sujetos, mediante la performatividad de las imágenes, consagran reglas no estables para sus vínculos. En definitiva, demarcan el “régimen escópico” donde lo visual se vuelve preeminente para la vida social.

Aquí cabe mencionar el ejemplo performático de las imágenes por excelencia en el siglo XXI: los aviones estrellándose contra las Torres gemelas en Nueva York. Allí es el momento que puede señalarse como la “totalidad de la imagen”, una performance imaginable en el imperio de lo visible. Mondzain lo estipula correctamente: “se nos había dado el primer espectáculo histórico de la muerte de la imagen en la imagen de la muerte. (...) Es la guerra misma y, con ella, la muerte de cada uno lo que se convierte en una performance” (Mondzain, 2016: 11 y 13).

Con este ejemplo es claro que la imagen funciona como dispositivo que produce y organiza lo real en nuestras sociedades globales contemporáneas. Todas las personas del planeta pudieron ver casi en directo la caída de las torres del *World Trade Center*, consagrándose en ese instante la cultura visual como modelo de producción de las vidas y sus formas de socialidad.

Según José Luis Brea, lo contemporáneo se instituye a partir de una experiencia del ver que es siempre compartida, lo que significa que ver es una práctica que realizamos mediante el vínculo con otros. Lo que vemos es siempre una relación o la constitución de esa relación. Es decir, no hay hechos, objetos ni fenómenos de visualidad puros, sino “actos de ver” que son siempre complejos, por esto mismo *ver* es el resultado de una construcción cultural (Brea, 2005). Se puede recurrir a la “epistemología de la visualidad” que expone este autor e indicar que todo acto de ver posee un carácter performático y muestra que la normativa de la visualidad es inmanente a las prácticas y relaciones materiales con otros individuos, conformándose “sociedades de la visualidad” consistentes en un sistema extendido de imágenes (Brea, 2003). En este aspecto, según Brea, convivimos en una cultura visual caracterizada por los actos de ver, y a ello lo denomina el “tercer umbral” (Ibid).<sup>5</sup>

En esta línea, Georges Didi-Huberman entiende el acto de ver como una inquietud del sujeto, como aquello que evidencia una experiencia que no remite únicamente al sentido de la vista sino que determina la alteración de los sentidos en la producción de lo visible. Analiza en las imágenes del arte minimalista de la primera mitad del siglo XX la formación de lo que denominaré un “orden positivo de la mirada”. Esto es: los artistas minimalistas producían artefactos sobre los cuales ellos mismos

---

<sup>5</sup> La característica principal de este “tercer umbral” que define José Luis Brea es la emergencia de un “capitalismo cultural” donde lo visual es predominante y constituye las modalidades de subjetivación.

decían que no expresaban nada más allá de lo que cualquiera podía ver, se trataba de “objetos específicos” que fundaban una tautología del ver: *what you see is what you see*. A partir de esa fundación tautológica se obliga a una transparencia de lo real, pues no hay nada para ver más allá de lo que se ve; lo real lo dice todo, lo muestra todo y, a través de ello, se desliga a la mirada de una memoria y de una temporalidad. Sin embargo, contra esa tautología que reducía la mirada a un orden positivo de representación de lo real, Didi-Huberman opone lo que llama los “actos de ver”:

El acto de ver no es el acto de una máquina de percibir lo real en tanto que compuesto por evidencias tautológicas. El acto de dar a ver no es el acto de dar evidencias visibles a unos pares de ojos que se apoderan unilateralmente del “don visual” para satisfacerse unilateralmente con él. Dar a ver es siempre inquietar el ver, en su acto, en su sujeto. Ver es siempre una operación de sujeto, por lo tanto una operación hendida, inquieta, agitada, abierta (Didi-Huberman 1997: 47).

Lo que se procura en las ideas de este pensador es superar el binarismo de lo que vemos y lo que nos mira, y situarse sobre el entre, el movimiento inquieto e incesante de todo mirar. En tal forma, es necesario pensar la articulación y la apertura posible de toda mirada. La mirada no funda una representación tautológica de lo real, sino que abre una experiencia de producciones imaginales de lo real. La imagen, entonces, no es representación ni tampoco índice o registro de una ausencia, sino que concretamente es principio de superficie y exige pensarse justamente donde se abre la escisión de lo que nos mira en lo que vemos.

