

# Comprender lo real: imágenes sensibles, figuras vacías

Esteban Dipaola (CONICET - UBA)

## Introducción

Una interrogación define nuestra época y articula las multiplicidades propias sobre las que se organiza un plano de lo real. ¿Cómo ver la parte de lo real? podría ser dicha interrogación, sin embargo, me refiero a una pregunta más simple y más difícil a la vez, más plausible, incluso, de delimitar principios de una política de subjetivación, esa pregunta es: ¿cómo mirar? La pregunta que arroja la mirada al mundo, de ella se trata. La mirada, la condición y actividad de ver, en general aparece en lo común replegada sobre una dimensión estrictamente individual, ¿pero no es acaso el mirar el ejercicio íntimo de una relación social? El ver despliega la singularidad de algo otro que nos mira, y entonces requerimos preguntarnos: ¿es posible dar el ver? ¿Cómo damos a ver? ¿Y cómo damos mirar? La parte de lo real se ve en todo ello: al ver algo nos mira, pero eso no indica simplemente un intercambio ni una reciprocidad, no se trata de dar la mirada a lo que se nos da al ver, sino que determina una constitución y, por ello mismo, una comprensión de mundo. El ver es la actividad constitutiva de lo real, aquello por lo que damos a ver una comprensión de lo real. Por eso todo mirar es un riesgo y un abismo.

La propuesta es reflexionar sobre lo que entendemos como una “era de lo visual”. En esa línea nos inscribimos entre las reflexiones de José Luis Brea, Georges Didi-Huberman y algunos otros que entienden que lo visual es la condición epistemológica y ontológica que expresa las formas materiales de producción contemporánea. La anterior pregunta representada sencillamente en *¿cómo mirar?* adquiere ahora la dimensión fuerte: *¿cómo producir lo visual?* Y ello nos permite, a su vez, remitirnos a pensar si aquella parte de lo real que mencionábamos no es, en definitiva, ninguna otra cosa más que algo visual, es decir, el mero producto de una mirada. Entonces, son los “actos de ver” las prácticas efectivas que expresan lo material de este mundo contemporáneo: allí donde lo visual se da a ver, algo nos mira. En todo esto se reclama una comprensión de mundo. En la era de lo visual los actos de ver organizan los recorridos y las tramas efectivas de nuestras experiencias y sensibilidades.

## Visualidad y constitución de mundo

Una era de lo visual se define como un registro o régimen de imágenes que organizan las prácticas de socialidad y que se caracteriza por ser siempre abierto. En las sociedades globales las imágenes expresan los modos afectivos de los lazos sociales y determinan normativas “por abajo”, es decir, de expresividad inmanente para las relaciones sociales. Nos instituímos en la relación con el otro a partir de valoraciones visuales y de representaciones de imágenes, constituyendo esto lo que denomino “producciones imaginables de lo social” (Dipaola, 2011; 2013)<sup>1</sup>. En esa condición de imaginal sobre la que se organiza la experiencia del mundo

---

1 “Producciones imaginables de lo social” es la temática de investigación que abordo actualmente como Investigador asistente de CONICET y como Director responsable del proyecto PICT 2013-1263 “Producciones imaginables de lo social: cruces entre lo social y lo visual en las subjetividades contemporáneas”, financiado por AGENCIA-FONCYT. En el contexto de esta investigación precisamente se procura reflexionar desde la teoría social y desde una epistemología de las ciencias sociales sobre las modalidades de organización de los vínculos y de producción de las subjetividades en sociedades atravesadas principalmente por efectos estéticos como son las prácticas de consumos, los circuitos de las modas, las publicidades, los gustos y los espacios de convivencia afectiva pública, las redes sociales virtuales, etc.

contemporáneo en tanto experiencia visual, se comprenden las modas, las prácticas de consumo, los gustos estéticos, las publicidades, los espacios frecuentados, las formas de vestirse, los ornamentos y objetos portados, etc. como inscripciones que despliegan modos subjetivos de definición de cada individuo, o como diría Brea (2003): “una política de la identidad” sostenida en la imagen. Los ciudadanos de la contemporaneidad, entonces, se vinculan afectivamente e imaginalmente mediante esta inmanente normativización del lazo social desde las imágenes. Así, lo social y las imágenes son indiscernibles en el contexto de las producciones imaginales de lo social y definen modalidades efectivas de mirar el mundo, es decir, de constituirlo como visual. En esta línea, René Gardies expresa:

Nuestra época es la del desarrollo de la imagen. Ésta invadió nuestra vida cotidiana y en ella desempeña un enorme papel, en formas variadas: la imagen puede ser cinematográfica, fotográfica, pintada, televisiva, digital. Además el término no designa solamente a objetos (...) Se habla de la imagen de un político o de aquella de una marca, designando de esa manera su figura pública, el modo en que aparecen en el espacio social (Gardies, 2014: 156).

