

# Imágenes en circulación. Una aproximación a la cultura visual digital desde la crisis de la especificidad del medio fotográfico\*

## Resumen

El artículo estudia la cuestión de la especificidad del medio en el contexto de las transformaciones de la digitalización, en especial la condición actual de la fotografía. La digitalización intensifica las contradicciones del discurso de la autonomía del medio fotográfico, pues diluye las diferencias entre imagen fija y en movimiento e incluso entre imagen analógica y digital. Las imágenes interconectadas en red son simultáneamente singulares y múltiples, presentan una movilidad interna y externa, y sus formas de aparición y conectividad son dependientes de operaciones que desbordan la percepción humana. Cuestionando términos como el de flujo y circulación el artículo propone la articulación entre escalas y ritmos, entre una mirada sobre las imágenes a la vez distante y concentrada, capaz de abordar críticamente las condiciones actuales de producción y recepción de las expresiones culturales.

Sergio Martínez-Luna  
Doctor en Humanidades  
Universidad Nacional de Educación  
a Distancia (UNED)  
Madrid, España.  
Correo electrónico:  
semarti@fsof.uned.es  
ORCID: [orcid.org/0000-0001-7236-6843](https://orcid.org/0000-0001-7236-6843)  
**Google Scholar**

Recibido: agosto 28 de 2021

Aprobado: mayo 11 de 2022

\* Este artículo forma parte del proyecto de investigación financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad (España): *Imágenes, Acción y Poder. Agencia icónica y prácticas de la imagen contemporánea* (FFI2017-84944-P).

**Palabras clave:**  
teorías de la imagen,  
representación visual, fotografía,  
técnica digital, ritmo.



## Images in circulation. An approach to digital visual culture from the crisis of the specificity of the photographic medium

### Abstract

The article studies the issue of the specificity of the medium in the context of the transformations of digitization, especially the current condition of photography. Digitization intensifies the contradictions in the discourse on the autonomy of the photographic medium, as it dilutes the differences between still and moving images, and even between analogue and digital images. The images interconnected in the network are simultaneously singular and multiple, they present internal and external mobility and their forms of appearance and connectivity are dependent on operations that go beyond human perception. Questioning terms such as flow and circulation, the article proposes the articulation between scales and rhythms, between a look at images that is both distant and concentrated, capable of critically addressing the current conditions of production and reception of cultural expressions.

Key words:  
image theories, visual  
representation, photography,  
digital technique, rhythm.

## Introducción

La especificidad del medio parece ser un capítulo pasado de la historia y de la teoría del arte en el contexto de un ya largo proceso de convergencia mediática digital (Bolter y Grusin, 2000). El fenómeno de producción y circulación masiva de imágenes en red hace difícil, sino ya poco pertinente, delimitar la especificidad de un medio en contraste con otros. Con todo, es posible, desde una región particular, la de la fotografía, proponer cuestiones que tocan a la condición actual de la imagen, aunque ello conduzca a reconocer que es la delimitación de los universos icónicos actuales en torno a una estética, una técnica o unas prácticas concretas lo que se encuentra contestado por las transformaciones digitales. Estas no implican simplemente la conversión de la imagen en impulsos eléctricos, bits y píxeles, sino un cambio profundo que afecta a sus condiciones de producción, distribución y percepción. La digitalización instaaura nuevas determinaciones ligadas a la movilidad electrónica y a la interconectividad en red con el resultado de que lo característico de la imagen digital es su estar en constante movimiento. Esta revolución cinética tiene como consecuencia que las imágenes estén menos preocupadas por ser vistas, interpretadas, fijadas en un significado estable, que por mantenerse en movimiento y multiplicar sus vínculos con otras imágenes, datos, usuarios o dispositivos (Nail, 2019). Según advierte Joan Fontcuberta (2016), las imágenes han sido poseídas por una energía cinética que las saca de quicio, las remueve de su sitio, las desplaza de sus marcos. Para la fotografía, la magnitud de la producción de imágenes, la instantánea distribución de una multitud de nuevas imágenes y su conversión en datos masivos supone un cambio profundo, que la saca de escala (Dvořák y Parikka, 2021).

La fotografía, en efecto, se encuentra en una situación paradójica. Por un lado, parece estar siendo reemplazada por los datos, las funciones algorítmicas y las tecnologías computacionales. Por otro, el vigor actual de las culturas

fotográficas no tiene precedentes. La permanencia del término mismo, la fotografía, la delimitación de la realidad que prescribe y los modos de pensarla con ella, estarían impidiendo la comprensión de la condición actual de la imagen interconectada, así como de nuestras relaciones con el mundo que nos muestra (Dewdney, 2021). Pero es precisamente esa paradoja, que afecta a la misma existencia de la fotografía y que habla de su actual precariedad y falta de evidencia, la que puede ser todavía productiva para entender la cultura visual contemporánea. En esta línea, Vilém Flusser (2001 [1983]) advirtió que las fotografías no son objetos en la acepción tradicional del término. La información que transportan no está comprendida en su volumen, sino que se encuentra sedimentada en su superficie y puede ser transferida de un soporte a otro. Las fotografías tienden, como los textos impresos, un puente entre la cultura de los objetos y la cultura de la información. Sin embargo, están más cerca de la cultura de la informática que aquellos, ya que la información que transportan se configura con base en los programas internos del aparato. Así, concluye Flusser, la fotografía representa el último fenómeno de la cultura de los objetos y el primero de la cultura de la pura información.

320

Una muestra de tal situación paradójica es que la creciente falta de especificidad del medio, acelerada hoy por las mutaciones digitales, no ha afectado a la consideración crítica e institucional de la fotografía como arte por derecho propio, algo hoy fuera de discusión. Sin embargo, al mismo tiempo que la fotografía encontró su sitio entre los medios artísticos tradicionales, han sido las propias prácticas artísticas las que han puesto en crisis la ontología de la fotografía dentro de los discursos del arte contemporáneo. Las obras de creadores cercanos, de forma general, a la fotografía conceptual, como Wolfgang Tillmans, Cindy Sherman, James Coleman o Jeff Wall son una emergencia puntual dentro de un proceso teórico y técnico más amplio que precede, y sigue, a la materialización de la imagen. Estas fotografías se ofrecen al análisis y a la interpretación crítica subrayando sus características

no fotográficas, porque tienen que ver más bien con una puesta en escena, con los conceptos a los que se acude en el proceso que se despliega antes y después de la toma. De este modo, una fotografía es el resultado provisional de una compleja historia de articulaciones entre conceptos y poéticas que debe ser dilucidada por el espectador, ya que aquella no es capaz de producir significados por sí misma. En otras palabras, si la fotografía es un documento que testimonia procesos que se extienden más allá de ella, una interpretación solo descriptiva o centrada en los contenidos se enfrentará con la cuestión de la especificidad del proceso fotográfico y, en definitiva, de la propia fotografía como medio. Como argumento clave de su teoría del modernismo, Clement Greenberg (1986 [1940]) defendió que la pintura moderna accedía a su autoconciencia como medio a través del uso de los métodos característicos de la disciplina con el fin de delimitar sus áreas propias de competencia. Y no tanto con el fin de subvertir sus métodos y principios sino para reforzarse tras ellos. Ciertamente este discurso ha perdido pujanza desde hace tiempo, pero proporcionó herramientas críticas que habilitan todavía posiciones interpretativas comprometidas con el análisis del uso distintivo que hace un artista del medio con el que trabaja. Sin entrar en la cuestión de si esta perspectiva arraigó plenamente en lo que toca a la fotografía (Fried, 2008), lo cierto es que se ha vuelto aún más problemática a la luz de las transformaciones de la digitalización.

