

## **EN TORNO A LA MATERIALIDAD DE LAS IMÁGENES Y SUS SATURACIONES AFECTIVAS\***

*Pedro Eduardo Moscoso Flores\*\**  
*<https://orcid.org/0000-0002-3766-7656>*  
*pedro.moscoso@uai.cl*

**RESUMEN** *El presente escrito propone un aporte a la discusión sobre el estudio contemporáneo de las imágenes, problematizando la potencia que estas contienen en torno a sus condiciones materiales. A partir de una discusión teórica, proponemos mostrar que el olvido de la composición material de las imágenes, propia de los regímenes visuales contemporáneos, conlleva un desconocimiento de sus potencias dinámicas procesuales, relacionales y abiertas, minimizando con ello su capacidad afectiva e imaginativa. En contraste con lo anterior, referiremos a la necesidad de emprender un análisis que considere las imágenes como cuerpos que comparten espacios con otros cuerpos, tanto humanos como no humanos, habilitando de este modo potencias imaginales del pensamiento en torno a los posibles ensamblajes contingentes de los que ellas participan.*

**Palabras clave** *Imágenes, materialidades, ensamblajes, soportes, regímenes de visualidad.*

**ABSTRACT** *This paper proposes a contribution to the discussion on contemporary study of images, problematizing the potency they contain around their material conditions. From a theoretical perspective, we seek to show that the omission of the material composition of the images, typical of contemporary*

\* Article submitted on 26/10/2019. Accepted on 27/01/2020.

\*\* Universidad Adolfo Ibáñez. Santiago, Chile. El presente trabajo forma parte del Proyecto de Investigación Fondecyt Iniciación No 11170567.

*visual regimes, implies a lack of knowledge of their dynamic processes, relational and open powers, thereby minimizing their affective and imaginative capacity. In contrast to the above, we will refer to the need to undertake an analysis that considers images as bodies that share spaces with other bodies, both human and nonhuman, thus enabling imaginary powers of thought around the possible contingent assemblies of those who participate.*

**Keywords** *Images, materialities, assemblies, supports, visuality regimes.*

Cuando la palabra *materialismo* es utilizada, es tiempo de designar la interpretación directa, *excluyendo cualquier idealismo*, de un fenómeno bruto, y no un sistema fundado en elementos fragmentados de un análisis ideológico, elaborado bajo el signo de regulaciones religiosas.

George Bataille

## I. Introducción

De acuerdo a la información recogida por la compañía internacional dedicada al ámbito de las tecnologías de la información *MicroFocus*<sup>1</sup>, la cantidad de datos producidos en el año 2016 fue de 44 billones de datos diarios. La proyección para el año 2025 es el aumento explosivo de esta cifra, llegando a los 463 billones de datos por día. En torno a estas cifras, se estima que existe un aumento sin precedentes en lo que respecta al intercambio y circulación de imágenes. Solo por mencionar algunos datos, se calculó que en el año 2017 alrededor de 4,146.000 usuarios se encontraban observando videos en Youtube por minuto; 136.000 imágenes son compartidas por en Facebook por minuto; por último, a la fecha del estudio se producían 46.740 posteos por minuto a través de la aplicación virtual de imágenes Instagram.

Las cifras mencionadas nos muestran sin duda alguna que vivimos en un mundo afectado por la hiperproducción de imágenes digitales. Es frente a la constatación respecto a la celeridad de los cambios propios de las imágenes que el presente texto propone un acercamiento teórico a ellas, en torno a aquello que a simple vista parece estar diluyendo cada vez con mayor fuerza, a saber, la materialidad que las compone. Esta propuesta se enmarca en las inmediateces de los estudios pertenecientes al ámbito de los nuevos materialismos, cuya particularidad reside en una reorientación epistémica tendiente a reconocer el

1 <https://blog.microfocus.com/how-much-data-is-created-on-the-internet-each-day> [consultado el 5 de enero de 2019].

lugar que ocupan las cosas dentro del esquema de relaciones sociales, políticas, económicas y culturales. Dentro de este amplio campo de estudios, algunos autores han rescatado la dimensión dinámica, procesual y relacional de las materias, alejándose tajantemente de la tradición moderna del pensamiento que ha pensado la materia desde el esquema de objetualidad newtoniano-cartesiana.

De modo que, desde este prisma, sería preciso reconocer la dimensión constitutiva vibrátil y móvil de la materia, acercándola a una cosmovisión que la sitúe como parte de un proceso siempre abierto, sujeto a mutaciones y dependiente de sus fuerzas de movilización en contextos específicos. Tal y como señala Coole (2015), esta perspectiva no pretende eliminar del todo la noción de agencia humana sino resituar el problema de lo humano poniendo el énfasis en la materialidad que lo compone. Esto, creemos, retomando el pensamiento vitalista de Bergson, mostraría que aquello que habitualmente comprendemos por «humano» no es más que un punto de detención en los procesos propios de la materia; materia que por cierto se caracteriza por su movimiento inquieto y permanente, es decir, que se encuentra ligada a una concepción de la «vida» como «duración»<sup>2</sup>. Por lo tanto, resulta pertinente rescatar las trayectorias y movimientos en que las materias se anudan en diferentes planos, niveles e intensidades, entre diversos sistemas interconectados, permitiendo así poner el énfasis en las potencias procesuales y relacionales de los cuerpos materiales, tanto humanos como no humanos<sup>3</sup>.

Con esto en mente, se abre una interrogante respecto a la posibilidad real de acercarse especulativamente a la materialidad que compone las imágenes sin

