

I CONGRESO LATINOAMERICANO DE TEORÍA SOCIAL.

“¿Por qué la Teoría Social? Las posibilidades críticas de los abordajes clásicos, contemporáneos y emergentes”

Noelia García

CONICET- UNVM-PICT 2013-1263

garciafnoelia@gmail.com

Mesa nº38 Sociedades imaginables: perspectivas de la teoría social contemporánea para el análisis de las sociedades y las subjetividades en un mundo de imágenes.

Lectura(s) epistemológica(s) de la visualidad:

Socialidad y subjetivación en la producción audiovisual contemporánea.

Resumen

Pensar hoy la producción audiovisual contemporánea, precisamente las producciones audiovisuales argentinas en el contexto actual, nos abre un camino de reflexión acerca de la imagen en movimiento. Las epistemologías de la visualidad no son un campo perteneciente, en verdad, a ninguna disciplina específica, sino más bien, un locus donde convergen varios discursos que motivan elecciones de paradigmas de conocimiento. Pensar las imágenes audiovisuales como portadoras de sentido social, como producciones que cruzan lo social -como imaginal- es encontrar en ellas esos intersticios que construyen en devenir las identidades. En esta ponencia pretendemos poner en tensión las profundidades y las posibilidades de las imágenes como práctica social con fuerza performativa en base a sus efectos de subjetivación y socialidad, desde un cuestionamiento epistemológico de la visualidad.

Si la imagen nos proporciona un horizonte comprensivo de lo social, las formas de conocer que nos da acceso las podemos entender como formas de conocimiento por montaje. Ahora bien, qué tipo de montaje estamos dispuestos a crear. En este sentido definir, o más bien construir tentativas, proposiciones y posiciones acerca de lo que devienen y de lo que significan las imágenes subyace a la necesidad de posicionarse acerca de lo real.

Palabras claves: epistemología – imágenes – subjetividades – visualidad.

“Las imágenes se abren y se cierran, como
nuestros cuerpos que las miran”
George Didi-Huberman

•

Preguntas epistemológicas ¿De qué? Con-formación de un objeto de estudio: visualidades y sensibilidades.

Con la siguiente ponencia buscamos abrir ciertos puntos de fuga de nuestro objeto de estudio, buscar sus espesores y construir sus demarcaciones. Estas entradas las vamos construyendo al dar preguntas teóricas a nuestro objeto; nos construimos conjuntamente, a partir de una puesta en relación reflexiva de nosotros investigadores en conjunto con nuestro objeto sociológico. En todo caso, buscamos des-obturarnos en-con-junto al objeto. Dar estos pequeños saltos entre los fragmentos y las discontinuidades de lo real, nos permite dar cuenta de las transfiguraciones internas del problema de las imágenes y las visualidades en la sociedad argentina contemporánea: “Lo dado no es un texto; hay en él un espesor, o, más bien, una diferencia constitutiva que no se deja leer, sino ver; que esa diferencia, y la movilidad inmóvil que la revela, es lo que solemos olvidar en el significar.” (Lyotard, 2014: 11). Ver. Visualizamos múltiples cruzadas, mezclas y mixturas, cuestionamos en sus espesores, tendiendo puentes entre los objetos vistos, y nosotros los sujetos que vemos y miramos, poniendo en relación nuestros puntos de vista como investigadores, necesariamente complejo, diverso y hasta contradictorio, desde el cual pretendemos construir saberes en las ciencias sociales.

Estamos buscando el reemplazo de la pregunta del qué son las imágenes, desde una ontología esencialista, hacia el paso a la pregunta de qué hacen las imágenes, una pragmática de las imágenes: ¿Qué nuevos afectos producen y qué tipo de operaciones vuelven posibles? (Vauday, 2009). Desde esta entrada las propuestas epistemológicas del hacer conocer, cambian.