La disolución de las especificidades de los medios artísticos se cumple en el ámbito ampliado de la imagen y de la cultura visual. Este concepto no sirve simplemente para denotar una expansión cuantitativa de lo visual en el presente. Tampoco significa, de manera reduccionista, que nuestra cultura sea primordialmente visual, ni que permita aislar aquellas manifestaciones visuales que se dan dentro de una cultura más amplia. En sus aproximaciones más reflexivas y críticas la cultura visual recoge la negatividad de los dos términos que componen el concepto. Es decir, tomar el término visual como

impuro, sinestésico, discursivo y pragmático y el de cultura como variable, diferencial y localizado en las tensiones entre zonas culturales y prácticas de poder y resistencia (Bal, 2004). En consecuencia, si se habla de cultura visual digital es para atender a estas relaciones cuando se recomponen según las lógicas de los códigos binarios, los datos y los algoritmos, en un contexto de proliferación de los dispositivos electrónicos, de las formas e infraestructuras telecomunicacionales. La digitalización no produce simplemente un nuevo tipo de imagen, sino que modifica los presupuestos de la percepción y de la inteligibilidad sensible, situando a sus espectadores en una relación nueva con las imágenes, sus artefactos y mediaciones (Ulm, 2021).

Defender la unicidad de unos u otros medios puede ser una muestra de ingenuidad o de nostalgia. Ese impulso centrípeto se debilita hasta el punto de que en realidad sería la ausencia de tal fuerza la que se erige como su única característica propia. La disolución de los límites definitorios del arte, expuestos a las poderosas corrientes de la cultura visual, sería su rasgo más notable y paradójico. La consolidación de la autonomía del arte dependía de su relación en negativo con la heteronomía contra la que la obra de arte perfilaba el lugar desde el que podía ensayar formas de contaminación y trasgresión. El arte era capaz de ofrecer una serie de repertorios coherentes que contrastaban con el desorden alienante del mundo, interponiendo frente a este las demandas por una vida emancipada. En la cultura mediática digital, la consolidación de prácticas artísticas que trabajan desde la misma inespecificidad de los géneros y los medios ya no tiene como horizonte la infracción de sus límites sino su desaparición hibridada (Cruz, 2005). No ya entonces la combinación de particularidades previas que superviven en una nueva mezcla, sino la puesta en crisis de cualquier definición fuerte y ontológica de arte fundamentada en los elementos característicos que posibilitaban las transgresiones entre medios, porque eran capaces de retener su identidad aun formando parte de las realizaciones de aquellas operaciones.

No obstante, la pregunta por la especificidad del medio fotográfico puede ser todavía una manera, al menos como elección metodológica, de hacer friccionar la fotografía con las tendencias centrífugas que dificultan hoy la enunciación de tal cuestión. La fotografía sigue jugando un papel paradójico y sintomático dentro de la relación entre arte e imagen (Rancière, 2009). El campo ampliado de la cultura visual presiona a los límites entre medios y pone en crisis su autonomía. Si tomamos esa situación como un momento de la historia del concepto de especificidad del medio vemos cómo este tiene una genealogía que si bien alcanza una preminencia con la teoría del modernismo de Greenberg puede remontarse al menos hasta Lessing y su crítica a la identificación horaciana entre poesía y pintura. Estos conocidos debates vienen a demostrar que las categorías empleadas para determinar la especificidad del medio son convencionales y, por tanto, están sujetas al cambio histórico. Junto a los elementos materiales, y a las tecnologías, también operan en el medio las diferencias sociales y las capacidades, los hábitos y las instituciones. La especificidad del medio no es resultado de un proceso de destilación por el que se obtiene una esencia purificada de todas aquellas adherencias. En vez de esencias hay mezclas y proporciones sensoriales específicas inscritas en prácticas, experiencias, tradiciones e invenciones técnicas.

## La especificidad del medio fotográfico

323

Los medios son operadores simbólicos y semióticos por los que se combinan imágenes y palabras, el discurso, la música o el ruido (Mitchell, 2005). La fotografía está tramada con estas derivas, pero a la vez despliega una historia propia de consecución de su autonomía. Ya desde sus inicios, la fotografía, en cuanto que imagen técnica<sup>1</sup>, pugna por establecerse como una forma

---

<sup>1</sup> El término de imagen técnica se refiere a las imágenes químicas y electrónicas, en contraposición con las imágenes tradicionales hechas a mano, como la pintura o el dibujo. No obstante, esta distinción es problemática, pues los procesos de producción de todas las imágenes combinan, en mayor o menor medida, lo manual con el uso de instrumentos técnicos (Henning, 2018).

legítima de arte, rivalizando sobre todo con la pintura. La fotografía no debía competir con ella para reproducir sus cualidades estéticas. Un uso puro del medio fotográfico implicaba dejar fuera experiencias como el coloreado de negativos, los experimentos surrealistas con el positivado por contacto, llevados a cabo, por ejemplo, por Man Ray, o los fотомontajes de John Heartfield o Herbert Mayer (Bedford, 2010)<sup>2</sup>. Pero más allá de su rivalidad con la pintura, la fotografía debía enfrentarse a su expansión como medio masivo de producción y consumo de imágenes en el marco del surgimiento del gran público. No todos los usuarios de la fotografía son fotógrafos, artistas, sino solo aquellos que conocen en profundidad las posibilidades técnicas del medio y que son capaces de dialogar con su historia y con los conceptos y debates que a lo largo de ella se han desarrollado. La consecución de esa autoconsciencia histórica, técnica y conceptual es la seña de que la fotografía alcanza su independencia como medio.

Internet y la expansión de una multitud de dispositivos digitales de conectividad han acelerado aquella democratización de las prácticas de producción, recepción, registro y puesta en circulación de las imágenes. De este modo, las habilidades y estrategias para la creación profesional de imágenes que antes eran alcanzables solo después de un largo proceso de aprendizaje y experimentación hoy se encuentran disponibles para todos los usuarios en los dispositivos móviles, las aplicaciones y los recursos electrónicos de postproducción. Los momentos de captura de la imagen, procesado, recepción y exhibición se han estrechado hasta tal punto que se vuelven indistinguibles. Parece cumplirse el contenido más revolucionario de la fotografía, a saber, la convergencia entre actos de producción y de recepción de imágenes (Dubois, 2015).

---

<sup>2</sup> La fotografía se enfrentó a un doble requerimiento para construir un discurso propio. Por un lado, deshacerse de las dependencias con el paradigma pictórico. Por otro, las propuestas provenientes del dadaísmo y el surrealismo no convirtieron a la fotografía en medio artístico, sino más bien en documento o modo de preservación de intervenciones artísticas, como sucedió luego en el arte conceptual, el *Land Art* o el arte comunitario. Aquí la fotografía es menos un objeto estético por derecho propio que un medio con una función de registro documental, con cualidades a menudo precarias (Baqué, 2003).



Pero con la peculiaridad de que tal convergencia es convertida en objeto de explotación económica, de acuerdo con una intensa igualación entre economía, afectividad y subjetividad. La imagen fotográfica, por otro lado, en consonancia con un mandato general de interconectividad y de disponibilidad constantes, ya no se encuentra articulada con el discurso que ligaba la fotografía a la representación de un momento especial, destacado sobre la uniformidad de lo cotidiano. No es solo que seamos todos fotógrafos, sino que todos debemos serlo todo el tiempo (Martín, 2018). Hace mucho que Walter Benjamin (2003 [1936]) observó que la aparición de la imagen técnica, y en concreto la fotografía, provocaba una intensa aproximación de las masas hacia el objeto y del objeto hacia las masas. La decadencia del aura situaba al objeto en una cercanía que incitaba, en cuanto que objeto de exhibición, a su apropiación masiva, a romper su envoltura y deshacer sus límites. Hoy, este proceso de alienación extrema del objeto en su cercanía y disponibilidad se ha acelerado y automatizado.

