

Rafael Vidal Sanz (Universidad Complutense, ^{digital}rvidal01@ucm.es)

DEFINICIÓN

Técnicamente, la imagen digital es una representación visual en dos dimensiones de una matriz numérica, compuesta por un código habitualmente binario. Sin embargo, esta definición explica poco de las consecuencias que ha traído consigo su circulación masiva a través de los medios digitales. Sería mejor pensarla como un régimen escópico particular, tal y como lo define Brea (2010), es decir, como una estructura que define lo cognoscible dentro del campo de lo visible en una época determinada. Es lo que él denomina la *e-imagen* o imagen electrónica, que se corresponde con un régimen biopolítico en el que el poder se ejerce sobre las formas de la experiencia de los sujetos y en el que las imágenes sirven como formas de mediación de los afectos. La e-imagen se caracteriza por una serie de rasgos como la ubicuidad, la espectralidad, la cultura de la participación, la memoria potencial o la estructura rizomática de consumo, que después definiremos más ampliamente. Sin embargo, una problemática que presenta la imagen digital es la crisis en el concepto de representación, ya cuestionada en los medios analógicos pero que aquí, con la negación de la técnica de la impresión fotosensible (propia del cine o la fotografía analógicos), lleva a la imagen a un profundo alejamiento del objeto que, supuestamente, ha de representar.

ESTUDIOS VISUALES: ESTADO DE LA CUESTIÓN

La imagen digital instaaura una dialéctica de ruptura y de continuidad en el campo de lo visual: supone una revolución en términos de producción y consumo y, a la vez, profundiza en las formas de aprehensión de la imagen ya presentes en medios analógicos. Por ello, para comprender la imagen digital es preciso hacer un repaso a la novedosa concepción de la imagen que, desde los años noventa, se ha extendido en el campo de los estudios visuales. Desde ahí es posible pensar la imagen digital en toda su complejidad.

GIRO ICÓNICO / GIRO PICTORIAL

No es casualidad que, a mediados de los años noventa, tras el auge del video y con el desarrollo de Internet, se produzca de forma paralela una profunda renovación de los estudios visuales. La apreciación de la imagen desligada de su medio de aparición, propia de estas nuevas tecnologías, permitió concebir este elemento desde categorías ajenas a la historia del arte, disciplina en la que estaban enraizados los estudios clásicos de Panofsky o Gombrich. Como reacción al llamado *giro lingüístico*, con el que el pragmatista Richard Rorty quiso denominar la centralidad que asumió la

Este estudio ha sido elaborado en el marco del Proyecto de Investigación REC-LIT. Reciclajes culturales: transliteraturas en la era postdigital (Referencia RTI2018-094607-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.



palabra o, mejor dicho, el discurso, en los estudios humanísticos, se produce otro giro epistemológico que pretende reivindicar la importancia de las imágenes en el análisis de la cultura. Es el denominado giro visual, si bien este punto de inflexión se produce simultáneamente desde dos lugares alejados entre sí: por parte de Gottfried Boehm, desde la escuela alemana, y por Mitchell, desde la academia americana. Boehm (2009) habla del llamado “giro icónico”, concepto que le sirve para poner el foco en la manera en que nace una imagen, como una significación muda que hace su emergencia en una forma a través de lo que llama “diferencia icónica”. Este término define el proceso de desligamiento que el artista hace de la imagen respecto del campo de percepción, lo que la convierte en un objeto autónomo, ajeno a su labor representativa. Por su parte, Mitchell (2009) habla del “giro pictorial” como un tropo reiterativo en la historia, que no responde exclusivamente a las condiciones de la imagen que nacen a partir de los nuevos medios técnicos desarrollados en la postmodernidad, y que puede rastrearse en épocas de auge de la idolatría como consecuencia, por ejemplo, del nacimiento de la perspectiva o de la fotografía. Define sencillamente un cambio del foco de las palabras a las imágenes. Pero no se trata, advierte Mitchell, de “un regreso a la mimesis ingenua ni una metafísica de la presencia pictórica: se trata más bien del redescubrimiento poslingüístico de la imagen como un complejo juego entre la visualidad, los aparatos, las instituciones, los discursos, los cuerpos y la figuralidad” (2009: 23).