Nuestro propósito, entonces, es *montar modos de ver y modos de saber*, que no son más que modos relacionales de prácticas y sensibilidades; buscamos tramas que den cuenta de nuestra investigación en curso, que vayan sumando complejidades y preguntas al proceso, contradicciones y caminos, mediaciones y simplezas. Nos proponemos entre-ver en el espesor de las imágenes como acontecimientos sensibles, cartografiando las producciones sociales imaginables (Dipaola, 2011) como modos de ver y modos de hacer (Brea, 2005) desde una implicancia epistemológica, teórica, social y corporal.

“Pero para describir, hay que saber escribir, es decir tomar posición – literaria, estética, éticamente- en la lengua, ese vasto campo de conflictos en que se encuentran los usos más reductores y los más abiertos, las peores consignas y los mejores cuestionamientos. Una antropología de los acontecimientos sensibles comienza a partir del momento en que aceptamos acercarnos, a través de la mirada, la escucha y la escritura, aunque haya que renunciar a las pretensiones apodícticas de la metafísica de escuela...” (Didi-Huberman, 2014: 93)

En el contexto de la enunciación de la nueva Ley N° 26.522 de Servicios de Comunicación Audiovisual y Radiodifusión, la normativa vigente que legisla y promueve nuevos contenidos audiovisuales federales, nos proponemos estudiar concretamente las producciones audiovisuales seriadas, financiadas por el Plan Operativo de Fomento y Promoción de contenidos Audiovisuales para la TDA. Las series audiovisuales –según las regiones que fueron beneficiadas de este plan, ya sean documentales o ficciones-, nos hace poner en tensión, no solamente el contexto sociopolítico, sino la implicancia simbólica y práctica de este bagaje de imágenes. A lo largo del país, en tan sólo tres años –desde 2010 hasta 2013- se han financiado desde el INCAA más de 63 series de 4 a 8 capítulos y de 26 a 45 minutos de duración cada uno, repartidas entre las 6 regiones del país –Centro Metropolitano, NOA, NEA, Nuevo Cuyo, Centro Norte y Patagonia-. Este caudal de producciones audiovisuales federales nos abre a una configuración compleja de nuestro objeto de estudio. Dentro de sus múltiples dimensiones, en las siguientes páginas solo nos arremeteremos a preguntarnos sobre ciertas líneas epistemológicas que indagan sobre las imágenes.

Creemos que esta forma de abrir el juego a la federalización en la producción de contenido seriado audiovisual, es una forma de generar nuevas visualidades, abriendo el campo audiovisual nacional a nuevos procesos de subjetivación y socialidad mediante el audiovisual. Enunciar nuestro punto de vista, como toma de posición, es una apertura a la reflexividad de la relación que construimos con nuestro objeto, que a su vez establece relaciones significantes con múltiples y variadas disciplinas, a las cuales aceptamos acercarnos. En el medio de cada una de ellas y nosotros, vamos visibilizando y ampliando el espectro de la problematización del punto de cruce de las líneas que lo con-ponen.

Bien, nuestro objeto tiene la materialidad de la imagen. O bien intentamos definir el prisma que la constituye, pensando en dar con *la imagen*, o, más bien, ir marcando en cada trazo de estas líneas un punto de fuga que ayude a componer nuestro objeto poliédrico: *las imágenes*. Optamos por el segundo camino en conjunto con la propuesta de George Didi-Huberman, que pensando no sólo en un objeto estético sino que comprende todo lo sensible, nos acerca a la pluralidad de este objeto diciendo que:

“... nunca conseguiremos pensar la dimensión estética –o el mundo de lo ‘sensible’ frente al que reaccionamos a cada instante- mientras hablemos de la *representación* o de la *imagen*: solo hay *imágenes*, imágenes cuya propia multiplicidad, ya sea conflicto o connivencia, resiste a toda síntesis.” (Didi-Huberman, 2014: 69 –cursiva en original–)