- 2 La noción de «materia» que desarrolla Bergson es del todo afín a nuestra propuesta. En sus términos, “La materia, para nosotros, es un conjunto de «imágenes». Y por «imagen» entendemos una cierta existencia que es más que lo que el idealismo llama una representación, pero menos que lo que el realismo llama una cosa, una existencia situada a medio camino entre la «cosa» y la «representación» [...] En una palabra, consideramos la materia antes de la disociación que el idealismo y realismo han operado entre su existencia y apariencia” (2006, pp. 24-25).
- 3 Tal y como nos muestran Coole y Frost (2010), los nuevos materialismos comprenderían un *ethos* orientado a proponer la materia como aquello que posee capacidades agenciantes, subvirtiendo de este modo el esquema hombre-mundo instaurado por el pensamiento newtoniano-cartesiano. En este sentido podría clasificarse dentro de las corrientes centradas en torno a lo post-humano, rescatando la complejidad de los procesos de *inter* e *intra* acción presentes en el estudio de los fenómenos mundanos. En palabras de las autoras, “materialidad es siempre algo más que “mera” materia: un exceso, una fuerza, vitalidad, *relacionalidad* o diferencia que propone la materia como activa, autocreatoria, productiva, impredecible [...] rompe con el sentido convencional de que los agentes son exclusivamente humanos que poseen habilidades cognitivas, intencionalidad y libertad para tomar decisiones autónomas, y así la presunción que los humanos tienen el derecho y la habilidad de dominar la naturaleza” [la traducción es nuestra] (pp. 9-10). Así también, por ejemplo, Braidotti, siguiendo el pensamiento de algunos autores como Foucault y Deleuze, señala que esta corriente puede ser pensada a la luz de una epistemología situada de carácter práctico creativo: “un método, un marco conceptual y un posicionamiento político que rechaza el paradigma lingüístico, destacando la materialidad concreta pero a la vez compleja de los cuerpos inmersos en relaciones sociales de poder” [la traducción es nuestra] (cit. en Dolphijn y van der Tuin, p. 21). Otros autores como Bryant, Srnicek y Harman rescatan la preocupación por la realidad que esta corriente de estudios propone en tanto *giro especulativo*. Realidad que, no obstante, se propone como alejada a las nociones habituales o de sentido común.

caer en una aparente paradoja. Dicho ejercicio supone una dificultad radical, considerando que no existen evidencias que hagan suponer la presencia de una condición de traductibilidad de las imágenes al interior de un determinado sistema de signos lingüísticos. Dicho en otros términos, planteamos la pregunta por la posibilidad de captar, a partir del rescate de la materialidad de las imágenes, el sistema de signos que le son propios. Signos cuyas condiciones de emergencia se encuentran vinculadas a los soportes materiales que las hacen posibles. Dentro de este espectro habría que considerar tanto los sistemas ópticos-visuales humanos, las tecnologías y herramientas artísticas, como las máquinas y aparatos técnicos que han ido gestándose y que son posibles de reconocer en los estudios historiográficos de las imágenes<sup>4</sup>.

No obstante lo anterior, la delimitación respecto a la materialidad de la imagen en torno a sus soportes, aun cuando necesaria, parece ser insuficiente, particularmente en el contexto contemporáneo al ser testigo de una hiperexplosión y multiplicación del universo digital en torno a repositorios virtuales de imágenes que han redireccionado la discusión y los análisis sobre los soportes hacia lo efímero e inmaterial, al desprenderse las imágenes cada vez más de sus relaciones con los objetos físicos que las producen: “las imágenes son capaces de ocupar un espacio, de tocar, de interrumpir, de adquirir una consistencia física más allá de su cada vez menos necesaria sedimentación en un soporte” (Martínez, 2014, p. 12). Esta discusión respecto a la desmaterialización de los cuerpos, que cobra sentido únicamente en torno la división binomial entre lo real-virtual, tiende a omitir, como propone Munster, las relaciones entre la técnica y los procesos de corporeización o *embodiment* en términos de sus *diferenciales*, es decir, de los modos en que las materias se organizan, reorganizan y, en esa línea, de las narrativas conceptuales y abstractas que surgen en torno a ellas.

En este orden de cosas, la cosmovisión de las imágenes en el actual contexto histórico-tecnológico parece estar cartografiada en torno a una perspectiva funcionalista que las propone como objetos efímeros desprovistos

4 Respecto a esto nos parece relevante marcar la separación que propone Kossoy (2014), a partir de sus estudios sobre la fotografía, entre el «valor documental de las imágenes» y una «Historia de las imágenes». En el primer caso, las imágenes servirían como un instrumento de investigación multidisciplinario que constituye, “un medio de conocimiento de la vida pasada y, por lo tanto, una posibilidad de rescate de la memoria visual del hombre y de su entorno sociocultural”. En cambio, en el segundo caso la fotografía se transforma ella misma en un objeto de estudio respecto a, “los artefactos representativos de los diferentes períodos para que puedan servir de ejemplificación de las sucesivas etapas de la tecnología fotográfica [...] interesan sobre todo las imágenes que documentan la diversidad de asuntos que fueron objeto de registro en el pasado [...] También son importantes para esta historia las propias circunstancias ligadas al proceso que dio origen a estas imágenes, así como el uso que cierta publicación hizo de ellas como testimonio visual de cierta situación o hecho” (59).

de materialidad propia: “La valoración moderna de la imagen como *medio de representación* está basada en la centralidad del sujeto como sustrato de determinación de la significación y como referente de realización y extensión de sus fines. Lo que explica que la imagen se piense como un útil al servicio del sujeto. Es la suposición de que hay una *materia* y una *forma*” (Vega, 1995, p. 28). Esto, proponemos, estaría a la base de una *función narcótica* de las imágenes, en el decir de Belting, al ocultar “el hecho de que no se está hablando de las mismas imágenes, aun cuando se arroje este término como un ancla en las oscuras profundidades de su comprensión” (2002, p. 13).

Las consecuencias de esto, a nuestro juicio, tienen una incidencia epistémica y política toda vez que reportan un impacto respecto a los modos de pensar, sentir e imaginar el presente, particularmente en lo que concierne a las texturas materiales y sensibles que componen los cuerpos agrupados u organizados en torno a un espacio social determinado. Con esto nos referimos a la relación que existe entre las imágenes y los modos en que estas han sido dispuestas en torno a un determinado modo de lectura por parte de un pensamiento que desconoce sus propias condiciones de organización, en torno a operaciones de interpretación que se encuentran mediadas por estructuras perceptivas ordenadas y organizadas de acuerdo a condiciones que poseen, *a priori*, los signos de reconocimiento y expresión del mismo. En otras palabras, asumiendo que “el material de la percepción es ya una interpretación de una perspectiva dominante que organiza y dirige los sentidos, y ensambla el rango de materiales para la expresión” (Lambert, 2012, pp. 5-6)<sup>5</sup>. Esto quiere decir que las formas de percepción de lo visual que requieren las imágenes en un determinado momento epistémico suponen de un determinado observador que, en palabras de Crary, se encontraría igualmente articulado en torno a determinadas técnicas, procedimientos y prácticas a la base de formas históricas de subjetivación. En suma, lo que estaría en juego son,

las variadas fuerzas y reglas que componen el campo en que la percepción acontece. Y lo que determina la visión en un momento histórico dado no es una estructura profunda, una base económica o una forma de ver el mundo, sino más bien el funcionamiento de un ensamblaje colectivo de partes dispares en una única superficie social [...] Lo que hay son combinaciones de fuerzas más o menos poderosas a través de las cuales se hacen posibles las capacidades de un observador (2008, p.22).