Por ello, Didi-Huberman distinguirá la imagen tautológica que remite a *lo que ves es lo que ves*, por la “imagen dialéctica”<sup>6</sup> que nos avisa, entre sus relámpagos, que lo que vemos, nos mira. Se trastorna el orden corriente de visualidad cuando la imagen dialéctica es crítica de toda positividad de la mirada, de toda referencia tautológica a lo real y se proyecta como destitución del origen. El origen es una forma del devenir y por lo tanto es conflicto. Se constituye una imagen crítica que es por sobre todo imagen en crisis y, con más precisión, imagen que critica la imagen. Imagen que critica nuestras maneras de verla en el momento que, al mirarnos, nos obliga a mirarla verdaderamente. Didi-Huberman lo sintetiza del siguiente modo:

Hay, efectivamente, una estructura en obra en las imágenes dialécticas, pero que no produce formas bien formadas, estables o regulares, sino formas en formación, transformaciones y por lo tanto efectos de perpetuas *deformaciones*. En el nivel del sentido, produce ambigüedad - “la ambigüedad es la imagen visible de la dialéctica”, escribía Benjamin-, que no se concibe aquí como un estado simplemente mal determinado, sino como una verdadera ritmicidad del *choque*. Una “conjunción fulgurante” que constituye toda la belleza de la imagen y que también le confiere todo su valor crítico, entendido en lo sucesivo como valor de *verdad* (...) Pero no aparece en el develamiento, antes bien, en un proceso que podría designarse analógicamente como el abrasamiento del velo. (...) En ese momento crítico por excelencia -corazón de la dialéctica-, el choque aparecerá al

<sup>6</sup> Didi-Huberman retoma esta categoría de “imagen dialéctica” de Walter Benjamin, pero se propone establecer su análisis a partir de la noción de “doble distancia”, entonces la imagen dialéctica es una imagen crítica como pretendía Benjamin, pero es también *differance* según el concepto acuñado por Jacques Derrida. Lo que se propone Didi-Huberman con esto es remitir la imagen dialéctica a un procedimiento de memoria y temporalidad. En todo ello, la “doble distancia” viene a afirmar que todo objeto visto está allí como ausencia, como vacío. El ver es siempre una pérdida, o, en definitiva, lo visual es la falta.

principio como un lapsus o como lo “inexpresable” que no será siempre pero que, durante un instante, forzará al orden del discurso al silencio del aura (Didi-Huberman, 1997: 114-115 -cursivas en original-).

Entonces, frente a una lógica del ver como identificación con lo real, la imagen dialéctica preserva el conflicto con lo real y, por esto mismo, puede crear lo real como imagen.

Esa transformación de las perspectivas sobre el mirar es la que promueve la idea de “actos de ver”, entre ellos las imágenes devienen el umbral donde se difumina todo límite entre lo que vemos y lo que nos mira. Porque es imposible el reposo de la mirada sobre una imagen de verdad, sobre lo verdadero de la imagen. De ahí la pregunta que se realiza Didi-Huberman (2013), en ocasión de presentar los textos de Farocki: “¿cómo abrir los ojos?” ¿Cómo mirar los que no somos capaces de ver y que por eso mismo nos hace responsables? ¿Cómo mirar lo verdadero? Es en ese umbral y sobre sus líneas difusas que mirar se confirma como una apertura o como un “encuadre” que despliega el ritmo de todas nuestras experiencias sensibles cuando nos volvemos sobre una imagen-al-mundo.

## 6. Imaginalidades: la destitución de lo real

En la *Guerra de las imágenes* (1994), Serge Gruzinsky determina que las imágenes organizaron las modalidades de vida en toda la historia de las civilizaciones y que desde siempre ha existido una tensión entre las imágenes por la imposición de un orden y una trama de significados. El estudio de Gruzinski permite reconocer que el modo de organización social y de una experiencia de vida entre imágenes contiene una historia. Las imágenes ordenaron los imaginarios o las imaginalidades de lo social desde varios siglos. Así, lo que en el presente comprendemos como lo imaginal, es un modo de organización entre imágenes y prácticas sociales, pero que tiene antecedentes genealógicos en la consolidación normativa de distintas formas de organización social.

Desde este punto se propone abordar y reflexionar acerca de lo imaginal como la coalescencia e indiscernibilidad entre las imágenes y lo social, pues no se refiere a la comprensión de la realidad bajo el símbolo de la apariencia que la oculta, sino a la atracción de un desequilibrio en la uniformidad de lo real, es decir, eso que no es otra cosa más que imágenes o, sencillamente, lo imaginal.

En este aspecto, es fundamental que la indagación se sitúe sobre el punto de partida de que lo real es ya visual y que nada de lo que definimos como “realidad” está por fuera de una mirada, de una visión o, precisamente, de una visualización. La trampa de la transparencia de lo real dificulta su comprensión: lo real se halla, justamente, sobre la opacidad. En fin, hay siempre una relación entre lo visible y lo invisible que es lo que hace posible a lo real, que es lo que lo hace visual. Hay imágenes de lo real, y esos restos imaginales son los que producimos como la “realidad”.

En otros términos, Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira* (1997), afirma que la imagen siempre guarda un vacío, por eso lo visual es la falta, la pérdida, lo que huye permanentemente del ver del sujeto, para imponer desde la imagen su propia visualidad; y así es que conserva la potencia de mirarnos. Por eso, Didi-Huberman propone “plantear el vacío como pregunta visual” (Ibid: 71). Intercambiamos esa

dimensión del vacío por la de lo real, procurando incitar a la reflexión sobre si lo que vemos como lo real no es acaso aquello que podemos recuperar, retornarlo como visual solamente bajo la forma de una pérdida.