Podríamos ubicarnos en el campo de la estética, de la filosofía, y quedarnos allí, entre esos límites, construyendo nuestro objeto diciendo que “La imagen es superficie y faz, que en el orden de lo visible da figura, configura y reúne elementos inconexos, antes de ser una reproducción o una proyección, es un plano de conexión que hace la relación entre los elementos

que la componen” (Vauday, 2009: 28). Eso no acabaría en las múltiples dimensiones y complejidades que vemos en las imágenes en su dialéctica, de las que nos vuelven sensibles y hacemos sensibles (Didi-Huberman, 2014). En correspondencia con esta perspectiva sobre las imágenes que nos propone Didi-Huberman, y sumándola a la definición de Vauday, hacemos hincapié en el campo de lo sensible -imágenes, cuerpos, gestos-, e incluimos a las imágenes dentro de los *acontecimientos sensibles*, siempre en tensión dialéctica entre el sujeto –sensible- y su objeto –sensible-; nos dice el autor al respecto de lo problemático en el campo del saber –conocer y comprender como práctica social- sobre lo sensible –como materia y cuerpo- que:

“...la ininteligibilidad histórica y antropológica no puede dissociarse de una dialéctica de las imágenes, de las apariencias, de las apariciones, de los gestos, de las miradas... todo lo que podría llamarse *acontecimientos sensibles*. En cuanto a la *potencia de legibilidad* que estos acontecimientos conllevan, solo es eficaz porque entra en la eficacia misma de las imágenes el volver accesibles, el hacer que se levanten, no solamente los aspectos de las cosas o de los estados de hecho, sino también sus “puntos sensibles”, como tan bien se dice para indicar dónde esto funciona excesivamente, dónde puede fallar, dónde todo se divide en el despliegue dialéctico de las memorias, los deseos, los conflictos.” (Didi-Huberman, 2014: 98-99)

Comprendemos las imágenes como acontecimientos sensibles que vuelven accesibles de manera dialéctica estados, memorias, deseos y ciertos conflictos. Lyotard (2014) nos aclara que hay que distanciarse de la posición en la que el sujeto de conocimiento es considerado el protagonista de una relación cognoscitiva con la imagen. Su propuesta estriba en entender las imágenes también como acontecimientos, desvinculándolas con aquello que se representa¹ –que está ausente-, para tratarlas como materia del pensamiento visual, es decir, un acontecimiento dinamizador del pensamiento. El acontecimiento no puede proceder del mundo, nos dice Lyotard, sino dentro del cuerpo mismo, como quiasmo, que siempre desafía al saber –como conocimiento articulado- y al cuerpo mismo –destemplándolo de sí mismo o de las cosas como en la emoción-, nos dice: “Aceptar al cuerpo como lugar del acontecimiento es endosar el desplazamiento defensivo, la vasta racionalización, operadas por la tradición platónica-cristiana en vistas a ocultar el deseo.” (Lyotard, 2014: 30). En este sentido podemos problematizar los acontecimientos sensibles en todo su espesor sin poder acabar nunca cada uno de sus intersticios y posibilidades, tomarlos como una entrada crítica a la investigación de las imágenes.

Acompañados por las pluralidades y las multiplicidades, desplazando las racionalidades de todo acontecer, asumimos que son varias las epistemologías que se ponen en acto en la práctica del indagar. Pensamos desde una perspectiva bachelardiana sobre las vigilancias epistemológicas.

¹ La relación de las imágenes con las representaciones es siempre una relación compleja y dialéctica; mantienen una relación particular con las representaciones, una “relación de inherencia y disyunción a la vez, relación de expresión y de conflicto a la vez”. (Didi-Huberman, 2014: 76)

Por qué entendemos que son varias *epistemologías*: Gastón Bachelard en su libro *El Racionalismo Aplicado* (1979), nos propone una epistemología con sujeto, un *sujeto doble* de la razón y de la imaginación, donde cada potencial tiene diferentes temporalidades que se complementan en una tensión colaborativa, que encuentran su fuente común en lo imaginario. Colocar el acontecimiento sensible en el cuerpo, denota la implicancia inmanente del sujeto de investigación y el objeto de investigación. Una mutua implicancia donde la vigilancia epistemológica asume y trabaja sobre las connivencias y los conflictos que las tomas de posición del sujeto involucran.