En las sociedades contemporáneas los actos de ver, las relaciones con los otros y con las cosas del mundo se articulan con el orden computacional de las cámaras de seguridad, de los dispositivos de geolocalización, de una variedad de máquinas de visión, que nos destinan a estar mirando ininterrumpidamente. Si hubo un momento en el que se podía apoyar la especificidad del medio fotográfico sobre la habilidad del fotógrafo profesional para registrar el instante decisivo, ahora este se diluye en la corriente de una sucesión de imágenes, dentro de la que, en todo caso, la clave sería más bien elegir una imagen entre otras para ser compartida en la ocasión apropiada. El acto fotográfico está menos preocupado por atrapar momentos especiales o señalados, que por registrar, todo el tiempo, el transcurrir de la vida cotidiana. Fruto más de un acto de selección que de captura, la imagen se ofrece a sus usuarios para, como sucede en redes sociales como Instagram, Flickr o TikTok, ser objeto de calificaciones, etiquetados, modificaciones y reenvíos. Son operaciones por

las que se mantiene en marcha ese flujo visual que acaba tramándose con el de las rutinas de una vida diaria atravesada por las exigencias de adaptabilidad, flexibilidad y rendimiento. La cámara, reconvertida en teléfono móvil, es a la vez dispositivo de producción de imágenes y de comunicación social. Y, en consonancia con ello, la imagen asume una función comunicativa, fática y relacional. Pasa a tomar parte en las conversaciones y los procesos de interpretación y socialización, en la construcción colectiva de formas expresivas visuales y textuales (aunque con preferencia por lo icónico) expuesta y compartida como unidades de diálogo (Gunthert, 2014). La imagen apela, a lo largo de procesos cada vez más indistinguibles de producción, recepción y publicación, a una participación colectiva, articulada con la convergencia de medios y dispositivos (Jenkins, 2008), fuera de la cual perdería visibilidad y relevancia.

La imagen interconectada es parte de las dinámicas de una cultura visual digital para la que las diferencias sociales se conformen y se sostengan también con base en las posibilidades y condiciones de acceso a la información. No se trata tanto, sobre todo en un momento en que la degradación que sufre la imagen cuando es transferida y compartida es cada vez menor, de oponer a unas u otras imágenes ente sí, con base en un nivel mayor o menor de resolución. Lo más relevante no es ya la calidad de los formatos, sino entender la cuestión en referencia a las condiciones de acceso y aparición, reapropiación y clasificación, que habilitan unas y otras imágenes dentro de las lógicas de un determinado orden visual. Participar en las imágenes, interactuar con ellas, no significa identificarse con ellas en cuanto que representaciones más o menos ajustadas de la realidad, sino reconocerlas como fragmentos de la realidad, como cosas, a la vez sujetos y objetos de la historia, cristalizaciones y nodos que condensan relaciones sociales (Steyerl, 2014; Zerené y Cardoso, 2014). La posibilidad de acceder a la imagen en tales términos, que es también la del acceso a formas de producción colectiva de narrativas, imaginarios y modos

de vida, queda insertada dentro de las luchas políticas y económicas globales, dentro de la lucha de clases de las apariencias, dentro de la vida material, social e histórica de las imágenes.

Las relaciones entre datos, manejadas de acuerdo con cálculos estadísticos, componen la imagen digital, que muestra un momento puntual de un proceso en marcha de actualización de datos, dependiente de la capacidad de circulación, la velocidad de conexión, el ancho de banda, la viabilidad de los formatos, o los protocolos de control y transmisión. La especificidad de la imagen fotográfica se las ve con esas condiciones de acceso y circulación. El fenómeno de las imágenes fotográficas en red parece diluir la singularidad de la imagen. La imagen se compone como un paquete de datos tramado con actos de producción, recepción y consumo que los gestionan, revinculan y actualizan, proyectando a la imagen siempre hacia un fuera de campo compuesto en red por otras imágenes, textos, sonidos y datos. Por otro lado, y a pesar de los discursos sobre la quiebra de la conexión física con la realidad de la fotografía como índice y, en general, sobre su desmaterialización (Mitchell, 1994; Doane, 2007), aquella sigue teniendo una causa material ligada a las infraestructuras y al gasto energético requeridos para sostener la circulación de imágenes, la acumulación de datos o las posibilidades de distribución e interactividad (Gómez, 2016).

El contenido de la imagen es siempre un 'Contenido Relacionado'. La cuestión es si es viable una aproximación a la imagen fotográfica que la entienda como única y singular (propósito que estaba en el fondo de las aproximaciones modernistas al medio), en un momento en el que ninguna imagen aparece individualmente, ni alcanza a ser significativa fuera de los flujos circulatorios que las remiten constantemente a otras imágenes y experiencias visuales. Cabe preguntarse cómo analizar imágenes formadas por paquetes de metadatos que, muchas veces, solo en parte están relacionados con su contenido visible. Además, la producción y visualización de esas entidades visuales en los

328

sistemas digitales depende de actualizaciones visuales dinámicas concretas, con dimensiones materiales y simbólicas, que modelan las formas de su aparición y las condiciones para la interacción y comunicación entre humanos y entornos digitales (Gutiérrez-Jiménez, 2018). Si una metodología de análisis visual se fundamenta sobre el principio de la especificidad de la fotografía como medio, la dificultad para elaborarla es la cifra de la crisis de esta. En el momento en que las actividades humanas se desenvuelven en entornos cada vez más complejos, articulados con la tecnología, aquellos ya no son simplemente sociales sino tecnosociales, siendo en ellos donde se modelan los modos de vidas, las formas sociales y mentales (Saéz, 2013)<sup>3</sup>. A esta deriva no es ajena la cultura visual. También, las imágenes reciben el impacto de los mandatos de movilidad, participación, flexibilidad y eficacia comunicativa que atraviesan la condición neoliberal. Hasta el punto de que acaba por erosionarse la diferencia entre imágenes fijas y en movimiento, y, con ello, la certeza misma de que la imagen fotográfica sea una imagen fija. El análisis de la fotografía como imagen singular se encuentra con que no es tan evidente que su característica más propia sea la estaticidad. Las imágenes digitales se reconocen en la lógica de un presente continuo que ya no las remite al pasado sino a una variedad de situaciones de la vida cotidiana que demandan ser abordadas y resueltas, urgente y provisionalmente, en tiempo real. Con ello trascienden su dimensión representativa para convertirse en agentes de construcción de la cultura. En otras palabras, la digitalización dota a las imágenes de la capacidad de reaccionar en su interacción con los soportes y los usuarios, adquiriendo una suerte de “autonomía operativa” (Brea, 2010, p. 72).

---

<sup>3</sup> Pero este desplazamiento hacia lo tecnosocial no haría sino revelar la matriz técnica de todas las culturas, lo que, por otra parte, viene a discutir el relato que entiende a la tecnología como un fenómeno universal, progresivo y teleológico del que la digitalización, la informática o la Inteligencia Artificial serían sus capítulos más recientes. Frente a ello, hay que preguntarse por las variadas maneras en que diferentes culturas piensan y desarrollan las tecnologías. Así, el concepto de lo tecnosocial muta, a la luz de tal diversidad, al de cosmotécnica (Huy, 2020). Las formas dominantes de relación con las tecnologías impiden, en cuanto que se encuentran normalizadas a través de prescripciones autoevidentes, pensar otros usos y apropiaciones que mostrarían los límites y alteridades que aquellas obvian.