De acuerdo con Jean-Louis Comolli (2007), no hay un dato previo a la visualidad de lo real y por eso lo real es siempre “una trampa”. Solo nos es posible acercarnos mediante la disposición del riesgo, mediante la posibilidad de que lo real desaparezca. Así, la narración de lo real es siempre un desplazamiento, y en tal desplazamiento de la narrativa de lo real es donde podemos hallar lo *imaginal*. Si asistimos a la multiplicidad de relatos y narrativas de lo social es porque estamos dentro de procesos imaginales.

No hay nada de lo real que sea posible sin lo visual. Por ello, toda relación se vuelve también visual y conformada en su mediación, y así la subjetividad y sus relaciones son composiciones imaginales. No hay nada que pueda ser visualizado sin lo visual. De la misma manera que Comolli define que “nada es filmado sin filme” (2007: 182).

Hay también un ejercicio epistemológico entre lo real y lo imaginal. Pues lo que pone en juego esa composición imaginal es la imposibilidad de la definición de lo verdadero. No hay ninguna verdad que trascienda al hecho, sino que estos se componen de los múltiples relatos imaginales que lo expresan, por lo cual ya no hay principio de representación, sino prácticas imaginales, prácticas visuales, en fin, producciones múltiples de sentido sobre lo visual-real. Es justamente esa visibilidad generalizada del mundo contemporáneo lo que permite plantear la cuestión del debilitamiento de las representaciones. De esta manera, toda idea de “realismo” queda ya saturada de imágenes. Como sugiere Comolli:

Cada ‘nuevo’ realismo sería entonces una operación de deconstrucción de realidades anteriormente puestas en forma y desde ahora desmontadas. Las piezas originadas se pondrían a su vez de manifiesto como los primeros elementos de una nueva representación del mundo, de una nueva narración, de una nueva creencia (Ibid: 369).

Poner en riesgo lo real, entonces, es aprehender los modos ya visuales que ese real encarna. Todas las instituciones de la sociedad, las subjetividades y sus relaciones, las lógicas y sistemas normativos son puestas en escena, producciones de sentido, experiencias entre imágenes. Entonces, lo real es siempre producido como una ficción en exceso, ficciones que jamás se agotan. Y así, lo que llamamos el riesgo de lo real, refiere al riesgo de tener siempre que producirlo, al devenir imagen de lo real. Porque eso es lo *imaginal*.

## Referencias

- Augé, M. (2015). *¿Qué pasó con la confianza en el futuro?* Buenos Aires: Siglo XXI.
- Balibar, É. (2005). *Violencias, identidades y civilidad. Para una cultura política global*. Barcelona: Gedisa.
- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- Beck, U. (2002). *La sociedad del riesgo global*. Madrid: Siglo XXI.
- Beck, U. (2006). *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad*. Barcelona: Paidós.



- Brea, J. L. (2005). *Estudios visuales. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- Comolli, J.-L. (2007). *Ver y poder*. Buenos Aires: Aurelia Rivera editora.
- Danto, A. (2008). *El abuso de la belleza*. Buenos Aires: Paidós.
- Debord, G. (1999). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- Didi-Huberman, G. (2013). “Cómo abrir los ojos”, en: Farocki, H. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja negra.
- Dipaola, E. (2013). *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*. Buenos Aires: Letra viva.
- Groys, B. (2014). *Volverse público*. Buenos Aires: Caja negra.
- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Hall, S. (2011). “Introducción. ¿Quién necesita identidad?” En Hall Stuart y du Gay Paul (comps) *Cuestiones de identidad cultural*. (13-39). Buenos Aires: Amorrortu.
- Harvey, D. (2008). *La condición de la posmodernidad*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lipovetsky, G. (2000). *La era del vacío. Ensayo sobre el individualismo contemporáneo*. Barcelona: Anagrama.
- Lyotard, J.-F. (2014). *Discurso, figura*. Buenos Aires, La cebra.
- Maffesoli, M. (2005). *El instante eterno. El retorno de lo trágico en sociedades posmodernas*. Buenos Aires: Paidós.
- Maffesoli, M. (2009). *El reencantamiento del mundo*. Buenos Aires: Dedalus.
- Mitchell, J. W. T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Akal.
- Mondzain, M.-J. (2016). *¿Pueden matar las imágenes?* Buenos Aires: Capital intelectual.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM ediciones.
- Rancière, J. (2010). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Touraine, A. (2006). *Un nuevo paradigma para comprender el mundo de hoy*. Buenos Aires: Paidós.
- Touraine, A. (2013). *Después de la crisis*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Virilio, P. (2005). *El procedimiento silencio*. Buenos Aires: Paidós.