Esta deriva se conecta con la cuestión de la <<imagen del pensamiento>>, problematizada por Deleuze a partir de su lectura de Heidegger, al constatar

5 [La traducción es nuestra].

que esta depende de un plano de inmanencia<sup>6</sup> que habilita la formación de conceptos y puntos de consistencia entre ellos; luego, el punto sería establecer de qué manera estos conceptos formados, y las máquinas abstractas que estos producen, pueden ir provocando progresivamente una pérdida de la intensidad respecto de las intuiciones, afectando el pensamiento en términos de su potencia intrínseca y constitutiva, a saber, aquella que la hace estar movilizándose constantemente hacia el infinito mediante la conexión, relación e interacción vital con otras máquinas y ensamblajes.

En este sentido, proponemos que los regímenes de visualidad contemporáneos, en tanto tienden a negar la condición material, actante y relacional de las imágenes - cuya fuerza sensible e intensiva consiste en su capacidad de movilizar y participar activamente en la producción de ensamblajes sociales contingentes -, se encuentran suscritos a dispositivos discursivos tendientes a recortar y saturar imaginariamente las potencias sensibles del pensamiento<sup>7</sup>, por medio del establecimiento de un esquema maquinico que, para el caso que nos ocupa, podría verse reflejado en una red de relaciones abstractas entre una diversidad de cuerpos materiales-sensibles e imágenes, provocando que estas últimas cobren la forma de objetos inmóviles que, a pesar de lo anterior, comporten una movilidad e intercambiabilidad infinita al carecer de lugar físico gracias a la ilusión de virtualidad que las acompaña. Ello podría ser determinante en el devenir de una producción política de regímenes de visualidad que, como señalará Didi-Huberman, se caracterizan por sus efectos de *inatención*<sup>8</sup>. Así se explica porqué las imágenes se han transformado en mercancías imaginarias, objetos y bienes de consumo dentro de un régimen de intercambios con valor, propios de la racionalidad capitalista, como diría Debord (2009).

6 Por *plano de inmanencia* nos referimos a la cuestión que plantea Deleuze respecto de su definición de empirismo trascendental, para referirse a aquello que se distingue de cualquier forma de experiencia en tanto prescinde de la delimitación sujeto-objeto; aquello que porta, en sí mismo, una vida que se resuelve en cada momento entendido como acontecimiento: "La inmanencia absoluta es inmanente a ella misma: no es algo inmanente a algo ni *de algo*; no depende de un objeto ni pertenece a un sujeto" (Deleuze, cit. en Giorgi y Rodríguez, 2007, p. 36).

7 Esta referencia nos recuerda la ética spinozista, según la que la potencia del alma se encuentra íntimamente ligada a la existencia actual del cuerpo: el alma humana considera como presente el cuerpo externo mientras lo imagina, de modo que la imaginación sería aquello que favorece la potencia de actuar del cuerpo en la medida que este se encuentra afectado por un modo que implica la naturaleza de ese cuerpo externo, es decir, por una fuerza inmanente que se presenta como tal en tanto pura relación.

8 En su análisis sobre las imágenes del holocausto el autor analiza su condición «inimaginable», refiriéndose a lo que expresaban respecto al horror de los cuerpos que en ellas aparecían. Y luego nos muestra, frente a esta constatación, que ellas habrían sido modificadas con la finalidad de hacerlas «presentables». Esto, nos comenta, se encontraría inextricablemente ligado a dos formas de inatención a la base de esta práctica: "la primera consiste en hipertrofiarlas, en querer verlo todo en ellas. En resumen, en hacer de ellas unos *iconos* del horror [...] La otra manera consiste en reducir, en vaciar la imagen" (Didi-Huberman, 2016, pp. 60-61).

Frente a esta constatación, parece posible invertir el orden de la ecuación, interrogando críticamente a las imágenes en términos de sus condiciones materiales y del impacto que estas tienen, ya no desde un esquema «reflectante» o representacional, en que ellas dependen de su función mediadora entre un sujeto cognoscente y aquello que es conocido, es decir, comprendiéndolas como entidades estáticas, sino desde una perspectiva *difractiva* o de *derrape*, orientada a rescatar la inseparabilidad de los cuerpos en tanto agentes que se encuentran permeados y afectados permanentemente en torno a sus condiciones diferenciales. De este modo se hace posible considerar las imágenes como agentes materiales con potencia relacional, atendiendo a las implicaciones mutuas entre lo físico y lo virtual, lo semiótico y lo material, abriéndose progresivamente hacia una «analítica de las imágenes» que sea capaz de dar cuenta de la capacidad que estas tienen de afectar otros cuerpos y afectarse por estos. Esto, considerando sus especificidades en términos de las mutaciones *inter e intra* materiales singulares producidas activamente en torno a sus entrelazamientos, pesquisando de esta manera las múltiples continuidades y discontinuidades dentro de una constelación de formas y posibilidades de ensamblaje dentro del espacio social<sup>9</sup>.

## II. A propósito de la materialidad de las imágenes

Las tecnologías productoras de imágenes a partir de la modernidad han sido habitualmente comprendidas como parte del decurso histórico, en torno a una serie de soportes cuyo origen puede rastrearse en la cultura visual europea en torno al realismo en el siglo XIX gracias al desarrollo de la fotografía, para luego, hacia finales del mismo, conjugarse en torno al cine; y, posteriormente, durante el siglo XX, abrirse al desarrollo de la televisión<sup>10</sup>. Es dentro de este

9 Tomamos la noción de ensamblaje prestada de Latour quien, a partir de su teoría del actor-red (TAR), la utiliza para mostrar de qué manera las acciones que convergen en torno a lo social no son nunca simples ni lineales. Al contrario, implican la influencia de múltiples agentes activos y factores, produciendo localizaciones, dislocaciones y posibilidades múltiples de asociatividad. Según esta posición, podríamos introducir una interrogante metodológica referida a la construcción de colectivos, dejando de lado las nociones abstractas respecto a lo social: “Para la TAR, tal como lo entendemos ahora, la definición del término es diferente: no designa un dominio de la realidad o algún artículo en particular, sino que más bien es el nombre de un movimiento, un desplazamiento, una transformación, una traducción, un enrolamiento. Es una asociación entre entidades que de ninguna manera son reconocibles como sociales en un sentido habitual, *excepto* en el breve momento en que son reorganizadas [...] Así, social, para la TAR, es el nombre de un tipo de asociación momentánea que se caracteriza por la manera en que se reúnen y generan nuevas formas (2008, pp. 97-98).