Por eso Gardies retomará también la idea proveniente de Wittgenstein de que toda visión está orientada por una interpretación. Por eso mismo comprender los destinos de las imágenes, sus interpretaciones posibles implica “investigar acerca de nuestras prácticas de imágenes (Ibid: 157). En definitiva, la época presente nos involucra en el riesgo de definir cómo se establece e interpreta nuestra relación con lo real y cómo se produce lo visual con y a través de otros.

Jean-Paul Sartre (2004) entiende que alguien cualquiera, que será por él definido como el “prójimo” aparece a nuestra mirada primeramente como objeto, es decir, el otro se me representa como una objetividad y esa es mi percepción primera, pero no es la constitutiva del otro como alguien prójimo, es decir, próximo. El próximo a mí es aquel que me vuelve a mi relación fundamental, esto es, ser-para-otro; y por esto es en la mirada que el prójimo es ahora sujeto.<sup>2</sup> La objetividad primera deja de ser la percepción representada cuando reconozco en el otro una mirada que me define a mí como próximo. En términos de Sartre, lo que hace el prójimo cuando se revela en su proximidad es destotalizar el universo sobre el que se sostenía mi posición de sujeto y que hacía del prójimo una visión de objeto. Pero el ser-visto por otro me constituye en objeto de una tal visión y, por efecto, constituye al otro en sujeto; de ese modo, la proximidad es lo ajeno, a la vez que el ser-visto como prójimo constituye la realidad de una relación entre sujetos. Dice Sartre:

si el prójimo-objeto se define en conexión con el mundo como el objeto que ve lo que yo veo, mi conexión fundamental con el prójimo-sujeto ha de poder reducirse a mi posibilidad permanente de *ser visto* por el prójimo. En la revelación y por la revelación de mi ser-objeto para otro debo poder captar la presencia de su ser-sujeto (Sartre, 2004: 284 -cursiva en original-).

En ese encuentro fundamental concebía Sartre la posición de sujeto. No estamos solos sino que es en la compañía, en el *ser-con* que comprendemos el mundo como sujetos, y ello, al tiempo, se sustenta en la mirada, porque “si el prójimo es, por principio, *aquel que me mira*, debemos poder explicitar el sentido de la mirada ajena” (Ibid: 285 -cursiva en original-).

Considerando esta perspectiva aportada por la lectura de Sartre tenemos una primera indicación importante respecto al lugar de lo *visual* como organizador de la comprensión de lo

<sup>2</sup> Si el prójimo no es simplemente aquel que veo, sino *aquel que me ve*, lo que aparece con ello es la figura del *Cogito*, pero ahora como sujeto-otro.

real. La mirada comporta la experiencia de una relación fundamental que posibilita la comprensión de un mundo. Pues en lo que vemos se expresa aquello que nos mira. Para Jean-Luc Nancy (2006) la condición de mirar implica una relación con el mundo, una experiencia que es llevada adelante por un sujeto, que en ese mismo acto se pone en juego y cuestiona su totalidad. “No puedo mirar sin que eso me mire, me incumba” (Nancy, 2006: 74). La mirada, en este sentido, cobra relevancia en su *fuera-de sí* y en su *frente-a-sí*, “donde un rostro desconocido para él mismo toma al mundo en plena cara” (Ibid). Entonces, Nancy pone de relieve la idea de la mirada como una presencia en guardia, que se acecha a ella misma y acecha al otro. Por ello, los rostros que miran desde y frente a un retrato no son más que rostros vestigiales, que versan sobre lo indeterminado y lo ausente, y por tanto, se conciben como abertura y como exposición de sí.

De ese modo, lo visual se corresponde con la operación de constitución del mundo, porque no hay nada del mundo que nos pueda ser próximo sin una mirada que lo constituya. Toda práctica social se interpreta en la forma de un ver, que en los términos que estamos proponiendo pensar en estas líneas, se emparentan con una profunda transformación de las maneras de sentir. 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 redevienen -indiscernibles con la experiencia- en la producción permanente, siempre dinámica y flexible de las prácticas y los vínculos sociales y de las estéticas de socialidad de los tiempos presentes.