El esfuerzo moderno por delimitar la especificidad de los medios artísticos llevó a la definición de las identidades de la fotografía y el cine sobre la atribución de cualidades distintivas para los dos medios. La primera se reconocía en la quietud y el silencio, el segundo en la movilidad y la narratividad. Según Roland Barthes (1986 [1964]), no sería posible un análisis lingüístico del cine dirigido a estudiar la imagen cinematográfica como tal. Este análisis solo podría abordar la combinación de las imágenes que componen una película en cuanto que incluidas en secuencias narrativas. La herramienta adecuada para estudiar el cine sería una lingüística del sintagma, que remite a una relación de interdependencia mutua entre el fotograma y el todo narrativo del que forma parte, y no una del signo. Solo desde la dimensión narrativa del cine, de la que carece la fotografía, puede atenderse a la imagen en movimiento y solo desde la comprensión de la fotografía como signo estable puede atenderse a la imagen fija. Se delimitaban así con nitidez las fronteras entre ambos medios y los respectivos objetos de análisis de las teorías del cine y de la fotografía<sup>4</sup>. Pero la digitalización diluye tales diferencias. ¿Son los GIF o las cinemagrafías fotografías animadas o películas comprimidas hasta el punto de que su dimensión narrativa muta a bucle visual? ¿Los experimentos con la ralentización de la narración cinematográfica, dentro del llamado cine lento, no están compuestos por imágenes en movimiento a punto de convertirse en fotografías? Se trata de experiencias que difícilmente caben dentro de la distinción paradigmática entre inmovilidad y movimiento, sobre los que se fundamentó una separación entre fotografía y cine, subrayando sus diferencias desde un marco de oposición entre dos modelos de temporalidad, y obviando la historia de entrecruces entre ellos. Peter Wollen (2007 [1984]) expresó bellamente la contraposición entre imagen fija y cinemática recurriendo a la metáfora del hielo y el fuego. El movimiento constante del cine es como el de las llamas de una hoguera. La inmovilidad de la fotografía es como el hielo que conserva a los objetos congelándolos. Pero, auguraba Wollen, el

<sup>4</sup>Otro ejemplo de diferenciación estructural entre cine y fotografía se encuentra en Metz (2015 [1984]).

fuego acabaría derritiendo el hielo y entonces el hielo derretido apagaría el fuego. Este proceso que señala las complejas relaciones entre fotografía y cine, entre temporalidades ligadas al movimiento, el instante, la duración y la inmovilidad, se acelera con la imagen digital: “Ya no habrá más hielo ni fuego y lo que quedará será agua líquida, fluido intrínsecamente maleable” (Mira, 2013, p. 324).

### Imagen singular, imagen múltiple

Estas contaminaciones están reimpulsadas por la digitalización y abren la posibilidad de dibujar otras genealogías en las que se entrelazan, lejos de paradigmas modernistas, la imagen fija y en movimiento<sup>5</sup>. Mientras que la pretensión de capturar el instante depende del modelo representacional que da lugar a una imagen estatizada, la digitalización libera en ella un tiempo interno expandido y cinematográfico que reclama una lectura en términos de narración, como parte de un relato desplegado en el tiempo. La fotografía se convierte en un caso particular de lo cinematográfico, un filme de metraje brevísimo compuesto por un único fotograma. Y, a la inversa, puede entenderse el cine como un caso de lo fotográfico, compuesto por un conjunto de fotografías expandidas abiertas a procesualizarse, a tramarse con otras imágenes y otras narraciones dentro de las redes digitales y en determinadas condiciones materiales, técnicas y sociales de interacción.

La fotografía se ha convertido en una práctica y un objeto cada vez más difícil de definir porque se encuentra en un estado transitorio entre formas

<sup>5</sup> Existe una infinidad de materializaciones históricas de las transgresiones entre fotografía y cine previas a la digitalización (Mira, 2013). A pesar de los esfuerzos por distinguir ambos medios con base en dos tipos de imágenes, fija y en movimiento, esas contaminaciones pueden remontarse a las tecnologías pre-cinematográficas, a los hallazgos de Muybridge y Marey o al primer cine. A partir de ahí aparecen en el recurso al montaje como principio estético en el dadaísmo y especialmente en el constructivismo soviético, en la lentificación del *tempo* narrativo cinematográfico de cineastas diversos como Rossellini, Bergman, Antonioni, Passolini o Wenders, el cine experimental de Chris Marker, Michael Snow, Hollis Frampton (experiencias de las que ha aprendido el mencionado cine lento), o en la obra de fotógrafos como Sam Taylor-Wood, David Claerbout, Philip-Lorca diCorcia, Rineke Dijkstra. Hay innumerables cruces entre imagen fija y en movimiento y viceversa (Campany, 2007).

visuales alteradas, reconfigurada según los mandatos de circulación masiva y conectividad con otras imágenes y medios. Queda abierta a un campo expandido en el que se entrecruzan movilidad y estaticidad, lo analógico y lo digital, lo narrativo y lo no-narrativo (Baker, 2005). El análisis de las imágenes debe atender no solo a la imagen en sí misma y a sus procesos de producción y recepción, sino también a su circulación (Rose, 2016). Todas las imágenes viajan. Cómo se mueven y circulan afecta a su forma y a los efectos que provocan. Pero el movimiento de la imagen no es solo aquel que la arrastra al interior de las corrientes mediáticas y económicas. Es también una motilidad, una capacidad para moverse independientemente y reaccionar dentro de aquellas (Martín, 2018).

La imagen analógica no tiene por qué ser esa imagen individual que demanda una percepción y una interpretación concentrada en sí misma. Entonces cabe preguntarse si la única aproximación a la imagen digital es la que la entiende como un paquete móvil e interconectado de datos y operaciones algorítmicas. Ello serviría, no en último lugar, para cuestionar la idea de ruptura entre imágenes digitales y analógicas. Lo cual habilita explorar las continuidades entre ambas, atendiendo, por ejemplo, al hecho de que no todas las imágenes que circulan digitalmente son necesariamente digitales (Favero, 2017) o, al menos, no tienen por qué ser recibidas y experimentadas con base en las exigencias de inmediatez y disponibilidad permanente exigidas por la cultura digital<sup>6</sup>. La cuestión es qué conlleva atender a una imagen aislada y, a la vez, en movimiento, en un entorno de interconectividad. La imagen aparece en pantalla como un momento puntual de un proceso por el que se auto-reproduce. Se convierte en una pieza multimedia (Rodríguez de las Heras, 2016) modificada constantemente por el añadido de metadatos, vínculos y comentarios. Entonces hay que preguntarse por el alcance de una definición

<sup>6</sup> La circulación de las imágenes no es, obviamente, un fenómeno exclusivamente digital. Por ejemplo, Deborah Poole (2000) propone el concepto de economía visual para explicar las formas de circulación de las imágenes y su papel en la conceptualización moderna de las categorías raciales en relación con los viajes de las imágenes entre las culturas andinas y europeas desde el siglo XVII al XX.

de imagen caracterizada como una selección acotada de la realidad, en cuyo interior se da un repertorio de elementos fácticos y una determinada relación ente sus constituyentes sintácticos (Villafañe, 2006). Hoy la imagen es también una acumulación de datos interconectados en movimiento, un efecto de superficie resultado de una variedad de operaciones numéricas y de actualización visual (Gutiérrez-Jiménez, 2018). Es decir, es múltiple no solo en relación con otras imágenes, sino también con relación a su propia configuración interna, que la convierte en reconocible y gestionable por otras máquinas, en dispositivo que registra las prácticas de los espectadores-usuarios más allá de sus propias capacidades perceptivas, con el fin de identificarlos, clasificarlos y rastrearlos.

Es necesario atender al léxico que sustenta la oposición entre imagen singular y masiva, y que determina la decadencia de la primera y de sus metodologías de interpretación. Las ideas de flujo y circulación, que anuncian tal declive a la vez sirven con frecuencia para naturalizar las lógicas de los medios digitales y sus economías visuales<sup>7</sup>. Bajo sus imperativos, en la pantalla digital la imagen técnica se reconstruye como índice en tanto que ajuste a sus propios modos de constituirse como representación, en la medida en que deja de ser imagen para transcodificarse en informática. Esta estrategia anula lo real al adecuarlo a la configuración de la pantalla, donde se van registrando cuantitativamente usos, gestos, trayectorias y los procesos perceptivos y de producción de significado. De este modo, el referente se conforma de acuerdo con los condicionamientos impuestos por el dispositivo que posibilita su aparición en cuanto que disponibilidad plena, es decir, como objeto intercambiable de consumo visual (Yáñez, 2010). Todo puede, y debe, ficcionarse. Pero siempre dentro de la adecuación a las reglas de la representación que dicta la superficie de la imagen-pantalla. Es en esa superficie donde quedan sedimentados los registros

<sup>7</sup> La retórica del flujo, la navegación, la nube, la minería de datos, la minería en la nube, las granjas de servidores, remite a imaginarios asociados a modelos productivos pre-fordistas idealizados que obturan la posibilidad de conocer las sistemáticas de procesamiento de datos masivos (Rubinstein y Sluis, 2013).



de lo visible, atrapando a la alteridad en las ficciones que aquella predetermina. Estas dinámicas señalan la crisis de las aproximaciones que abordan a la imagen como representación singular y objeto de unas u otras metodologías de lectura atenta. Las imágenes son transformables en datos y su estaticidad e identidad dejan de ser evidentes. Son inmediatamente reproducibles y aparecen simultáneamente en distintos lugares, soportes y medios, sin que sea posible ya distinguir entre original y copia, sin que haya ningún momento en el que pueda determinarse una forma final, pues la imagen no deja de mostrarse en su propio proceso de aparición y actualización.