10 No es la intención ni sería posible retomar en este escrito todos los estudios y análisis referidos al amplio campo de estudios sobre lo visual y las imágenes dentro de la teoría del arte y de los *media studies*. No obstante, nos parece pertinente, siguiendo la línea propuesta en este texto, comentar la cuestión desarrollada por Aby Warburg respecto de la imagen-movimiento, reconociendo en él un quiebre epistemológico respecto de la tradición de la teoría del arte. La introducción de su análisis histórico sobre el movimiento de las imágenes, ya

contexto histórico que las imágenes aparecen cobrando una potencia sin precedentes, considerando los desplazamientos y formas de reorganización técnica que fueron progresivamente incrustándolas en el mundo de la vida:

Nunca, al parecer, se ha impuesto la imagen con tanta fuerza en nuestro universo estético, técnico, cotidiano, político, histórico. Nunca ha mostrado tantas verdades tan crudas; nunca, sin embargo, nos ha mentado tanto solicitando nuestra credulidad; nunca ha proliferado tanto y nunca ha sufrido tanta censura y destrucción (Didi-Huberman, 2018, p. 28).

Con este enunciado Didi-Huberman nos presenta un diagnóstico situacional de nuestro presente al reconocer de una determinada agencialidad de las imágenes, como si en ellas pudiera atisbarse una dimensión autónoma respecto de cualquier tipo de voluntad subjetiva y que, a su vez, nos interpela de formas múltiples y contradictorias. Desde este prisma es preciso preguntarse por las maneras en que surge este requerimiento novedoso de las imágenes, en términos de las exigencias que ellas proponen a nuestros aparatos perceptivos para lograr un impacto o conmoción que parece desplegarse en torno a su campo de presencia.

Cabe recordar, siguiendo la lectura de Benjamin, que el desarrollo que anunciamos como responsable de la hiperexplosión de imágenes a partir del siglo XIX provocó, al mismo tiempo, una reconfiguración de las mismas, modificando la relación entre ellas y los objetos que representaban<sup>11</sup>. En estas «nuevas imágenes», copias virtuales y deslocalizadas, carentes de aura, aparece

no en el plano de la sucesión lineal de las mismas sino en torno al reconocimiento de los encadenamientos y transiciones posibles en relación con los diversos soportes asociados a las mismas, le permitió poner en tela de juicio una serie de saberes naturalizados respecto de la relación entre la *obra* y el *observador*, entre el «principio de identidad» y los sistemas de representación presentes en las imágenes, rompiendo así con la metafísica sustancialista propia de la antigüedad. Esto se ve materializado en su «iconología de los intervalos», a la base de *Mnemosyne*, cuya relevancia, "recaería no en las significaciones de las figuras - en el sentido que le dará Panofsky - sino en las relaciones que esas figuras mantienen entre ellas en un dispositivo visual autónomo, irreductible al orden del discurso [...] no apunta a activar invariantes entre órdenes de realidad heterogéneos sino a introducir la diferencia y la alteridad en el seno de la identidad" (Michaud, 2017, pp. 249-250).

11 Conocido es el análisis que plantea Benjamin respecto del impacto que tuvieron las técnicas de reproducción mecánica - fotografía y cine - sobre el arte a partir del siglo XIX. Particularmente interesante para nuestra reflexión resulta de su análisis respecto del original y la copia, en términos de cómo la reproducibilidad técnica atentó contra la visión tradicional de la autenticidad del objeto supuesta en las formas tradicionales de arte. La dimensión aurática, entendida como manifestación irreplicable de una singularidad ritual, es reemplazada por un proceso de reproducción propio de la copia, lo que permite acercar el arte a las masas por medio de la instalación de un deseo de apropiación de las cosas. Esto es especialmente relevante, dado que lo que parece emerger en este nuevo escenario histórico es la producción de una alteración de los regímenes de lo sensible a partir de una recomposición de la relación entre los medios materiales de reproducción y los objetos que se representan en las imágenes: "Quitarle a un objeto su coraza, destruir su aura, es la marca de la percepción cuyo «sentido de igualdad universal de las cosas» ha crecido a tal punto que la extrae incluso de un objeto único por medio de la reproducción [...] El ajuste de la realidad a las masas y de las masas a la realidad es un procedimiento de alcance ilimitado, tanto para el pensamiento como para la percepción" (Benjamin, 2015, pp. 34-35).

implícito un principio atávico de subsidiariedad de las imágenes a una realidad deslocalizada y ahistórica que se torna ajena en cuanto es abstracta, provocando un nuevo modo de vinculación entre imagen-realidad, transformándose ellas en medios de captura de las condiciones objetivas del mundo a partir de la reducción inherente a la reproducción. Esto habría provocado, tal y como señala Baudrillard, la emergencia de “un nuevo tipo de signo, junto con el desarrollo de nuevas técnicas industriales y nuevas formas de poder político. Estos nuevos signos, «objetos potencialmente idénticos producidos en series indefinidas», anuncian el problema en que desaparecerá el problema de la mimesis” (cit. en Crary, 2008, p. 30). En este contexto, por ejemplo, las imágenes fotográficas devienen objetos que cobran un nuevo significado y valor, transformándose en formas de poder social: “Ambos son formas mágicas que establecen un conjunto nuevo de relaciones abstractas entre individuos y cosas e imponen esas relaciones como lo real” (Crary, 2008, p. 31).

Estos cambios en el devenir histórico de la reproducción, en tanto tecnología material, provocaron una serie de mutaciones en relación con los sistemas de codificación a la base de los sistemas de reproducción<sup>12</sup>. Así queda reflejado, al menos, en el análisis que realiza Sontag a propósito de las fotografías de guerra durante las primeras décadas del siglo pasado, al consignar que la potencialidad documental de la cámara habría consistido en unir elementos en apariencia contradictorios, reformulando de este modo la relación entre las imágenes y los objetos a los que estas referían; asunto que, de algún modo, vino a redefinir la cuestión de la «autenticidad» de la imagen:

Su crédito de objetividad era inherente. Y sin embargo tenían siempre, necesariamente, un punto de vista. Eran el registro de lo real - incontrovertibles, como no podía llegar a ser relato verbal alguno pese a su imparcialidad - puesto que una máquina estaba registrándola. Y sin embargo tenían siempre, necesariamente, un punto de vista [...] Semejante prestidigitación permite que las fotografías sean registro objetivo y testimonio personal, transcripción o copia fiel de un momento efectivo de la realidad e interpretación de esa realidad (2003, p. 29).