### Actos de ver

Sobre esa indiscernibilidad entre lo real y lo visual debe situarse la conformación de una experiencia del ver. El 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).

Didi-Huberman (1997) 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 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

---

<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.

memoria y de una temporalidad. El arte minimalista borraba la ilusión e imponía objetos específicos que solo exigían ser vistos por lo que eran.

Sin embargo contra esa lógica de la 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 imaginables 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>4</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 crítica la imagen. Imagen que crítica 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 principio como un lapsus o como lo “inexpresable” que no será

---

4 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.

siempre pero que, durante un instante, forzaré 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, en la forma que la retoma Didi-Huberman, esto es, bajo las perspectivas de la crítica y la *differance*, preserva el conflicto con lo real y, precisamente por esto mismo, puede producirlo, puede crear lo real como imagen.<sup>5</sup>

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.

A su vez, los actos de ver congregan más posibilidades y otras posibles dimensiones de producción del mirar. Se puede recurrir a la “epistemología de la visualidad” que expone José Luis Brea (2005) 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), es decir, no solo imágenes en un sentido clásico o habitual sino la circulación y devenir de prácticas sociales como imágenes. 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>6</sup>

## Conclusiones

Al comienzo de este artículo nos preguntábamos ¿cómo ver la parte de lo real? y sintetizábamos esa interrogación en la simpleza de ¿cómo mirar? Hemos alcanzado la definición de que lo real es ya visual, y esto indica que nada de aquello que caprichosamente nominamos 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. Siempre nos posicionamos entre imágenes de lo real, y esos restos imaginables son los que producimos como la “realidad”.

Según Jean-Louis Comolli (2007), no hay un dato previo a la visualidad de lo real, esto es, nada de lo real es anterior a una mirada, no hay nada del carácter de la esencia cuando hablamos de lo real. Por eso lo real es siempre “una trampa” y sólo 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 es en ese desplazamiento de la narrativa de lo real donde puede hallarse lo imaginal. Pues, lo imaginal es la producción de las imágenes posibles que organizan una experiencia de lo real. Así, queda inhabilitado el propio principio de representación, y aparece una expresividad performativa de prácticas imaginables, producciones

<sup>5</sup> En un texto introductorio al libro de Harun Farocki *Desconfiar de las imágenes*, Didi-Huberman añade unas palabras importantes para reflexionar sobre esto que expusimos: “una crítica de las imágenes no puede prescindir ni del uso, ni de la práctica, ni de la producción de *imágenes críticas*” (Didi-Huberman, 2013: 28 -cursivas en original-).

<sup>6</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.

visuales, en fin, diseminaciones múltiples de sentidos sobre lo visual-real. Como bien expone Jean-Louis 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 (Comolli, 2007: 369).

Es el mirar, la relación de ver que revela siempre la proximidad de un encuentro, la aparición de otro, lo que determina a plantear lo real como pregunta visual. Didi-Huberman en *Lo que vemos, lo que nos mira* (2007), 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” (2007: 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.

## Referencias

- BAUDRILLARD, Jean (1978) *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- BREA, José Luis (2003) *El tercer umbral*. Versión on-line disponible en: <https://www.uclm.es/profesorado/juanmancebo/descarga/docencia/movimientos/3umbral.pdf>
- BREA, José Luis (2005) *Estudios visuales. Epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal.
- COMOLLI, Jean-Louis (2007). *Ver y poder*. Buenos Aires: Aurelia Rivera editora.
- DEBORD, Guy (1999) *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (1997) *Lo que vemos, lo que nos mira*, Buenos Aires: Manantial.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2013) “Cómo abrir los ojos”, en: Farocki, H. *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires: Caja negra.
- DIPAOLA, Esteban (2011). “La producción imaginal de lo social: imágenes y estetización en las sociedades contemporáneas”, en: *Cadernos Zygmunt Bauman*, v. 1, n 1, p. 68-84, Río de Janeiro.
- DIPAOLA, Esteban (2013). *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*. Buenos Aires: Letra viva.
- GARDIES, René (2014) *Comprender el cine y las imágenes*. Buenos Aires: La marca.
- NANCY, Jean-Luc (2006) *La mirada del retrato*. Buenos Aires: Amorrortu.
- SARTRE, Jean-Paul (2004) *El ser y la nada*. Buenos Aires: Losada.