Pese a sus divergencias (Boehm está más enfocado en la cuestión de la creación de las imágenes y Mitchell en la recepción), ambos comparten una pulsión destronadora del lenguaje y una abordaje de la imagen desde fuera del campo lingüístico, propio de la iconología clásica: la imagen no es, ya, un signo, sino una potencia autónoma, y en el análisis no se trata de desvelar lo que hay tras la imagen sino de pensar con y desde la imagen, lo que lleva a la unión de la teoría y la práctica en los estudios visuales contemporáneos (algo perceptible también, por ejemplo, en algunos memes).

IMAGE / PICTURE

Mitchell (2009) hace uso de una sutil diferencia que le facilita su idioma materno, el inglés, para realizar una distinción clave en el abordaje de las imágenes: para él, existen *images* y *pictures*. *Picture*, que en español traduciríamos como cuadro, se trataría de una imagen material, el anfitrión de la imagen, el espacio en el que puede encarnarse. Es el objeto de la furia iconoclasta, pues es lo que puede ser quemado, rasgado, roto, destruido. En cambio, la *image* sería una suerte de entidad espectral que aparece en su *picture* y que siempre sobrevive a la destrucción de su doble material, pues persiste en la memoria colectiva. Las imágenes, concebidas sin su medio, adquieren una suerte de agencia para Mitchell, lo que no indica que estén vivas, sino que nos relacionamos con ellas “como si” lo estuviesen, y de ese modo delegado adquieren una vitalidad propia. Partiendo de la idea del lenguaje como un virus acuñada por Burroughs, Mitchell considera que las imágenes se comportan también como un agente vírico que requiere de anfitriones para existir, ya sean los

medios técnicos en que se aparecen o nosotros como espectadores, a través de nuestra memoria, percepción o imaginación.

IMAGEN / MEDIO / CUERPO

El teórico del arte alemán Hans Belting complejiza la diferenciación establecida por Mitchell entre *image / picture* y propone, por su parte, una categorización tripartita: imagen, medio y cuerpo. Las imágenes adquieren una forma temporal al encarnarse en un medio, que funcionan como su anfitrión. Son autónomas a sus medios portadores, aunque solo somos capaces de concebirlas separadas a través de la creencia en ellas. “Solo se convierte en imagen cuando es animada por su espectador. En el acto de animación la separamos idealmente de su medio portador” (Belting, 2007: 39). Un ejemplo de ello es el arte escultórico, pues al no ser tridimensional lo concebimos carente de imágenes; sin embargo, la escultura está atravesada por imágenes y el volumen y el espacio es, aquí, su medio portador. Otro caso serían las imágenes literarias, en las que el lenguaje funcionaría como medio. Afirma Belting que “la historia de las imágenes ha sido siempre la historia del medio de las imágenes” (2007: 25), de ahí su propuesta de una antropología de las imágenes que supere la historia de las artes particulares. Por su parte, el cuerpo se convierte en el “lugar de las imágenes”, el espacio en el que circulan, se guardan e incluso se crean: no en vano, estamos llenos de imágenes interiores que se manifiestan en la fantasía, la memoria y la imaginación. Aunque el cuerpo puede convertirse también en medio portador de imágenes, cuando se pinta, tatúa o incluso cuando camina bajo el sol, generando una imagen de sí mismo a través de la sombra.