Tal y como hemos señalado, la cuestión central que nos ocupa tiene que ver con consignar si es posible hablar de una capacidad agencial de las imágenes cuidando de no asignarles en este acto propiedades antropomorfas. En otras palabras,

12 Como señala Groys (2015), el tránsito de la modernidad a la contemporaneidad puede ser comprendido en términos de sus formas de reproducción. Si en la modernidad el problema radicaba en la reproducción mecánica y en el contacto con la naturaleza solo de manera negativa, el caso de la reproducción digital propia del mundo contemporáneo propone un nuevo escenario en el que, “Cada acto de visualización de la información digital mantiene una relación incierta con el original [...] cada copia digital tiene su “aquí y ahora”. Esto significa que cada copia digital tiene un aura de originalidad que una copia mecánica no posee” (pp. 192-193).

comprender si estas poseen una capacidad afirmativa de autotransformación a partir de una potencia que habilita puntos de contacto y contagio afectivo con otras materialidades contingentes que poseen intensidades diferenciales. En esta línea parece necesario alejar la discusión sobre las imágenes desde un análisis puramente referencial, para abordarla en términos de sus condiciones de existencia, reconociendo sus especificidades y potencias de afección/atenuación dentro de un campo de inmanencia específico. Posibilidad que se deja entrever, por ejemplo, en el análisis que propone Quignard respecto a las obras de la antigüedad clásica, mostrando en ellas un desfase entre el hecho y la representación, al constatar que la práctica pictórica consistía en retratar en imágenes lo que precedía al hecho, estableciéndose así una suerte de práctica oracular a través de la mostración del “*signo* que la augura - que la inaugura [...] La pintura romana no re-presenta la escena anterior a su consideración: simplemente la in-augura” (2016, p. 39). En este caso, la cuestión del presagio de las imágenes emerge como un sistema de signos vinculados a la potencialidad de lo que puede aparecer pero que aún no lo hace: “El instante de la pintura es el de esa vacilación en los posibles dentro de una imagen que no los lleva a término. Y que, por lo tanto, es incapaz de *representarlos*. Una entelequia entendida como una *potentia* en estado libre que vacila en el seno de la *possibilitas*, también ella, anterior a la *realitas*” (p. 46).

El ejemplo comentado hace surgir la posibilidad de visibilizar una analítica de las imágenes en términos de sus desplazamientos, reconociendo en ellas algo que se resiste permanentemente a los mecanismos de captura propios de los dispositivos simbólico-lingüísticos que posibilitan, en la actualidad, gobernar el mundo verticalmente a través del pensamiento instrumental, es decir, de todas aquellas operaciones que prescriben las equivalencias traductivas en torno a sistemas de ordenamiento abstracto entre texto-imagen, obligando a hablar a las imágenes con un lenguaje extranjero y negándoles, “su silencio, su reticencia, su estado salvaje y obstinación sin sentido [...] su abyección” (Mitchell, 2017, p. 33). Esta posibilidad, la de una *imagen viva* que desea, supone una iconología crítica reticente a proyectar en ellas atributos o condiciones humanas. En otros términos, remite a un *deseo* orientado a “que se les pregunte qué es lo que quieren, comprendiendo que la respuesta bien podría ser nada de nada” (p. 75).

En otras palabras, la propuesta consiste en abrir una interrogante respecto a la posibilidad de aproximarse a las imágenes desde una perspectiva alejada, tanto de la expresión de un deseo subjetivo como de una concepción de ellas como portadoras de poderes sociales y/o psicológicos operando exclusivamente a nivel ideológico, es decir, en torno a esquemas de dominación centrados en la distracción cognitiva, producto de la exposición permanente por parte de

espectadores pasivos a estímulos visuales repetitivos, propio de las lecturas tecnofóbicas contemporáneas<sup>13</sup>.

Por el contrario, los efectos de saturación afectiva de las imágenes a los que aludimos, y su efecto de desafección a partir de la generación de las mentadas estrategias de inatención, más que responder a un sistema causal entre dos entidades independientes (el objeto-imagen y el sujeto-espectador), refieren a los modos en que los regímenes escópicos, a partir de la primacía visual de la modernidad<sup>14</sup>, han requerido de una operación de traducción visual de las «cosas» en «objetos», separándolas de sus dinámicas de flujo a partir de su detención y subsecuente puesta entre paréntesis.

Por ende, sería preciso establecer de qué manera estos regímenes se encuentran inscritos dentro de operaciones en que los procesos de corporeización de la materia, en términos de la red de fuerzas relacionales, se ven afectados. En esta línea, y tal como señala Frosh, se hace imperativo atender no solo a la dimensión de los soportes y tecnologías materiales productoras de imágenes, sino al modo en que estos participan activamente en la instalación de prácticas materiales que construyen y transforman los cuerpos humanos y no humanos a partir de las relaciones posibles que estos pueden sostener. Dichas prácticas, dependientes de la relación mediada por soportes, artefactos técnicos y la amplia gama de vehículos materiales disponibles, afectan de manera determinante la movilidad, duración e intensidad de lo visual, generando así una intervención y modificación del aparato corpóreo-visual mismo, más allá de los procesos habitualmente comprendidos como propios de la conciencia cognitiva.

Esto último es del todo coherente con los estudios deleuzianos sobre el cine, al mostrarnos, siguiendo la línea de pensamiento bergsoniano, que el carácter constitutivo de la imagen es el movimiento. A través de una genealogía del cine,

13 Un ejemplo de esto es el análisis que plantea Fontcuberta (2017) en torno a esta época del capitalismo de las apariencias, que él denomina como «postfotográfica», mostrando de qué manera las nuevas tecnologías han modificado las formas en que una lógica del exceso de imágenes desmaterializadas (electrónicas y virtuales) invade y se expande al interior de cada rincón de la vida humana.

14 Aun cuando no cabe duda sobre la primacía sensorial de lo visual, habría que considerar, como señala Jay, la presencia de más de un régimen escópico propio de la modernidad. Regímenes que van interactuando, disputando su hegemonía y acompañando los procesos artísticos y las transformaciones socio-políticas, económicas y culturales en Occidente. Entre ellos se encuentra el perspectivismo cartesiano que, “tuvo lugar, pues, en conjunción con una cosmovisión científica que ya no interpretaba el mundo desde el punto de vista hermenéutico como un texto divino, sino que lo concebía situado en un orden espacio-temporal matemáticamente regular, lleno de objetos naturales que sólo podían observarse desde afuera con el ojo desapasionado del investigador imparcial” (2018, p. 224); también se menciona el régimen propio del arte de describir, cuyas raíces se pueden encontrar en el arte holandés del siglo XVII, y que “anticipa la experiencia visual que provoca la invención de la fotografía en el siglo XIX (p. 233)”; por último, propone la existencia de un régimen escópico barroco: “aquella visión se aproximaba más a la prolongada tradición estética de lo sublime, en oposición a lo bello, a causa de su anhelo por una presencia que nunca podía satisfacerse” (p. 237).