Un sujeto dividido, dice Bachelard: consciente e inconsciente de su práctica, de sus sensibilidades. Un sujeto en formación, en relación a otros que dejan huellas. Para poder construir cierto tipo de conocimiento es necesario mantener una vigilancia epistemológica; Bachelard nos dice que “La vigilancia es, por lo tanto, conciencia de un sujeto de que tiene un objeto, y esa conciencia es tan clara que el sujeto y su objeto se precisan juntos, se acoplan...” (1979: 78). Diversas epistemologías: epistemología del investigador sobre sí mismo haciendo reflexivo el volverse sensible de las imágenes, su hacerse sensible; vigilancia epistemológica sobre la relación del sujeto con el objeto; reflexividad epistemológica en cada relación que se va construyendo en el devenir de la práctica científica volviendo/haciendo sensible, donde el sujeto mismo es el productor de las imágenes deviniendo en el espacio social (Bachelard, 1979; Didi-Huberman, 2014). La implicancia necesaria del sujeto investigador con el acontecimiento sensible da cuenta de la implicancia emotiva y de los estados relacionales de mutua implicancia en la investigación social:

“...cualquier cultura científica debe comenzar (...) por una cierta catarsis intelectual y afectiva. Queda entonces la tarea más difícil: poner la cultura científica en estado de movilización permanente, sustituir el saber cerrado y estático por un conocimiento abierto y dinámico, dialectizar todas las variables experimentales, dar finalmente a la razón motivos para que evolucione.” (Bachelard, 1973: 192)

Trazando otros vectores que complejizan y recortan esta malla de sentido que compone nuestro objeto comprometemos a otras dimensiones: el cuerpo, el sujeto, las prácticas y nuestra historia. Esta movilización permanente que como sujetos experimentamos en el devenir emocional, también es parte de abrirnos a un conocimiento dinámico que problematice nuestras propias emociones, ya que “...*las emociones mismas, como las imágenes, son inscripciones de la historia...*” (Didi-Huberman; 2014: 75)

Trabajamos con aquellas imágenes que están compuestas por dos bandas de sentidos la imagen-visual y la imagen-sonora: el audiovisual. Esta banda de Moebius, que es el audiovisual, también entendemos que compone *lo figural* (Lyotard, 2014), en el sentido de profundización de los intersticios y el espesor de la imagen.

“El verdadero símbolo da que pensar, pero de entrada se da a “ver”. Y lo asombroso no es que dé que pensar, dado que desde el momento en que existe lenguaje todo objeto es susceptible de ser significado; una vez puesto en el discurso entra en el molino donde el pensamiento mueve y selecciona todo. El enigma es que quede en calidad de ser “visto”, que se mantenga incesantemente sensible, que tenga un mundo que sea una reserva de “visiones” y que todo discurso se agote antes de alcanzar su objeto.” (Lyotard, 2014: 17)

Lo *figural*, este sustantivo que utiliza Lyotard para dar cuenta de un procedimiento de agregado o sustracción material, que permite separarse de lo puramente figurativo o representativo de la narración como correlato de la ilustración; por lo tanto esta noción le posibilita relevar una diferencia ajena a una mimesis, para abrirnos a visiones inéditas de acontecimientos que producen potencias en una actividad plena de la sensación y el pensamiento (Rancière, 2010)

Nuestra capacidad de ver está ligada al imperio de la forma –de la puesta en forma, la formación como potencialidad de la visibilidad del objeto/sujeto-. Si todo discurso se agota antes de alcanzar su objeto, es porque éste se nos presenta en movimiento continuo, de desplazamientos, pero vale la pena correr el riesgo que se nos escape. Todo lo que escapa no corre el riesgo de la invisibilidad. Pero, qué es lo que se visualiza, cómo se visualiza, qué se deja y qué no se deja entre-ver, esta realidad que se pliega sobre si para volver invisible visualizando su envés. El *espacio figural* (Lyotard, 2014), es un espacio visual y sensible, no textual y legible. Nace de la rajadura, del intersticio en el espacio del discurso lingüístico. El espacio figural es una herramienta crítica, espacio entre lo óptico y lo táctil, lo abstracto y lo figurativo, lo borroso del plano y la nitidez del concepto, el espacio que da la expresividad de las formas.