Ahora bien, esta quiebra postulada entre imagen analógica y digital, entre imagen estática e imagen móvil, impide preguntarse si la imagen analógica fue siempre tan estable como se pretende. Identificar el movimiento con el cine y a la fotografía con la quietud provoca una confusión entre la representación y su soporte material. Sucede que una película puede mostrar un objeto inmóvil, mientras que una fotografía puede mostrar un objeto en movimiento por mucho que la foto no se mueva (Burgin, 2004). Es decir, que una fotografía sea una imagen fija no quiere decir que aquello que representa no tenga movimiento. Así que la distinción de Barthes entre imagen fija fotográfica e imagen cinematográfica en movimiento ya era cuestionable antes de la aparición de lo digital. Además, la fotografía, en cuanto que medio de reproducción masiva de la imagen que es recibida y consumida en contextos cotidianos siempre ha remitido la imagen singular a un conjunto más amplio y fluctuante de imágenes y experiencias icónicas, lo que pone en crisis la individualidad de la imagen y la mirada concentrada del espectador que aquella reclama (Henning, 2018). Atender a una sola imagen supone hacer el esfuerzo de extraerla momentáneamente del flujo visual que la arrastra para interpretarla, elaborando las condiciones para un encuentro entre la mirada detenida del espectador y una imagen discreta y bien enmarcada.

Resulta difícil cumplir con la exigencia de esa percepción condensada en una imagen singularizada cuando lo que sucede más bien es que la economía visual digital se conforma con base en una lógica de la expresión que demanda de los espectadores-usuarios producir discurso y conectividad. La imagen digital no se caracteriza solo por estar en conexión con una multiplicidad de otras imágenes, sino que ella misma es una imagen múltiple, excitada internamente por los bits y cálculos que la componen. Pero es también en este punto discutible establecer la identificación entre imagen analógica e imagen singular, por un lado, y, por otro, entre imagen digital e imagen múltiple, masiva y circulante. La digital, si bien se encuentra en estado de flujo, es también una imagen discontinua y discreta. Vilém Flusser (2015 [1985]) señaló que las imágenes técnicas, desde la fotografía, están compuestas por partículas (electrones, granos de plata), capaces de elaborar un conocimiento del mundo con base en una estructura fragmentada y granular. Tal estructura no es únicamente propia de las imágenes digitales, pues la continuidad que presentan las imágenes analógicas es un efecto de realidad que hace que tendamos a olvidar el hecho de que estas son también discretas. La imagen digital intensifica estas características, al convertir a la imagen en un conjunto de píxeles, bits y series de regularidades disponibles para ser objeto de operaciones de regulación y disgregación.

334

Las imágenes son multiplicidades móviles. Una multiplicidad no tiene unidad, sujeto ni objeto, sino tamaños, dimensiones, determinaciones que, al aumentar sus conexiones, modifican la naturaleza de aquella (Deleuze y Guattari, 2004 [1980]). Entonces la imagen técnica, analógica o digital, en cuanto que se encuentra en movimiento y en variación, nunca es una ni completa, sino implicada siempre en un proceso continuo de diferenciación y actualización, sostenido sobre la dialéctica entre sus dinámicas internas y sus relaciones con el afuera de los hábitats mediáticos y sociales que recorre. Hay en la imagen dos tipos de narrativas entrecruzadas. Una interna, formada

por sus ordenamientos, contenidos e historias. Otra externa, definida por los contextos sociales de interpretación y uso, las relaciones y prácticas, en las que la imagen participa (Banks y Zeitlyn, 2015). Las imágenes digitales tienen una ordenación interna gestionada por algoritmos que deciden sus formas de producción, acceso, movilidad y recepción. Sus desplazamientos producen nuevas articulaciones entre humanos y máquinas, al traducir la percepción a flujos de paquetes de metadatos rastreables y explotables dentro de redes descentralizadas (Hoelz y Marie, 2017).

### Flujo, circulación, ritmo

Es así necesario elaborar métodos de análisis capaces de abordar críticamente las reglas y los patrones que modelan esas nuevas formas de percepción e interacción. Las imágenes circulan deshaciendo sus marcos, cuestionando, al responder a un poderoso mandato de interconectividad, su localización y la fijación de sus usos y significados. Ya no funcionan como intermediarios neutrales entre sujetos y objetos estables, sino que actúan como mediadores transformativos de esa relación. Con ello reconfiguran los parámetros de la percepción y la agencia, situando a los espectadores en una relación nueva con las imágenes y las infraestructuras de su mediación (Denson, 2020). Las perspectivas de los espectadores sobre los contenidos mediáticos están regladas por operaciones algorítmicas que los sumergen en un conglomerado expandido de imágenes interconectadas, en el que sus capacidades para percibir las de manera estable y definitiva acaban desbordadas. Estas imágenes son procesuales en su producción, su distribución y su recepción, lo cual cuestiona la definición ontológica de la imagen como unidad discreta y autocontenida y, por ello, la centralidad y la consistencia del sujeto humano que las percibe e interactúa con ellas. La cultura visual contemporánea se reescribe como un universo de interacciones, como una ecología visual, en la que las imágenes, en vez de simplemente transmitir una información,

son parte activa de las formas de la participación, del conocimiento, de la socialización y la afectividad. No estamos ya en una economía de la atención que exige una percepción concentrada sobre una imagen bien acotada, sino en una economía expresiva que demanda de sus usuarios producir discurso y relaciones para sostener la circulación de imágenes, datos, sonidos, palabras.

Si las imágenes tienden a enajenarse de la percepción humana cambian los modos de pensamiento y la mirada que se proyecta sobre las imágenes. Queda cuestionada la metodología de una lectura cercana (*close reading*) sobre una imagen única. Parecería adecuado acudir, parafraseando a Franco Moretti (2015), a una mirada distante, conformada desde el uso de los sistemas informáticos y los análisis digitales para, en el caso del teórico italiano, abordar el estudio de la literatura universal, asumiendo que es imposible leer todo lo publicado. Manejar tal volumen de referencias solo es posible acudiendo a bases de datos digitales, empleando herramientas de software capaces de organizarlas y mapearlas. Una metodología visual de este tipo se enfrenta en primer lugar al hecho de que una imagen digital raramente se presenta sola, que se encuentra ligada a una red, a un conjunto de otras imágenes, textos y metadatos. La imagen digital se multiplica en su propia circulación. Su conectividad en red demanda metodologías visuales capaces de dar cuenta de toda la complejidad de las formaciones múltiples, series, hilos, conjuntos, redes, de las que las imágenes forman parte (Lister, 2013), así como de los contenidos, actores, plataformas y páginas web que las rodean (Niederer y Colombo, 2019). La imagen es un flujo de información funcionando en el interior de los procesos técnicos. Se trata de pensarla no tanto desde la perspectiva de lo que significa y representa, sino desde un nuevo tipo de mediación impulsada por las transformaciones digitales que atiende a la performatividad de la imagen en cuanto que información (Celis, 2019). El vocabulario de la crítica de la representación que desvela que el vínculo entre la imagen y aquello que representa es convencional y sometido a las exigencias del poder, debe dar

paso a uno nuevo, articulado con el de los algoritmos, las activaciones y las ejecuciones informacionales.