IMAGEN FANTASMA

Gran parte de la renovación que se ha producido en el campo de los estudios visuales en las últimas décadas puede ponerse en correlación con el llamado giro espectral, que pone su foco en todos aquellos objetos no discernibles por los sentidos y que, sin embargo, persisten en la cultura bajo la forma del retorno de lo reprimido. *Los espectros de Marx*, de Derrida, suele considerarse el manifiesto fundador de este giro. Sin embargo, en el terreno de la imagen, la fuente fundamental para estos estudios son los escritos del historiador del arte alemán Aby Warburg, denostado en parte por la iconología tradicional encabezada por Panofsky. Como bien analizan Agamben (2010) o Didi-Huberman (2009), Warburg acuñó el concepto de *Pathosformel*, concebido como un tropo visual cargado de emociones latentes que recorre la historia de las formas y se libera y concretiza en distintas manifestaciones de acuerdo a relaciones contextuales. Su resultado es el gesto. A lo largo de su vida, Warburg construyó un *Atlas Mnemosyne* o catálogo de todos aquellos gestos que reúnen un mismo complejo de emociones cristalizado en forma, es decir, atravesados por un mismo

pathosformel, independientemente del medio o la época de la imagen, más allá del tiempo. Así auguraba la existencia de un *Nachleben* histórico, es decir, de una supervivencia de las imágenes ligada a la carga mnémica que contiene y depositadas en el dinamograma, que visibiliza de las formas del tiempo que sobreviven. La figura de la ninfa es uno de los iconos emblemáticos de este archivo privado de imágenes.

Giorgio Agamben retoma esta figura en un pequeño ensayo llamado *Ninfas* y la despliega a partir de las interpretaciones que dan de ellas los escritores medievales. Paracelso la concebía como un cuerpo construido a imagen y semejanza del hombre en la que puede encarnarse un alma ajena para hacerla humana, mientras que Boccaccio asumía en ella la imposibilidad de la unión sexual con una imago transformada en carne. La relación con la ninfa marca la relación del ser humano con las imágenes, es la relación con los fantasmas que transitan las formas, pues la ninfa “es la imagen de la imagen, la cifra de las Pathosformel que los hombres se transmiten de generación en generación y a la que vinculan su posibilidad de encontrarse o de perderse a sí mismos, de pensar o de no pensar” (Agamben, 2010: 51). Partiendo de la idea de imaginación medieval, que concibe una serie de fantasmas que unen el intelecto posible y común de Averroes con el intelecto individual, Agamben señala que “la historia de la humanidad es siempre historia de fantasmas y de imágenes, porque es en la imaginación donde tiene lugar la fractura entre lo individual y lo impersonal, lo múltiple y lo único, lo sensible y lo inteligible y, a la vez, la tarea de su dialéctica recomposición. Las imágenes son el resto, la huella de todo lo que los hombres que nos han precedido han esperado y deseado, temido y rechazado” (Agamben, 2010: 53).

Por su parte, George Didi-Huberman (2009) es el principal introductor de los conceptos de Warburg en la historia del arte y los estudios visuales contemporáneos, a los que enriquece con teorizaciones procedentes de otros autores como la distinción apolíneo-dionisiaco de Nietzsche, la historicidad según Burckhardt o el síntoma y el fantasma de Freud. Así concibe varios conceptos aledaños al *pathosformel* de Warburg: la *imagen superviviente*, procedente de ese *Nachleben* originario; la *imagen síntoma*, que concibe la persistencia de lo reprimido y su retorno bajo las dos formaciones con las que Freud describía el sueño, el desplazamiento y la condensación; y la *imagen pathos*, resultado de una dialéctica entre lo apolíneo y lo dionisiaco que se da en un complejo dinámico de emociones que atraviesa el tiempo. Desde esta perspectiva, las imágenes adquieren una temporalidad propia, con auges, desapariciones, reapariciones, cortes y desplazamientos. Un ejemplo de ello es la supervivencia de los exvotos medievales en el nacimiento del retrato renacentista. Así, todo el campo de la cultura está lleno de *anacronías*, de imágenes que aglutinan supervivencias del pasado y las exhiben en un tiempo que no les pertenecen, de manera desplazada.

Al concepto de anacronía hay que sumar el de *heterocronía*, del teórico Keith Moxey (2018), quien señala que el tiempo teleológico y cronológico propio de occidente ha borrado la vivencia de otras temporalidades asentadas en otros *topoi*, y propone recomponer esta diversidad de tiempos en el concepto que él denomina *heterocronía*. A ello hay que sumar el tiempo propio de una imagen, llena

de inactualidades, lo que genera una compleja trama de heterocronías y anacronías en el análisis de la circulación de las imágenes.