La inmanencia de la forma, y su consecuente expresividad y sensibilidad, hace de las imágenes un vector de sentido y experiencia, que es social: como producción y como agenciamiento. Las imágenes constituyen lo real, expresándose como los entremedio, dándose en el devenir relacional de lo social.

“Experimentad, no interpretéis jamás”
Giles Deleuze

••

Socialidad. Espesor expresivo - matriz rizomática: a propósito de la configuración de redes teóricas de nuestro objeto.

En este breve recorrido que construimos algunos puntos de fuga de las imágenes, añadimos otras perspectivas que abren nuestra mirada. Resaltamos el papel de las imágenes en el mundo globalizado como productor de socialidad y subjetivación (Brea, 2005; Dipaola, 2013). Como vectores de producción y reproducción de la sociedad, las imágenes se componen mediante la expresividad socialmente construida. Las epistemologías de la imagen, que arriba trazábamos, se

corresponden a una ontología pero sin trascendencia ni esencia, donde la configuración del vector de sentido es inmanente y práctica, una praxis que hace intervenir directamente a las sensibilidades de los sujetos haciendo ver.

Hoy, anclado en nuestra temporalidad, en esta historia contemporánea de la lógica cultural del posmodernismo (Lash, 1997), las imágenes con-forman las expresividades sociales y las identidades en devenir de los sujetos. Las imágenes intervienen directa e indirectamente en nuestro mundo cotidiano, en nuestras prácticas, pensamientos y emociones diarias. Las imágenes audiovisuales son prácticas sociales, estados relacionales como acontecimientos sensibles. Son relaciones sociales comunicativas, simbólicas y culturales, donde priman valores, pautas de acción, y formas de conocimiento. En ellas intervienen cruces entre expresividades y significaciones ya que consideramos que no todo contenido expresado es significativo; la forma excede al contenido, el significativo prepondera y la materia del significado se solidariza con la relación. De esta manera las imágenes –las visualidades- van instituyendo las prácticas en su devenir en sentido performativo generando lazos de socialidad, que vincula los sentidos y las subjetividades de manera inmanente y flexible (Dipaola, 2013).

Las imágenes audiovisuales componen un objeto que es a la vez estético, ético y político, son producciones imaginables (Dipaola, 2011). Las producciones imaginables de lo social, en el contexto de las sociedades globales contemporáneas, se definen por una indiscernibilidad entre las imágenes y lo social (Dipaola, 2011; 2013). De esta manera, el lazo social y los procesos de subjetivación se producen entre imágenes y como imágenes. Las producciones imaginables abordan una categoría amplia de imágenes tales como las artes visuales, las artes performáticas, audiovisuales, y todas aquellas imágenes que organicen puntos de vista y registros específicos de la mirada. La mirada es también una práctica social cuyos atributos se normativizan en esas relaciones.

La dialéctica de la imagen, ubicada principalmente en el montaje audiovisual según Didi-Huberman, citando a Benjamin, se juegan en el entre medio de las sensibilidades del objeto –lo figural (Lyotard, 2014)- y las sensibilidades del sujeto (Didi-Huberman, 2014). Entonces, si lo social se produce como imagen y entre imágenes, y lo imaginable se nos presenta como la indiscernibilidad entre lo social y las imágenes, en un plano de expresión y sensibilidad, es necesario considerar:

“...no hay hechos de visualidad puros, sino *actos de ver* extremadamente complejos que resultan de la cristalización y amalgama de un espeso trenzado de operadores (textuales, mentales, imaginarios, sensoriales, mnemónicos, mediáticos, técnicos, burocráticos, institucionales...) y un no menos espeso trenzado de intereses de representación en liza: intereses de raza, género, clase, diferencia cultural, grupos de creencia o afinidades, etcétera.” (Brea, 2005: 8-9)

Las imágenes producen reglas inmanentes de socialidad, producen las visualidades de las que formamos parte de manera compleja e intrincada como señala Brea. En estas visualidades como formas de expresión-comunidad, es desde donde configuramos y producimos los sentidos relacionales que nos permiten la vida social (Dipaola, 2013). Hacer figurar estos operadores de los cuales Brea nos llama la atención en los actos de ver, es una “tarea dedicada a la memoria de los sin-nombre” nos dice Didi-Huberman de los necesariamente son invisibilizados, lo que exige a la vez una ‘armazón teórica’ y un ‘principio constitutivo’ de esa posición. “Ahora bien, esta “armazón teórica” supone que no se sometan las imágenes a las ideas ni las ideas a los hechos” (Didi-Huberman, 2014: 81). Esta, entonces, es una propuesta que pretende indagar en las visualidades y hacer figurar aquellas subjetividades, y sus identificaciones, que inscriptas en las imágenes hacen ver y hacen sensibles.

Estas formas de montar, como formas de ver y como formas de hacer, entretejen mallas rizomáticas (Deleuze y Guattari, 2004) en tanto que nos permiten establecer múltiples conexiones entre el ver-hacer-pensar sin ningún punto central, ni privilegiado, ni predefinido, aproximándonos transversal y polifónicamente. De esta manera todo ver remite a un hacer complejo, conflictivo e híbrido, performando lo real. Cada acto de ver son modos de hacer aparecer prácticas políticas y prácticas culturales.

“Hay que ver que ver es una danza.”
Jean-François Lyotard

•••

Subjetivación. Modos de visualidades: el hacer figurar.

Las imágenes audiovisuales funcionan como mecanismos cardinales de las relaciones sociales por su ordenamiento simbólico y colectivo. Dan cuenta de la estructura de conocimiento contemporáneo, transformándose en un medio para acceder y para crear conocimiento en y para lo social. De esta manera intervienen en complejos procesos de subjetivación. Lo social se produce como imagen porque los procesos de subjetivación se expresan en la propia experiencia y de acuerdo a códigos de apropiación de un espacio o comunidad (Guattari, 1996).

“...la *fuerza performativa* que conllevan, de su magnificado poder de *producción de realidad*, en base al gran potencial de generación de efectos de subjetivación y socialización que los procesos de identificación/diferenciación con los imaginarios circulantes – hegemónicos, minoritarios, contrahegemónicos...- conllevan.” (Brea, 2005: 9)

Los factores subjetivos desde que aparecieron los *mass media* de alcance mundial, los procesos de globalización del capitalismo contemporáneo, han adquirido un papel preponderante, dando lugar a subjetividades heterogénicas –en relación a los componentes que agencian la

producción de subjetividad- y polifónicas –tal como lo escribía Bajtín-. Las maquinas tecnológicas de información y comunicación, nos dice Félix Guattari (1996) operan en el corazón de la subjetividad humana, no únicamente en el seno de sus memorias, de su inteligencia, sino también de su sensibilidad, de sus afectos y de sus fantasmas inconscientes.

“...henos aquí, pues, confrontados con un conocimiento pático, no discursivo, dado como una subjetividad a cuyo encuentro salimos, subjetividad absorbente, propuesta de entrada en su complejidad... es verdad que esta subjetividad pática, más cerca de la relación sujeto-objeto, continúa actualizándose a través de las coordenadas energético-espacio-temporales, en el mundo del lenguaje y de múltiples mediaciones; pero lo que permite captar el mecanismo de la producción de subjetividad es la aprehensión, a través de ella, de la seudodiscursividad, de un desvío de discursividad instaurado en el fundamento de la relación sujeto-objeto, como seudomediación subjetiva” (1996: 40).