Ahora bien, la crítica no es lo mismo que el juicio. Este se propone subsumir lo particular en categorías generales constituidas, cuando para la primera se trata más bien de elaborar respuestas más específicas que permitan una práctica situada a partir de los valores que el juicio pone en suspenso (Butler, 2001). Para que la crítica se convierta en ese tipo de práctica material ha de captar los modos en los que las propias categorías son instituidas, la manera en que se ordena el campo de conocimiento, y cómo lo que este campo suprime retorna como su propia occlusión constitutiva. Es a esta occlusión a la que se dirige la crítica para reconocer y tratar de apropiarse de las categorías que han quedado allí atrapadas. Es decir, sustituir simplemente un vocabulario por otro puede conducir a que este último replique las categorías generadas por la automatización del capital, la Inteligencia Artificial o el aprendizaje algorítmico, juzgándolas, pero no cuestionándolas, de modo que finalmente se esté anulando la agencia crítica y allanando el terreno para la producción de sujetos mejor ajustados a las demandas tecnocráticas del capitalismo de la interconectividad. No se trata de reivindicar una lectura atenta a la imagen singular, sino de preguntarse acerca de qué significa y qué consecuencias tiene la reducción de la imagen, y por extensión de la complejidad de lo real, a un conjunto de datos interconectados, y con base en qué categorías se normalizan tales operaciones.

Un análisis que acude a la metáfora del flujo fricciona con el mito de la continuidad de las circulaciones y las transacciones para señalar sus discordancias, sus roturas y las violencias sobre las que aquel se sustenta. Las imágenes técnicas conllevan nuevas formas de alienación situadas más allá de las lógicas de la identidad y la representación. Hay que preguntarse por cómo las imágenes se mueven y proliferan en unos contextos de producción

y consumo gestionados por máquinas automatizadas que reproducen los dictámenes del capital global, adiestran la percepción y colonizan los imaginarios. La circulación de las imágenes puede ser observada desde distintas escalas espaciales y temporales, desde su interioridad y desde su exterioridad. Es decir, no solo desde el prisma de las redes digitales sino también desde prácticas y formaciones sociales más heterogéneas en las que se despliegan modos situados de articulación entre lo analógico y lo digital.

La imagen digital como forma preeminente de la fotografía demanda una reevaluación de la propia visibilidad de la imagen. No se agotan en lo visible todas las operaciones que componen la imagen como información, la procesan algorítmicamente y la hacen circular por las redes electrónicas. Ello cuestiona la preeminencia de lo visible con respecto a las metodologías de análisis de la imagen fotográfica que ha impedido atender a lo que en los procesos fotográficos permanece invisible, lo cual deja sin atender la dialéctica entre visible e invisible que es central para la fotografía, tanto analógica como digital (Rubinstein, 2014). Según aumenta la sofisticación tecnológica gana fuerza la idea de que nuestra existencia se clarificará gracias a la visualización de datos. Pero esto está volviendo al mundo cada vez más incomprensible: la nueva normalidad es no ver nada inteligible, porque la información se transmite como un conjunto de señales que no pueden ser captadas por los sentidos humanos (Steyerl, 2018). Las estrategias de crítica visual se enfrentan a que el estatuto político de la imagen como representación e identidad, que abría márgenes para la disputa por los significados y las mediaciones, está siendo reemplazado por una imagen maquínica cuya dimensión política bascula hacia su eficacia operacional. La tensión icónica entre invisibilidad y visibilidad, entre latencia y materialización, permanece así en la imagen digital, pero reformulada con base en cálculos, activaciones y ejecuciones cuyas reglas escapan a la percepción y la experiencia humanas.

¿Cómo ver, se pregunta Lev Manovich (2012), 1.000.000 de imágenes? Las técnicas de visualización de información pretenden hacer inteligible la inmensidad de datos recogidos por una variedad de dispositivos. Se componen imágenes como interfaces visuales (Catalá, 2010), cuyos patrones de interés, protocolos de codificación y tratamiento de datos están conformados por fuerzas socioeconómicas que quedan sobreentendidas en el resultado visual de esas operaciones. Las políticas de visualización no son públicas ni participativas, aunque insistan en fomentar la interactividad de los usuarios. Las retóricas de presentación y gestión del Big Data implican una determinada economía del acceso, la distribución y la clasificación. La visualización de datos no consiste solo en la culminación estética de un proceso de tratamiento, análisis y presentación de la información. Si las imágenes digitales son capaces de generarse, multiplicarse, proliferar y distribuirse por ellas mismas (Groys, 2012), entonces no son objetos pasivos de análisis, sino herramientas funcionales para la investigación digital, (re)activas a lo largo de todo ese proceso. No tienen solo una función descriptiva o representativa, sino que, sobre todo, actúan como dispositivos para la gestión de la mirada, modulada como vehículo para la visualización de datos.

Estas capacidades están mediadas social y técnicamente. Depende de ello el que una imagen se conecte, clasifique y visualice en la pantalla de una u otra forma. Las plataformas digitales denominan, distribuyen, enlazan y coproducen contenidos que sirven para describir lo visible en el contexto de la red (Niederer y Colombo, 2019)<sup>8</sup>. La crítica visual implica no solo aprender a leer las retóricas visuales de las imágenes para dilucidar sus significados, sino también atender a su operatividad, a los usos que habilita, a su capacidad para ordenar, etiquetar y legitimar unas realidades sobre otras. Hay que matizar otra vez la

---

<sup>8</sup> La Inteligencia Artificial está habilitando que los sistemas cognitivos artificiales redefinan los contextos de investigación científico-técnicos, incluidos aquellos que tocan a las Humanidades, la Historia del Arte, los Estudios Visuales, el diseño y las prácticas artísticas contemporáneas (Rodríguez, 2020).

novedad de estos lineamientos, pues las imágenes siempre han participado en los juegos de establecimiento y modificación de los valores. Lo distintivo es que esos juegos están siendo automatizados y externalizados por medio del aprendizaje algorítmico profundo y los lenguajes de programación. Hoy, un esfuerzo de alfabetización visual debe estudiar los patrones subyacentes a las operaciones de categorización y codificación que vertebran esta nueva cultura visual<sup>9</sup>. Estas estéticas del acceso, de la visualización y de la búsqueda (Martín, 2018) son tematizadas desde distintas propuestas artísticas, por ejemplo, en el ámbito del Art Big Data. Creadores como, entre otros, Nathalie Miebach, Aaron Koblin o Martin John Callan abordan esa imagen general del mundo que las políticas del Big Data nos hacen visualizar como una denotación de las reglas de funcionamiento de los complejos sistemas económicos, científicos y geopolíticos planetarios. Prácticas como estas reformulan la definición y los usos de la fotografía. Cuando Lev Manovich (2017) y el *Cultural Analytics Lab* retratan ciudades como Nueva York o São Paulo a través de la acumulación de fotografías colgadas en Instagram por sus habitantes se logra una imagen de la totalidad desde la que, a la vez, es posible una mirada local sobre las rutinas y ritmos visuales de esos contextos y cómo se articulan con la actividad social y cultural. Pero la cuestión sigue siendo si estas formas reapropiadas de visualización de datos son capaces de abordar las desigualdades en la producción, distribución y acceso que condicionan la circulación de imágenes.