Con el auge de los medios digitales, la teoría toma dos caminos divergentes para proceder al análisis de la circulación de imágenes: por un lado, buscar la continuidad con las imágenes analógicas o, por otro lado, indagar en la especificidad de la imagen digital. Los primeros enfatizan la noción de “imagen” mientras que, los segundos, subordinan en cierta medida la imagen al medio que la hace aparecer y desaparecer. Mitchell (2017), perteneciente al primer grupo, recurre al concepto de *ver-cómo*, desarrollado por Wittgenstein en sus *Investigaciones Filosóficas*, para señalar el carácter dual de la imagen digital: es un código y es una imagen al mismo tiempo, es una retícula de píxeles y es una forma. Es el “el fulgurar de un aspecto” que señala el filósofo polaco, el hecho de que veamos algo de acuerdo a la interpretación previa que tengamos sobre el objeto: “o sea que la interpretamos, y la vemos tal como la interpretamos” (Wittgenstein, 2017: 161), de modo que veremos o no la imagen según la pensemos como código o como imagen. Belting (2007), por su parte, señala que la imagen digital permite una transposición externa de la imagen mental interna que circula por nuestros cuerpos, pues ésta emerge en un medio incorpóreo, que “anula el vínculo físico entre imagen y medio” (2009: 49). Pero ello no supone una ruptura, sino una nueva fase en la historia de la recepción de las imágenes, pues múltiples medios analógicos ya anticipaban la experiencia que supone relacionarse con imágenes digitales, como el collage (en su posibilidad de percepción simultánea de imágenes), o el video. “Aquello que la imagen digital promete estaba ya preparado en el training de los espectadores” (Belting, 2009: 53). De la misma opinión es Martínez Luna (2019), quien señala, por ejemplo, que los GIF’s o las live photography están ya anticipadas por elementos precinematográficos como el zootropo o el praxinoscopio.

Sin embargo, otro grupo de teóricos señalan un corte no solo temporal, sino casi ontológico, en la concepción de la imagen con la expansión de los medios digitales. Todo ello en distintas gradaciones, desde la radicalidad de Manovich, para quien “la imagen en un sentido tradicional ha dejado de existir” (Manovich, 1995), hasta la idea de los tres regímenes escópicos desarrollada por José Luis Brea, concebidos como estructuras abstractas que determinan las condiciones de lo visible de cada época. Para él, los medios digitales han llevado a la emergencia de una tercera era de la imagen, lo que él llama la *e-image* o imagen electrónica. Así, tras la imagen materia (que nace de la profunda imbricación entre imagen y medio portador) y la imagen-film (una imagen reproducible técnicamente y de consumo colectivo y por broadcasting), la *e-image* alcanzaría una autonomía operatoria por una serie de rasgos novedosos en la forma de producción y consumo, que exponemos aquí por puntos:

- 1) Espectralidad: las imágenes son aquello que viene para desaparecer instantáneamente, es todo lo que “está yéndose” (2010: 67) cuando acaba de aparecer, y se parecen por ello a las imágenes mentales.
- 2) Ubicuidad: la imagen electrónica no está en ningún lado (si consideramos que las bases de datos, con su inmaterialidad, son un “ningún lado”) y está en todos a la vez (en todos los monitores). “Puede que estén todas a la vez (ellas nunca mueren: siempre rebotan y rebotan) en cada lugar” (Brea, 2010: 69).
- 3) Imágenes-tiempo: lo que en las imágenes electrónicas se despliega es la negación de la identidad consigo mismas. Las imágenes proceden por un diferir de sí mismas, por un diferir de su propia diferencia, lo que las desliga del tiempo y las convierten en una imagen-acontecimiento, pura presentación de sí mismas en presente-continuo, creando en su emergencia sus propias redes temporales. “Aquí el tiempo es autónomo y no otra cosa que el propio fluir de la diferencia” (2010: 73).
- 4) Economía de abundancia: la circulación de imágenes en los medios electrónicos genera unas redes exponenciales de multiplicación, de exuberancia propias de una economía de la abundancia, ajenas al carácter aurático y único de una imagen única, propia de la economía suntuaria de, por ejemplo, la pintura al óleo.
- 5) Memoria retroproyectiva: si las imágenes electrónicas niegan su identidad consigo mismas, entonces están llenas de olvido, son incapaces de construir memoria, pero sí que contienen en sí la potencia de la memoria. Se genera, entonces, en la yuxtaposición de presentes continuos que difieren entre sí un laberinto de posibilidades de construcción de sentido, una memoria de lo que vendrá que Brea denomina retroproyectiva: “es una memoria que, como la del ángel de Benjamin (1973), vuela siempre hacia adelante aunque lo haga con los ojos vueltos atrás: para ella, en todo pasado se enuncia la pasión de un porvenir nunca realizado pero que aún y siempre pugna por cumplirse” (Brea, 2010: 79).
- 6) Público 2.0: frente a la recepción individualizada de la imagen-materia y la recepción colectiva de la imagen-film, con la e-imagen nace un público que funciona por “multiplicidades agregatorias y poco estables” (Brea, 2010: 90).
- 7) El régimen de distribución responde a la cultura de la participación: frente al modelo de broadcasting o pull, en el que receptor selecciona entre toda la información que se le suministra, en los medios digitales, el receptor participa activamente como productor al mismo tiempo.

Por su parte, Martínez Prada pone el acento en la transformación de las condiciones del ver y de la visión con los medios técnicos digitales, que provocan una suerte de exteriorización de las actividades perceptivas y memorísticas asumiendo casi la función de una prótesis. Aboga por el cambio del término “visión” por “visualización”, que entiende como “ver lo ya encuadrado en la pantalla, visión sin mirada directa, delegada al ojo técnico de la cámara” (Martín Prada, 2010: 41). Ver se convierte en una actividad dual, pues además del acto inmediato se suma

el registro de lo visto, lo que provoca una mediatización en la relación con el mundo. De una opinión similar es Martínez Luna, para quien la imagen digital es una imagen-pantalla, pues “cada día es más difícil distinguir entre el soporte y la imagen” (2019: 151), mientras que la pantalla como ventana “deja paso a la pantalla como display, que facilita el acceso a repertorios de información” (2019: 151). Del mismo modo, la memoria se filtra hacia los dispositivos almacenaje y circulación de las imágenes captadas, convirtiéndonos en una “memoria-mundo”, una memoria que recuerda fuera de nosotros. A su vez, en *El ver y las imágenes en el tiempo de internet* (2018), Martín Prada indaga acerca de la cada vez menor distancia entre los distintos eslabones de la cadena de la visualidad: en los medios digitales, ver y ser visto operan de forma simultánea en la construcción de una imagen. Para Prada, el ver en los medios digitales se convierte en un campo especular, cuya función es “devolvemos la imagen de nuestras propias afinidades, deseos y campos de interés, haciéndonos agentes de una visión del mundo cada vez más proyectiva y psicomórfica” (Martín Prada, 2018: 10)

GIRO MATERIAL

Cada giro que se produce en el terreno de las ciencias sociales produce a su vez una mutación en los terrenos de los estudios visuales, de modo que la concepción de la imagen se ve transformada progresivamente. Así, sin que la espectralidad de la imagen sea rechazada, en los últimos años los análisis se centran en la materialidad que arrastra consigo la circulación de las imágenes, ya que en su movilización se activan numerosas prácticas de creación, recepción y mediatización que implican directamente sujetos y objetos. “La materialidad es la cualidad material de un fenómeno (...), indica la imposibilidad de desgajar lo material de lo sociocultural. La materialidad sirve para desplazar lo material desde su caracterización abstracta a sus articulaciones diversas dentro de las relaciones entre personas y cosas” (Martínez Luna, 2019: 225). Esto está en acuerdo con la idea de Mitchell de los medios como prácticas materiales, pues “los materiales y las tecnologías intervienen en el medio, pero también lo hacen las habilidades, los hábitos, los espacios sociales, las instituciones y los mercados” (Mitchell, 2005: 20).