Dentro de estos factores o vectores de subjetivación encontramos a las imágenes. Cada individuo, cada grupo social vehiculiza su propio sistema de modelización de subjetividad, es decir, una cierta cartografía hecha de punto de referencias cognitivos pero también míticos, rituales, sintomatológicos, y a partir de la cual cada uno de ellos se posiciona en relación con sus afectos, sus angustias... (Guattari, 1996: 22). De los procesos de subjetivación donde resulten posibles una reapropiación, una autopoiesis, de los medios de producción de la subjetividad, se harán posible una emergencia de una lógica de las intensidades no discursivas:

“Esta subjetivación pática, en la raíz de todos los modos de subjetivación, queda ocultada en la subjetividad racionalista capitalística que tiende a soslayarla sistemáticamente. La ciencia se construye sobre una puesta entre paréntesis de estos factores de subjetivación, que no vienen a la Expresión sino dejando fuera de la significación ciertos eslabones discursivos.” (Guattari, 1996: 40)

Volverse sensible, volverse dueño de las formas de hacerse sensibles, también sugiere un volverse visible. Volver sensible también nos sugiere volver accesible a los sentidos. Nuestros sentidos, pero también nuestras producciones significantes sobre el mundo histórico, se emocionan por obra de ese volverse sensible: emocionar en el doble sentido nos dice George Didi-Huberman (2014), de la emoción y de la moción o puesta en marcha del pensamiento.

“...habrá que *dialectizar lo visible*: fabricar otras imágenes, otras montañas, mirarlas de otra manera, introducir en ellas la división y el movimiento asociados, la emoción y el pensamiento conjugados. Frotarse los ojos, en suma: frotar al representación con el afecto, lo ideal con lo reprimido, lo sublimado con lo sintomal.” (Didi-Huberman, 2014: 77)

Frotarse los ojos frente a las imágenes dialécticas, también resume nuestra propuesta epistemológica. Las ocupaciones epistemológicas son consecuencias prácticas del conocer/hacer.

Justamente esta dimensión conlleva un grado de reflexividad sobre la performativización del conocimiento. Este campo transdisciplinar potencia la comprensión crítica mediante su eficacia performativa (Brea, 2005). Deseamos abrir el pensamiento a cualquier punto de fuga que despliegue la reflexión de Gotfried Boehn, mostrando la relevancia que ocupa en nuestra investigación todo proceso relacional y afectivo, al acentuar que:

“Una teoría de la imagen debe (...) estar ligada a aquellos procesos de experiencia, al dominio de los efectos y los afectos, a los ojos del espectador, sus interpretaciones explícitas o implícitas. La imagen como objeto teórico es un acto concreto en el sentido del verbo latino *concrecere*, que significa crecer junto con otro, acrecentarse. Lo general y lo individual son una única cualidad.” (Elkins, 2010: 152)

El darse culturalmente situado de los modos de ver y de los modos de hacer, parte constituyente de nuestro territorio de problemas en los estudios sociales y visuales, convoca a una reflexión sobre la auto-implicación crítica. Didi-Huberman propone como método para saber ver imágenes, el procedimiento del montaje, de la deconstrucción, en tanto gesto que implica nuevas asociaciones, composiciones, ensamblajes de diferentes campos artísticos y temporales de modo que se produzca una memoria que pueda también ser tejida por los silencios, por las imprecisiones y por el olvido en tanto potencias significativas. “...la imagen es aquí el ojo de la historia por su tenaz vocación de hacerse visible. Pero también que está en el ojo de la historia en una zona muy local, en un momento de suspenso visual como se dice del ojo de un ciclón” (Didi-Huberman, 2004: 67), eso que las imágenes tiene de imprevisible y de inquietante, estar en el ojo de la historia no es solo producir conocimientos, sino promover una experiencia que problematice el presente y su porvenir, vestigio que apunta a la propia complejidad de la imagen (França, 2013: 128).