Deleuze señala que la singularidad del soporte cinematográfico consistiría en ser un medio con la potencialidad de crear sus propios sistemas de signos a partir de un proceso de automovimiento de la imagen, tendiendo estos movimientos hacia una potencia que depende de la capacidad para desplazarse fuera de las relaciones entre las imágenes por él producidas. De modo que el valor de creación y el contenido político de las imágenes residiría en su capacidad de crear nuevos circuitos que afecten el cerebro, resistiendo de este modo los circuitos preestablecidos y modelados de antemano: “Podríamos considerar al cerebro como una materia relativamente indiferenciada, y se trataría, entonces, de saber qué circuitos, qué tipo de circuitos se trazan (imagen-movimiento o imagen-tiempo), puesto que los circuitos no preexisten” (2009, p. 99).

La posibilidad de interrogar a las imágenes en torno a sus condiciones de existencia, como signo singular no intercambiable ni suplementario a lo lingüístico, tendría que ver entonces con un esfuerzo por reconocer en ellas su propia gramática. Cuestión afín a la función denotativa que plantea Barthes a partir de su análisis semiológico, cuestionando sus condiciones de *plenitud analógica* en tanto sistemas de códigos que no remiten más que a sí mismos: “su mensaje de primer-orden de algún modo llena completamente la sustancia y no deja lugar para el desarrollo de un mensaje de segundo-orden [...] un mensaje que agota totalmente su modo de existencia” (1977, p. 18)<sup>15</sup>. Por ende, las potencias de manifestación propias de las imágenes tendrían que ver con la capacidad de tensionar y, al mismo tiempo, resistir las categorizaciones externas en torno a ellas, y cuyo efecto más evidente sería la agrupación cerrada como objetos discursivos que las posicionan topológicamente en torno a esquemas referenciales identitarios, intentando transformarlas en entidades con valor de abstracción trascendente como gesto propio del pensamiento religioso, mágico y de fetichización. Como nos propone Belting, anticipando lo señalado, “En el caso de la imagen es dudoso que pueda llegar a determinarse el *qué* en el sentido del contenido o tema; es como si se leyera un enunciado tomado de un texto, en cuyo lenguaje y forma están contenidos múltiples enunciados posibles” (p. 15).

El corolario de lo expuesto reside en que las imágenes tienen que vérselas permanentemente en/con el contexto epistémico y político en el que surgen, en la medida que son al mismo tiempo cómplices y víctimas de los regímenes de significación más amplios. Esto provoca, por ejemplo, la apelación a fórmulas que buscan, a partir de modelos de identificación centrados en la proyección imaginaria de las imágenes sobre los cuerpos humanos, tomar posesión de

15 [La traducción es nuestra].

ellos coadyuvado por las actuales disposiciones tecnológicas que pretenden desconocer la *falta* propia de las imágenes, a saber, aquella que es posible de atisbar al confrontar su dimensión expresiva con su condición material fluida, borrando así la extrañeza inquietante y ominosa que ellas proponen, a partir de la producción de montajes que aseguren el orden y unidad de las imágenes<sup>16</sup>.

### III. (Di)visiones y afecciones de las imágenes

Frente a la dificultad que nos reporta entregar una definición semántica de las imágenes, cayendo en cuenta de la facilidad que supone caer en una abstracción metafísica, nos gustaría dejar consignados algunos puntos referidos a lo que hemos expuesto. Desde nuestra perspectiva, las imágenes no remiten exclusivamente a representaciones visuales referidas a objetos posibles de ser traducidos bajo un mismo sistema de signos lingüísticos. Por el contrario, creemos que la exigencia que las imágenes proponen al aparato perceptivo supone una modulación material del mismo, en términos de los movimientos que definen la práctica de la mirada y que solo de esta manera llegan a ser impactados por un estímulo visual. Si esto es así, el problema trasciende el esquema dual según el que existe una relación jerárquica predefinida entre el observador y el objeto percibido por él. Quizás precisamente porque la potencia del impacto de las imágenes reside en su capacidad para producir una irrupción en el espacio ajeno al campo de la mirada que, no obstante, interpela nuestras certezas dispuestas en torno a la fiabilidad de los mecanismos perceptivos, particularmente los visuales, obligándonos a abandonar la posición de la observación externa y, por ende, poniéndonos frente a una *doble incertidumbre*: por un lado, respecto del aparato perceptivo mismo y, por otro, respecto del objeto visual<sup>17</sup>. Esto implica poner en tela de juicio las certezas respecto de las

16 Como propone Didi-Huberman (2013), la operación de singularización del materialista Sklovsky, la politización de las imágenes pasaría por una estrategia referida a una disposición de las imágenes: "*disposición a las cosas* más concreta, más cercana a la sensación que a la significación [...] Una manera, asimismo, de romper con la inmovilidad y la atopia de las imágenes" (p. 67). Opera en esto una técnica de distanciamiento que, a la luz de la operación de *desmontaje* de Brecht, "No se muestra, no se expone más que *disponiendo*: no las cosas mismas [...] sino sus diferencias, sus choques mutuos, sus confrontaciones, sus conflictos" (p. 77), buscando confrontar lo Real en términos de sus configuraciones ordenadoras.

17 Esta referencia es consistente con la lectura propuesta por Benjamin respecto del *analfabetismo de la imagen*, entendiendo por ello las lecturas de imagen plagadas de los clichés lingüísticos. Por el contrario, es posible suponer que la legibilidad de las imágenes, "ya no está dada de antemano puesto que se halla privada de sus clichés, de sus costumbres: primero supondrá *suspense*, la mudez provisoria ante un objeto visual que le deja desconcertado, desposeído de su capacidad para darle sentido, incluso para describirlo; luego, impondrá la construcción de ese silencio en un trabajo del lenguaje capaz de operar una crítica de sus propios clichés. Una imagen bien mirada sería, entonces una imagen que ha sabido saber desconcertar y después renovar nuestro lenguaje y por lo tanto nuestro pensamiento" (Didi-Huberman, 2013, p. 47).

propiedades interpretativas en torno a las imágenes y centrarse, como plantea Gumbrecht, en las formas de presencia<sup>18</sup> que emergen en torno a un campo de significados no-hermenéuticos, es decir, en la “interface entre significado y materialidad” (2005, p. 26).