GIRO PERFORMATIVO

Paralelo al giro material se ha desarrollado el llamado “giro performativo”, especialmente en el ámbito de la *teoría queer* a través de las teorías del género de Judith Butler. Aplicado a la imagen, implica reconocerle un potencial de agencia en la construcción de subjetividad, a través de la formación de lo imaginario, de modo que se convierte en un elemento clave en la intersección que

configura las identidades complejas y líquidas del capitalismo avanzado. Señala Martínez Luna que “el concepto de performatividad de la imagen apunta a su capacidad para actuar y constituir la realidad” (2019: 149). Las imágenes no son tanto un objeto cuanto un espacio intermedial, se convierten en aquello que media entre sujetos y objetos y que permite cohesionar las formas posibles de lo pensable, visible o decible. “No son un elemento pasivo que sustenta a la representación, sino una forma activa de intersubjetividad con capacidad performativa y en circulación constante dentro de redes digitales comunicacionales. La imagen asume una función fática, relacional: toma parte en las conversaciones y los procesos de interpretación y socialización, en la construcción colectiva de formas expresivas visuales expuestas y compartidas como unidades de diálogo” (Martínez Luna, 2019: 109). Las imágenes digitales, con su viralidad y su acelerado intercambio, son propensas a convertirse entre pegamento intersubjetivo que construye y reparte identidades y permite configurar el campo de lo social. “No se trata tanto de escapar de la imagen o ir más allá de ella para reencontrar una realidad perdida, sino de reconocer que la imagen es nuestro mundo compartido. (...) Las imágenes digitales interconectadas y las subjetividades que en sus envíos y reenvíos, en sus usos y apropiaciones comunicacionales se conforman, muestran la naturaleza social de la visualidad y del campo escópico” (Martínez Luna, 2019: 110).

BIBLIOGRAFÍA CITADA Y COMENTADA

Agamben, Giorgio (2017): *Ninfas*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.

En esta obra, Agamben se sirve de la figura de la ninfa, tan cara a Aby Warburg, y la analiza a través de las teorías de autores medievales para caracterizarla como el símbolo de nuestra relación con las imágenes: su carácter dual, mitad carne y mitad espíritu, reproduce la forma en que se nos aparecen los imágenes como un remanente, como lo que resta (esto es, como un fantasma) en los medios que les corresponden. En ella, incide en el giro espectral que ha caracterizado a los estudios visuales en las últimas décadas.

Belting, Hans (2007): *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz Barpal Editores.

Desde el campo de la antropología cultural, Hans Belting realiza una aportación clave para comprender las imágenes a través de la diferenciación entre imagen, medio portador y cuerpo. Desde este armazón teórico realiza una revisión de los momentos clave en la historia de las imágenes desde el punto de vista cultural y antropológico, como la consideración de la imagen como ausencia en la Antigua Grecia, el auge del retrato o el nacimiento de la fotografía, ofreciendo nuevos matices en las prácticas que el ser humano despliega con las imágenes en la vida cotidiana.

Brea, José Luis (2010): *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal.

El testamento intelectual de José Luis Brea es una obra de referencia en los estudios visuales de nuestro país. En ella, apuesta por la existencia de tres regímenes escópicos que se corresponden, a su vez, con tres regímenes económicos: la imagen-materia, la imagen film y la e-image o imagen electrónica, esta última propia de una economía biopolítica.

Página | 9 Boehm, Gottfried y Mitchell, W.J.T. (2009), "Pictorial versus Iconic Turn: Two Letters", en *Culture, Theory and Critique*, Vol. 50, No. 2-3, pp. 103-121.

En esta correspondencia entre Gottfried y Mitchell se produce un intercambio de ideas en torno a los correspondientes giros icónico y pictorial desarrollados por sus respectivos autores, y se evidencian todos los puntos en común entre ambas posturas a pesar de que sus planteamientos iniciales pueden diferir.