340

Las metáforas del flujo y la circulación pueden ser apropiadas para pensar las nuevas condiciones de la imagen fotográfica como una acumulación, una multitud en movimiento deseosa de tramarse con otras imágenes. Más que dejar de lado la apariencia de la imagen podemos tratarla como una articulación espaciotemporal, una multiplicidad hecha de visibilidades e invisibilidades, condicionantes y posibilidades de acción, que se desplaza y muta formando

<sup>9</sup> Además, esas formas de clasificación reformulan las relaciones entre palabras e imágenes, como dos tipos de representación cuyos límites son redibujados y cuyas formas de creación de sentido son remezcladas, también para el diseño de nuevas metodologías de investigación digital. Véase, por ejemplo, Menza et al. (2019).



nuevas contigüidades e interdependencias. Como el movimiento de las imágenes comprende transacciones económicas, sociales y tecnológicas, el discurso del flujo refuerza un imperativo de consumo inmediato que convierte a las imágenes en objetos consumibles. Las imágenes hiperconectadas impulsan la ilusión de un tiempo único y de un espacio abstracto de libre circulación, en el que quedan obviadas las temporalidades y las posiciones sociales concretas de unos u otros espectadores, usuarios o participantes.

Frente a estas tendencias abstractas y universalizantes, apoyadas sobre las retóricas del flujo y la intercambiabilidad, la interactividad y la sincronidad, idealmente exentas de fricciones, se hace necesario explorar otros modos de relación entre lo situado y lo desplazado, la fijeza y el movimiento, la singularidad y la pluralidad, para ensayar nuevos vínculos entre humanos, imágenes, datos y máquinas. Un término que puede dinamizar esas relaciones más allá de esquemas dualistas es el de ritmo. Este, en la etimología que Emile Benveniste (1976 [1966]) retoma de la filosofía presocrática, tiene el sentido de *schema*, es decir, 'forma' o 'figura'. Es una acepción distinta a aquella que la palabra adquiere posteriormente con Platón, como resultado del sometimiento del movimiento a la medida y al número. En cambio, el ritmo como forma hace referencia a aquellas cosas que tienen formas cambiantes, como el pensamiento, la opinión, las letras del alfabeto o las imágenes reflejadas por los espejos. Ritmo significa una forma que coincide en un momento con aquello que es cambiante, que está en movimiento (Hoeëvar, 2003). Es, en definitiva, una cierta manera de fluir.

Concebir las economías visuales como un flujo continuo impide atender a la diversidad espaciotemporal en la que circulación de las imágenes está envuelta. Pero si las imágenes participan de la vida cotidiana entonces no se trataría tanto de detener ese flujo indistinto para extraer de él una imagen puntual que lo trascienda, sino de, teniendo en mente esa particular coincidencia entre ritmo

y figura, ubicar a la singularidad de la imagen dentro de las repeticiones y las interrupciones, las alternancias e intervalos entre el reposo y el movimiento, que vertebran la vida en su cotidianidad. Entonces la circulación de imágenes puede entenderse como un entrelazamiento entre sucesión y simultaneidad que compone una multiplicidad coexistente de flujos de duración, que no tiene unidad, sujeto ni objeto, sino tamaños, dimensiones, determinaciones que, al aumentar sus conexiones, modifican la naturaleza de aquella (Deleuze y Guattari, 2004 [1980]). Las duraciones son coexistencia y simultaneidad de flujos. Tienen distintos ritmos, pero coexisten en un mismo mundo configurado por una variedad de conectividades. Es este campo desde donde las mismas transformaciones digitales que homogenizan los modos de producción, consumo y movilidad de las imágenes, pueden a su vez ser la posibilidad de aumentar las capacidades para generar espacios críticos de enunciación, agenciamientos que desafían esa hegemonía para concebir nuevas relaciones entre nodos, agentes, dispositivos y mediaciones. Lo digital no es sinónimo de desmaterialización, deslocalización o descorporeización. Esta aproximación deja sin atender al hecho de que aquella supone una reconfiguración de las experiencias corporales y cognitivas que conforma nuevos modos de involucración sensorial y afectiva con los dispositivos, las redes virtuales o los códigos informacionales (Munster, 2006). Esto significa entender a las imágenes como parte activa de la producción de inteligibilidades sensibles, como incorporadas a nuestras capacidades perceptivas, cognoscitivas y sociales. Las imágenes digitales simplifican la complejidad de lo real reduciéndola a dato estadístico, pero también pueden ampliar aquellas capacidades, siempre que las distingamos como parte de nuestras vidas, como tomando parte de nuestros modos de estar en el mundo, de nuestra corporalidad, cognición e imaginación.

## Conclusiones

En cada imagen habita una colectividad y se perfila la posibilidad de ahondar en las infraestructuras del poder y localizar las condiciones actuales de producción, gestión y puesta en común de las expresiones culturales. Una crítica a las alianzas entre flujo y consumo visuales no implica abrazar los paradigmas de la imagen fija y singular. Como se ha mostrado, estos son también una ficción, pues conducen a asumir que la imagen fija es inmóvil, unitaria y estable, siempre igual a sí misma, y a ignorar las movilidades e intermedialidades que recorren la vida de todas las imágenes, acudiendo a modelos de defensa de la especificidad del medio hoy en pleno dismantelamiento. Se trata de aprender a combinar escalas y ritmos: una mirada distante y planetaria con una mirada cercana y atenta. Los límites de las formas en circulación ya no sirven para marcar un afuera y contener a las sustancias culturales, sino para decidir su movilidad y conectar, como interfaces, los artefactos culturales con los seres humanos, con otros dispositivos y formas, con otros textos e imágenes (Gaonkar y Povinelli, 2003). Hay que articular una mirada desde el interior de la imagen, desde allí donde ella media activamente nuestros modos de percepción, acceso y comprensión de la realidad, y una mirada exterior a ella que reconozca sus trayectorias y cruces con otras imágenes y órdenes de sentido, con otras interpretaciones y pragmáticas (Henning, 2018). Aprender, en definitiva, a navegar dentro de la complejidad de los campos socioculturales y los entornos tecnológicos para extrañarlos, hacerlos perceptibles y elaborar formas de participación plena y consciente en ellos.

Lo que tienen las imágenes de singular y significativo es, al ser intercambiadas en red, desbordado y cooptado por patrones y propósitos que no son necesariamente visibles desde el punto de vista de las prácticas determinadas. El reto es cómo abordar el flujo global de las imágenes-como-datos sin renunciar a reconocer la especificidad cultural de unas u otras imágenes.

Y, del mismo modo, entender cómo estas se ven modificadas dentro de esa circulación masiva y abstracta. No se trata de resolver esa tensión, sino de tomarla como el eje en el que friccionan las exigencias de homogeneización global de la percepción y las situaciones concretas en las que recibimos e interactuamos con las imágenes para rearticular desde allí las disensiones de lo cultural y las impurezas de lo visual. La cuestión de las imágenes fotográficas es central aquí porque es en ellas donde más salientes son estas dialécticas, hasta el punto de que les son constitutivas. Pero esta es una condición que se expande, en el contexto de la convergencia mediático-digital, al conjunto de todas las imágenes.

## Referencias

- Baker, G. (2005). Photography's Expanded Field. *October*, 114, 120-140.
- Bal, M. (2004). El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales. *Estudios Visuales*, 2, 11-50.
- Banks, M. & Zeitlyn, D. (2015). *Visual Methods in Social Research*. Sage.
- Baqué, D. (2003). *La fotografía plástica. Un arte paradójico*. Gustavo Gili.
- Barthes, R. (1986 [1964]). Retórica de la imagen. En *Lo obvio y lo obtuso* (pp. 29-48). Paidós.
- Bedford, C. (2010). Qualifyng Photography as Art, Is Photography All It Can Be? En C. Cotton y A. Klein (Eds.), *Words Without Pictures* (pp. 4-11). Aperture.
- Benjamin, W. (2003 [1936]). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Ítaca.
- Benveniste, E. (1976 [1966]). *Problèmes de linguistique générale* (Vol. 1). Gallimard.
- Bolter, J. & Grusin, R. (2000). *Remediation. Understanding New Media*. The MIT Press.
- Brea, J. L. (2010). *Las tres eras de la imagen*. Akal.
- Burgin, V. (2004). *Ensayos*. Gustavo Gili.