Estas formas de presencia remiten a aquello que interpela a la imagen respecto de un estado naciente en permanente advenimiento, es decir, de aquello que contiene y resiste la fijación perceptiva en torno a una repetición estéril que aparece a simple vista como objetualidad abstracta. Esta condición de las imágenes puede atribuirse a una dimensión de ellas que nos afecta precisamente en la medida en que remite a un comienzo entendido, ya no como origen, sino como devenir, como momento de creación que no refiere en modo alguno a la cuestión de la pérdida del original y que rompe con la cronología del tiempo lineal. Un comienzo que se vincula con aquello que Didi-Huberman reconoce en sus análisis de las esculturas de Penone en torno a la noción aristotélica de *atrio*, a saber, como momento de producción artístico-material de un lugar abierto que, en vez de seguir una lógica mimética, refiere a la creación de un pensamiento que remite a los lugares, a un encuentro entre temporalidades que permite: “*hacerse* a la dinámica intrínseca de los procesos de formación, de las morfógenesis físicas” (2009, p. 48). Esta referencia supone un acercamiento arqueológico a las imágenes, en que ellas aparecen como “cosas necesariamente heterogéneas y anacrónicas puesto que vienen de lugares separados y de tiempos desunidos por lagunas” (2018, p. 35). Es dentro de este esquema de temporalidades superpuestas que surge la inquietud por las condiciones de existencia de las imágenes en torno al conjunto de relaciones posibles entre cosas que se presumen dispersas y desorganizadas dentro de un espacio material y que, a partir de los medios tecnológicos históricamente situados, han tendido a agruparse de acuerdo a una serie de principios de clasificación, permitiendo componer una totalidad inteligible.

#### IV. Conclusiones

En función de lo dicho, creemos que un modo de enfrentar esta dificultad inherente a una analítica respecto a la materialidad de las imágenes implica necesariamente un giro epistémico y metodológico centrado en describir

18 Según Gumbrecht, la producción de presencia, “enfatizaría que el efecto de tangibilidad que viene de las materialidades de la comunicación es también en efecto un movimiento constante. En otras palabras, hablar de “producción de presencia” implica que el efecto (espacial) de tangibilidad que viene de los medios de comunicación está sujeto, en el espacio, a movimientos de mayor o menor proximidad, y de mayor o menor intensidad” (2005, p. 31).

las especificidades de los flujos y movimientos entre los componentes que se agrupan y sobreponen de manera contingente en torno a un espacio que producen y del que a su vez forman parte. Dicho giro, como ya hemos anticipado, requeriría aproximarse al campo de las imágenes a partir de una aproximación sustentada en la concepción de su carácter dinámico, relacional y mutable. En otras palabras, requeriría reconocer una potencia afectiva concentrada alrededor de superficies de inscripción que presuponen interacciones y tensiones entre imágenes y otros cuerpos materiales dentro de un mismo plano material de inmanencia. Esta potencia se engarza, por un lado, en términos de la compleja red de soportes técnicos y las especificidades materiales que permiten que las imágenes emerjan; y, por otro lado, en función de las diversas materias que se encuentran entrelazadas y que componen la imagen como aquello que acontece dentro de un marco que determina un régimen de visualidad específico.

Proponemos que es en esta región intersticial que se dirime la disposición hacia un sistema de prácticas que afectan sensiblemente los cuerpos en torno a la potencia del pensamiento. Pensamiento que, a su vez, pierde su condición racional hegemónica para abrirse a nuevas formas de lo posible. Esto supone desplazar la mirada hacia las formas en que las imágenes, tanto en sus condiciones de existencia interiores como exteriores, van desplegándose y transformando el espacio material en el que emergen a partir de un ejercicio de conjugación no armónica entre diversos planos y superficies y que, como resultado, construyen paisajes en torno a distintos elementos que interactúan de manera múltiple en torno a sus propiedades relacionales, es decir, en torno a sus potencialidades siempre abiertas. Esto al considerar, tal como señala Bergson, que, “Toda imagen es interior a ciertas imágenes y exterior a otras; pero del conjunto uno no puede decir que nos sea interior ni que nos sea exterior, puesto que la interioridad y la exterioridad no son más que relaciones entre imágenes” (2006, p. 41).

De modo que esta visión requiere considerar que el binomio materia-imágenes no se encuentra predefinido por un dualismo universal *a priori*, sino como una relación que se resuelve contingentemente en términos de *intensidades de movimiento*, es decir, “como acto de recorrer un espacio indivisible” (Deleuze, 1996, p. 22). En otras palabras, planteamos que lo que habitualmente se reconoce como perteneciente a un régimen de imágenes apela a una operación de fijación, corte y abstracción conceptual de las mismas - de equidistancia temporal de una secuencia ligada a un tiempo uniforme -, eliminando así la *potencia imaginal* de la materia que las constituye, es decir, de su dimensión permanentemente relacional y fluida, mediante la detención de las diversas temporalidades que eventualmente coexisten dentro y entre

ellas. Esto se lograría por medio de mecanismos y tecnologías políticas de la mirada que actúan como operadores de mediación emotivo-afectiva de dichas intensidades<sup>19</sup>.

Lo señalado permite desplazar la discusión hacia las implicancias ético-políticas presentes en la configuración de los regímenes de imágenes, toda vez que en ellas se dirimen las posibilidades de sentido - la organización de los regímenes sensoriales -, en términos de las operaciones de ordenamiento de las relaciones semiótico-materiales dentro de recortes temporales específicos. Por ende, sostenemos la necesidad de un abordaje situado que considere la relación entre materialidades e imágenes, en términos de las potencias que constituyen sus puntos de imbricación y sus mediaciones políticas, permitiendo levantar una propuesta centrada en las dimensiones metodológico-prácticas y procedimentales a la base de cualquier forma de experiencia, intentando de este modo explicar las especificidades tecnológicas de producción de *lo posible*. Esto permitiría, eventualmente, la apertura a nuevas formas de experimentación sensible que habiliten nuevos modos de obrar en base a las intensidades afectivas de los cuerpos materiales que componen un determinado espacio.