Didi-Huberman, George (2009 [2002]): *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.

Una obra fundamental para poder pensar la imagen hoy en día en la que se funden las aportaciones fundamentales de Aby Warburg con la teoría psicoanalítica, el eterno retorno nietzscheano y la historicidad según Burckhardt. Con ello, el historiador del arte francés pretende describir el tiempo particular de las imágenes, que no se corresponde con una cronología lineal sino con un tiempo lleno de cortes, interrupciones, saltos y desplazamientos. Pertenece a lo que podríamos denominar la corriente espectral de los estudios visuales.

Manovich, Lev (1995): *Archaeology of a computer screen*. Manovich. Recuperado en: <http://manovich.net/index.php/projects/archeology-of-a-computer-screen>

Martín Prada, Juan Martín (2018): *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Madrid: Akal.

Martín Prada, Juan Martín (2010): "La condición digital de la imagen" en *Catálogo. Premios de Arte Digital*. Cáceres: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura.

Martínez Luna, Sergio (2019): *Cultura visual. La pregunta por la imagen*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.

Una estimable aportación a los estudios visuales desde nuestro país es esta obra de reciente publicación, en la que se lleva a cabo un panorama sobre las últimas tendencias que guían el análisis de las imágenes. Más allá de las ya clásicas aportaciones de Didi-Huberman o Belting, Martínez Luna prefiere indagar en aproximaciones desde los llamados giro material y performático que se dan en otros campos de las ciencias sociales para hacernos ver que la imagen se convierte en un objeto medial que sirve de soporte para el reparto de identidades en el capitalismo avanzado.

Mitchell, W.J.T. (2017): *¿Qué quieren las imágenes?*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.

Esta obra recoge una serie de artículos publicados por Mithell agrupados en tres núcleos temáticos: imágenes, objetos y medios. En ellos se dibujan algunas de las constantes de la teoría del autor americano: la vitalidad y la animación de las imágenes, las tres relaciones jerárquicas con respecto a

los objetos de culto (totemismo, fetichismo e idolatría) o la pulsión iconoclasta que mueve la cultura y el arte de acuerdo a condiciones sociales concretas.

Mitchell, W.J.T. (2009 [1994]): *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.

Página | 10

En esta obra ya de culto, Mitchell clarifica los conceptos clave de su armazón teórico: la diferencia entre image y picture, las metaimágenes o imágenes que hablan de sí mismas o sus definiciones acerca de los estudios visuales, la teoría de los medios y la estética de la recepción.

Mitchell, W.J.T. (2005): "No existen los medios visuales", en Brea, José Luis (eds.), *Estudios visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Akal, 17-25.

Moxey, Keith (2018): *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Vitoria-Gasteiz: Sans Soleil.

Moxey elabora aquí una teoría acerca de la convivencia de distintas temporalidades, asignadas a espacios socio-culturales concretos, de forma simultánea. Es lo que llama la heterocronía. A su vez, asigna una temporalidad propia a las imágenes que atraviesa todas esas temporalidades externas, creando una compleja trama que le sirve para desentrañar el campo de lo visual en la época contemporánea.

OTRA BIBLIOGRAFÍA DE INTERÉS

Deleuze, Gilles (1987): *La imagen-tiempo*. Madrid: Paidós Ibérica.

Didi-Huberman, Georges (2015): *Falenas*. Madrid: Shangrila.

Didi-Huberman, Georges (2015): *Fasmas*. Madrid: Shangrila.

Farocki, Harun (2013): *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra.

Freedberg, David (2009): *El poder de las imágenes. Estudios sobre la historia y teoría de la respuesta*. Madrid: Cátedra.

Manovich, Lev (2005): *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.

Virilio, Paul (1998): *La máquina de visión*. Madrid: Cátedra.

Este estudio ha sido elaborado en el marco del Proyecto de Investigación REC-LIT. Reciclajes culturales: transliteraturas en la era postdigital (Referencia RTI2018-094607-B-I00), financiado por el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades.