- Butler, J. (2001). ¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault. *Transversal*. <https://transversal.at/transversal/0806/butler/es>
- Campany, D. (2007). *Photography and Cinema (Exposures)*. Reaktion.
- Catalá, J. M. (2010). *La imagen interfaz*. Universidad del País Vasco.
- Celis, C. (2019). Notas sobre el estatuto político de la imagen en la era de la visión artificial. *Revista Barda*, 5(8), 89-106. <https://www.cefc.org.ar/assets/files/barda7.pdf>
- Cruz, P. (2005). El arte en su fase poscrítica: De la ontología a la cultura visual. En J. L. Brea (Ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 91-104). Akal.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004 [1980]). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos.
- Denson, S. (2020). *Discorrelated Images*. Duke University Press.
- Dewdney, A. (2021). *Forget Photography*. The MIT Press.
- Doane, M. A. (2007). The Indexical and the Concept of Medium Specificity. *Differences*, 18(1), 128-152.
- Dubois, P. (2015). *El acto fotográfico y otros ensayos*. La Marca.
- Dvořák, T. & Parikka, J. (Eds.). (2021). *Photography Off the Scale. Technologies and Theories of the Mass Image*. Edinburgh University Press.
- Favero, P. (2017). *The Present Image: Visible Stories in a Digital Habitat*. Palgrave Macmillan.
- Flusser, V. (2001 [1983]). *Una filosofía de la fotografía*. Síntesis.
- Flusser, V. (2015 [1985]). *El universo de las imágenes técnicas*. Caja Negra.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Fried, M. (2008). *Why Photography Matters as Art as Never Before*. Yale University Press.
- Gaonkar, D. P. & Povinelli, E. A. (2003). Technologies of Public Forms: Circulation, Transfiguration, Recognition. *Public Culture*, 15(3), 385-397.
- Gómez, M. (2016). Infraestructuras de lo Digital; Aproximaciones críticas desde la práctica artística. *Interartive*. <https://interartive.org/2016/05/infraestructuras-digital-practica-artistica/>
- Greenberg, C. (1986 [1940]). Towards a Newer Laocön. En J. O'Brian (Ed.), *The Collected Essays and Criticism I* (pp. 23-38). University of Chicago Press.

- Groys, B. (2012). De la imagen al archivo de imagen – y vuelta: el arte en la era de la digitalización. En A. Castillo y C. Gómez-Moya (Eds.), *Arte, archivo y tecnología* (pp. 13-16). Universidad Finis Terrae.
- Gunthert, A. (2014). Imagen conversacional: Nuevos usos de la fotografía digital. *Zone Zero*. <https://bit.ly/3AaBi8z>
- Gutiérrez-Jiménez, E. (2018). Actualizaciones Visuales Dinámicas en los sistemas digitales. *Trilogía Ciencia Tecnología Sociedad*, 11(20), 17-38.
- Henning, M. (2018). Image Flow: Photography on Tap. *Photographies*, 11(2-3), 133-148. <https://doi.org/10.1080/17540763.2018.1445011>
- Hoeëvar, D. (2003). Filosofía, semiótica y ritmo. *Dikaiosyne, Revista de Filosofía Práctica*, 11, 51-63.
- Hoelz I. & Marie, R. (2017). From Softimage to Postimage. *Leonardo*, 50(1), 72-73. [https://doi.org/10.1162/LEON\\_a\\_01349](https://doi.org/10.1162/LEON_a_01349)
- Huy, Y. (2020). *Fragmentar el futuro. Ensayos sobre tecnodiversidad*. Caja Negra Editora.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture: la cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.
- Lister, M. (2013). *The Photographic Image in Digital Culture*. Routledge.
- Manovich, L. (2012). ¿Cómo ver 1000000 de imágenes? *Deforma: arte, diseño+comunicación*, 3, 62-73.
- Manovich, L. (2017). *Instagram and Contemporary Image*. <http://manovich.net/index.php/projects/instagram-and-contemporary-image>
- Martín, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de Internet*. Akal.
- Menza, A., Rocha, C. A. y Sánchez, W. H. (2019). Modelo de clasificación y visualización de relaciones texto-imagen. *Kepes*, 16(20), 283-343. [http://190.15.17.25/kepes/downloads/Revista20\\_12.pdf](http://190.15.17.25/kepes/downloads/Revista20_12.pdf)
- Metz, C. (2015 [1984]). Photography and Fetish. En M. Medeiros, T. Mendes y J. Cunha (Eds.), *Photography and Cinema* (pp. 14- 24). Cambridge Scholars.
- Mira, E. (2013). Movilidad/inmovilidad: iluminaciones recíprocas entre cine y fotografía. *Archivo de Arte Valenciano*, XCIV, 321-341.

- Mitchell, W. J. (1994). *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Era*. The MIT Press.
- Mitchell, W. J. T. (2005). No existen medios visuales. En J. L. Brea (Ed.), *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 17-25). Akal.
- Moretti, F. (2015). *Lectura distante*. Fondo de Cultura Económica.
- Munster, A. (2006). *Materializing New Media. Embodiment in Information Aesthetics*. Dartmouth College Press.
- Nail, T. (2019). *Theory of Image*. Oxford University Press.
- Niederer, S. y Colombo, G. (2019). Metodologías visuales para imágenes conectadas en red: diseño de visualizaciones para la investigación colaborativa, el análisis multiplataforma y la participación pública. *Diseña*, 14, 40-67. <https://visualmethodologies.org/Visual-Methodologies-in-Disena>
- Poole, D. (2000). *Visión, raza y modernidad. Una economía visual del mundo andino de imágenes*. SUR.
- Rancière, J. (2009). Notes on the photographic image. *Radical Philosophy*, 156. <https://www.radicalphilosophy.com/article/notes-on-the-photographic-image>
- Rodríguez, N. (2020). Inteligencia artificial y campo del arte. *Paradigma*, 23, 32-31.
- Rodríguez de las Heras, A. (2016). La pantalla es un muro. *Trama & Texturas*, 30, 99-105.
- Rose, G. (2016). *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials*. Sage.
- Rubinstein, D. (2014). Digital Image. *Lexical Review of Political Thought*, 6(1), 1-21.
- Rubinstein, D. y Sluis, K. (2013). Notes on the Margins of Metadata; Concerning the Undecidability of Digital Image. *Photographies*, 6(1), 151-158.
- Saéz, F. (2013). Conviene desarrollar una inteligencia tecnosocial. *TELOS: Revista de Pensamiento, Sociedad y Tecnología*, 94, 12-22. <https://bit.ly/3SGePYc>
- Steyerl, H. (2014). En defensa de la imagen pobre. En *Los condenados de la pantalla* (pp. 33-48). Caja Negra.
- Steyerl, H. (2018). Un mar de datos: La apofenia y el reconocimiento (errado) de patrones. En *Arte Duty Free* (pp. 109-142). Caja Negra.

Ulm, H. (2021). *Rituales de la percepción. Artes, técnicas, políticas*. Libros Universidad Nacional de las Artes.

Villafañe, J. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Pirámide.

Wollen, P. (2007 [1984]). Fire and Ice. En D. Company (Ed.), *The Cinematic* (pp. 108-113). The MIT Press.

Yáñez, G. (2010). La superficie-referente en la retórica radical del objeto fascista representacional. *La Puerta: Facultad de Bellas Artes (UNLP)*, 4, 73-84. <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/pdf/revistas/lapuerta/LaPuerta-4.pdf>

Zerené, J. & Cardoso, P. (2014). Revolutions of Resolution. *Triple-C*, 12(1), 315-327. <https://doi.org/10.31269/triplec.v12i1.510>

**Cómo citar:** Martínez, S. (2022). Imágenes en circulación. Una aproximación a la cultura visual digital desde la crisis de la especificidad del medio fotográfico. *Revista KEPES*, 19(26), 317-348. <https://doi.org/10.17151/kepes.2022.19.26.10>