“haciendo el mirar, provocando el sentir”

Claudio Martyniuk

•••

Epistemologías y expresiones y conceptos.

Este tipo de propuestas ligadas a un saber desde las sensibilidades, hacen más útil nuestra sensibilidad ante las diferencias, y fortalecen nuestra capacidad de soportar lo incomensurable: “No encuentra su razón en la homología de los expertos, sino en la paralogía de los inventores” (Lyotard, 1991: 5). Lo importante es dejar al conocer siempre abierto, en un estado relacional de mutua necesidad, buscando una experimentación que actúa sobre lo real. Un conocimiento cartográfico mediante las creaciones de mapas que el ojo recorrerá, trazando caminos, entradas y salidas:

“El mapa es abierto conectable en todas sus dimensiones, desmontable, alterable, susceptible de recibir constantemente modificaciones. Puede ser roto, alterado, adaptarse a distintos montajes, iniciado por un individuo,

un grupo, una formación social. Puede dibujarse en una pared, concebirse como una obra de arte, construirse como una acción política o como una meditación” (Deleuze y Guattari, 2004:18)

Entrar y salir por múltiples veredas. Las producciones audiovisuales seriadas no reproducen lo visible, producen y configuran las visualidades, no como reflejo del mundo dado de antemano, sino como mediación entre el hombre y el caos que permiten darle forma al mundo ofrecido a la experiencia. Elegimos el término visualidades ya que presenta la doble ventaja de no remitir a una ontología sino a una arqueología de los modos de organización de lo visible, donde lo invisible es su efecto inmanente.

Si las visualidades son una configuración del orden del artificio de lo visible, producen de esa misma manera invisibilidades, siempre una imagen esconde otra, como la luz hace a la sombra. (Vauday, 2009). Visualidades para hacer notar y hacer sentir: fuerza práctica, ética y política del conocimiento.

Bibliografía

Amount, J. (2013). *La Imagen*. Buenos Aires: Paidós Comunicación.

Bachelard, G. (1979). *El Racionalismo aplicado*. Buenos Aires: Paidós.

Bachelard, G. (1973). *Epistemología*. Barcelona: Anagrama.

Brea, J. L. (2005). “Los Estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad”. En: Brea, J. L. (ed.) (2005). *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. (5-14). Madrid: Akal.

Deleuze, G. y F. Guattari. (2004). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Didi-Huberman, G. (2014a). “Volverse sensible / hacerse sensible”. En: Badiou, A. (et. al.). *Qué es un pueblo*. (69-100). Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Didi-Huberman, G. (2014b). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.

Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del holocausto*. Barcelona: Paidós.

Dipaola, E. (2013). *Comunidad impropia. Estéticas posmodernas del lazo social*. Buenos Aires: Letra Viva.

Dipaola, E. (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.

Elkins, J. (2010). “Un seminario sobre la teoría de la imagen”. *Estudios Visuales*, 7, 132–173.

- França, A. (2013). "El Cine Documental y el Retorno de lo que Fue". En: J. Anderman y A. Fernández Bravo (Comp.): *La escena y la pantalla. Cine contemporáneo y el retorno de lo real*. Buenos Aires: Colihue.
- Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Buenos Aires: Manantial.
- Jameson, F. (2012). *Signaturas de lo visible*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Lash, S. (1997). *Sociología del Posmodernismo*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Lyotard, J. - F. (2014). *Discurso, Figura*. Buenos Aires: La Cebra.
- Lyotard, J. - F. (1991). *La Condición Posmoderna*. Buenos Aires: R.E.I.
- Martyniuk, C. (2011). *Jirones de piel, ágape insumiso. Estética, epistemología y normatividad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Buenos Aires: Prometeo.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica. Reflexiones sobre la ficción en el cine*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Sorlin, P. (2010). *Estéticas del audiovisual*. Buenos Aires: La Marca Editora.
- Vauday, P. (2009). *La invención de lo visible*. Buenos Aires: Letra Nómada.