Desde esta perspectiva resulta interesante, por ejemplo, abrirse a una discusión tendiente a relevar la relación entre lo visual y lo material dentro de la mentada “cultura visual”, explorando las formas de pensar que surgen en sus regiones intersticiales. En este sentido, sería preciso concentrarse en torno a la dimensión que rescata determinadas ecologías que consideran la visualidad y la materialidad como parte de un proceso interrelacionado, dinámico y situado, instalando jerarquías, redes y relaciones de poder. En síntesis, lo que reporta interés reside en determinar si es posible hablar de una “política de lo visible”, entendiendo por ello las tecnologías, procedimientos y estrategias que determinan un campo naturalizado de relaciones entre los objetos y sus posibles significados, escondiendo las narrativas y discursos que reifican una

19 El neologismo «imaginale» lo acuñamos a partir del concepto de «liminal» para distanciarnos del tratamiento habitual de lo imaginario y acercarnos a una visión que releve la dimensión de la imaginación. Nos referimos con ello a una condición nómada, sin lugar fijo, que moviliza sensibilidades mediante actos que atentan directamente contra los conceptos que sostienen las precondiciones imaginarias de traducción entre signos lingüísticos y signos de imágenes. En esta línea rescatamos la concepción de *micropolítica dominante* utilizada por Pakman (2014), para referir a tramas de sentido o *guiones estereotipados* que operan mediante fuerzas de captura sobre las vidas humanas, produciendo y conformando la subjetividad en función de la atenuación de lo que llamará sus «intensidades de existencia». Siguiendo al autor, “estos *guiones* soslayan la *materalidad sensual de la experiencia*, reemplazando la potencia infinita de la imaginación como fuerza configuradora de eventos poéticos imprescriptibles e imprevistos para realizar una lectura sensible de la existencia, por una realidad consensual centrada en el significado y vuelta un mero referente de las palabras” (pp. 169-170). En el plano de la realidad consensual, las imágenes surgidas de la materialidad de la experiencia tenderían a ser domesticadas *en y por* el imaginario social, separadas e impedidas de *ponerse en contacto* con la situación existencial que cursan.

determinada lógica cultural de valorización y de instalación de sentido en los sujetos a partir de su interacción con las imágenes.

### Bibliografía

- BARAD, K. “Meeting the Universe Halfway. Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning”. Durham: Duke University Press, 2007.
- BARTHES, R. “Image-Music-Text”. Trad. S. Heath. London: Fontana Press, 1977.
- BELTING, H. (2002). “Antropología de la imagen”. Trad. G. Véléz. Barcelona: Katz Editores, 2007.
- BENJAMIN, W. (1936) “La obra de arte en la obra de su reproductibilidad técnica y otros escritos”. Trad. M. Ortelli. Buenos Aires: Ediciones Godot, 2015.
- BERGSON, H. (1896) “Materia y Memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu”. Trad. P. Ires. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2006.
- BRYANT, L, SRNICEK, N., HARMAN, G. “The speculative turn. Continental Materialism and Realism”. Melbourne: re.press, 2011.
- COOLE, D. “From Within the Midst of Things: New Sensibility, New Alchemy, and the Renewal of Critical Theory”. En: COX, C., JASKEY, J., MALIK, S. (eds.). *Realism Materialism, Art*. Berlin: Sternberg Press, 2015.
- COOLE, D., FROST, S. “New Materialisms. Ontology, Agency and Politics”. London: Duke University Press, 2010.
- CRARY, J. (1990) “Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el siglo XIX”. Trad. F. López. Murcia: CENDEAC, 2008.
- DEBORD, G. (1996) “La sociedad del espectáculo”. Trad. J. L. Pardo. Valencia: PRE-TEXTOS, 2009.
- DELEUZE, G. (1981/82) “Cine I. Bergson y las Imágenes”. Trad. S. Puente y P. Ires. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2009.
- \_\_\_\_\_. (1990) “Conversaciones. 1972-1990”. Trad. J. L. Pardo. Valencia: PRE-TEXTOS, 1996.
- \_\_\_\_\_. (1995) “La inmanencia: una vida...\*”. Trad. C. Pabon. En: GIORGI, G., RODRÍGUEZ, F. (comp.). *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*. Buenos Aires: Paidós, 2007.
- DIDI-HUBERMAN, G, CHEROUX, C., ARNALDO, J. “Cuando las imágenes tocan lo real”. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2018.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2000) “Ser cráneo. Lugar, contacto, pensamiento, escultura”. Trad. R. Ibañes. Madrid: Cuatro Ediciones, 2009.
- \_\_\_\_\_. (2003) “Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto”. Trad. M. Miracle. Barcelona: Paidós, 2016.
- \_\_\_\_\_. (2008) “Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia 1”. Trad. I. Bértolo. Madrid: Machado Libros, 2013.
- DOLPHIJN, R., VAN DER TUIN, I. “New Materialism: Interviews and Cartographies”. Ann Arbor: Open Humanities Press, 2012.

- FONTCUBERTA, J. “La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía”. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.
- FROSH, P. “Indifferent Looks: Visual Inattention and the Composition of Strangers”. En: ROSE, G., TOLIA-KELLY, D. (comp.). *Visuality/Materiality. Images, Objects and Practices*. Surrey: Ashgate Publishing Ltd., 2012.
- GROYS, B. (2014) “Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea”. Trad. P. C. Rocca. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.
- GUMBRECHT, H. (2004) “Producción de presencia. Lo que el significado no puede transmitir”. Trad. A. Mazzucchelli. México, D.F., Universidad Iberoamericana: Biblioteca Francisco Xavier Clavijero, 2005.
- JAY, M. (1993) “Campos de fuerza: entre la historia intelectual y la crítica cultural”. Trad. A. Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2003.
- KOSSOY, B. “Lo efímero y lo perpetuo en la imagen fotográfica”. Trad. L. Parés. Madrid: Ediciones Cátedra, 2014.
- LAMBERT, G. “In search of a new image of thought. Giles Deleuze and Philosophical Expressionism”. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2012.
- LATOURET, B. (2005) “Reensamblar lo Social. Una introducción a la teoría del actor-red”. Trad. G. Zadunaisky. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- MARTÍNEZ, S. “Visualidad y materialidad: el problema de la imagen y el (con)texto”. *Revista Internacional de Cultura Visual*, Vol. 1, Nr. 2, 2014.
- MICHAUD, P.A. (1923-27) “Aby Warburg y la imagen en movimiento”. Trad. V. Goldstein. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, 2017.
- MITCHELL, W.J.T. (2006) “¿Qué quieren las imágenes?”. Trad. I. Mellén. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017.
- MUNSTER, A. “Materializing New Media. Embodiment in Information Aesthetics”. New Hampshire: Dartmouth College Press, 2006.
- PAKMAN, M. “Texturas de la imaginación. Más allá de la ciencia empírica y del giro lingüístico”. Barcelona: Gedisa, 2014.
- QUIGNARD, P. (2014) “La imagen que hoy nos falta”. Trad. J. Ballorca. Madrid: Cuatro Ediciones, 2016.
- SONTAG, S. (2003) “Ante el dolor de los demás”. Trad. A. Major. Barcelona: Penguin Random House, 2017.
- VEGA, A. “En torno a la materialidad de la imagen: representación, presentación, simulación”. *Ensayos: Historia y Teoría del Arte*, [S.l.], Nr. 1, pp. 17-33, ene. 1995.