



10.26807/cav.v8i15.520

TEMAS DEL ARTE

# IMAGEN TOTAL: UN ABORDAJE MATERIALISTA DE LA DIGITALIZACIÓN Y UBICUIDAD DE LAS IMÁGENES

**Total Image: A Materialistic Approach to Contemporary  
Image Digitization and Ubiquity**

**Eugenia Roldán  
Manuel Molina**

ISSN (imp): 1390-4825

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 23/02/23

Fecha de aceptación: 21/03/23

Molina, M., & Roldan, E. Imagen total: Un abordaje materialista de la digitalización y ubicuidad de las imágenes. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, (15), 8-19. Recuperado a partir de <http://revistaindex.net/index.php/cav/article/view/520>

## Resumen:

El estado contemporáneo de la imagen digital y global conduce desde el interrogante inaugural de los estudios visuales por la naturaleza de las imágenes hacia la pregunta por las condiciones materiales de su omnipresencia actual. En este trabajo señalamos dos procesos centrales de la imagen contemporánea que permiten pensar su devenir total: la digitalización y la ubicuidad. Contra un sentido común que nos llevaría a ver en lo digital nada más que inmaterialidad, subrayamos tres claves materiales en la digitalización: lo fantasmal como modo de circulación; las pantallas como soporte tecnológico; el substrato mineral de los dispositivos. En la segunda parte, contra la idea de que la ubicuidad es nada más que multiplicación de imágenes, proponemos: volver a pensar la profusión en términos políticos como ocularcentrismo; en términos económicos como superabundancia (central para el desarrollo del neoliberalismo); y en términos psicosociales como cibervigilancia.

## Palabras clave:

imagen, ocularcentrismo, ubicuidad, pantallas, régimen escópico, materialismo, crítica, digitalización, superabundancia, cibervigilancia

## Abstract:

The current state of digital and global images has shifted the focus of visual studies from questioning the nature of images to investigating the material conditions that have made them omnipresent. This paper identifies two central processes that contribute to the totalizing effect of contemporary images: digitization and ubiquity. Despite common misconceptions about digital images being immaterial, we argue that digitization has three material aspects: the phantasmal mode of circulation, the technological support of screens, and the mineral substrate of devices. In the second part of the paper, we challenge the notion that ubiquity is simply the multiplication of images, and instead propose to reframe it in political terms as ocularcentrism, in economic terms as superabundance (which is essential to the development of neoliberalism), and in psychosocial terms as surveillance.

## Key Words:

image, ocularcentrism, ubiquity, screens, scopic regime, materialism, critique, digitization, superabundance, cyber surveillance

## Biografía de la autora y el autor:

Eugenia Roldán (Córdoba, Argentina, 1983). Docente en la Facultad de Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Córdoba. Becaria Postdoctoral en el Instituto de Humanidades-CONICET. Doctora en Filosofía. Formada en comunicación y en filosofía, mi línea de investigación se centra en la cuestión del cine, las imágenes y el espacio público en la tradición de la Teoría Crítica, especialmente a través del trabajo con la obra del escritor, cineasta y teórico alemán Alexander Kluge. Publicaciones recientes: “Me encanta ir al cine”: Theodor W. Adorno más allá de la iconoclasia, *Revista Kriterion*, 63 (151), Brasil, 2022. <https://periodicos.ufmg.br/index.php/kriterion/article/view/26818>; De Benjamin a Kluge: la centralidad de la Erfahrung en las reflexiones sobre el cine de la Teoría Crítica, *Revista Humanidades*, vol. 12, núm. 1, 2022, Universidad de Costa Rica, Costa Rica. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=498068490010>.

Código de identificación ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7226-4705>.

Manuel Molina (Córdoba, Argentina, 1988). Investigador, docente y artista visual. Docente en la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Católica de Salta. Becario Postdoctoral en el Instituto de Humanidades-CONICET. Doctor en Artes visuales y Licenciado en Pintura, ambos títulos por la Universidad Nacional de Córdoba. Su recorrido en investigación está orientado en el problema de los materiales de la pintura y de las artes visuales contemporáneas, como plataforma teórica que integra el materialismo histórico, la teoría crítica y la filosofía del arte. En esta dirección, su tesis doctoral trata sobre el desmoronamiento de los materiales estéticos en la filosofía de Th. W. Adorno. Trabajó con Juliane Rebentisch en la Hochschule für Gestaltung-Offenbach am Main gracias a una beca del DAAD. Publicaciones recientes: “Migraciones fílmicas. Análisis crítico de Aufstellung de Harun Farocki”. En *Toma Uno. Pensar cine. Hacer cine. Enseñar cine*. Facultad de Artes, UNC. N°9, año 2021; “Sin buck-up”. En *Laocoonte. Revista de estética y teoría de las artes*. N°7, ISSN 2386-8449 2020. Cf. <https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/article/view/17210/16922>

Código de identificación ORCID: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0000-0002-2948-9220>

## **Punto de partida: el estado contemporáneo de la imagen**

No hay casi experiencia cotidiana hoy que no esté atravesada por imágenes en pantallas. Nuestros abuelos iban al cine para, alguna vez, estar en contacto un promedio de dos horas con imágenes. Nuestros padres y madres comenzaron a vivir la domesticidad de las imágenes vía la televisión: *la televisión transformó el círculo familiar en un semicírculo*. Nosotros en pocos años pasamos de la TV a la computadora personal y de allí al *smartphone*. ¿Cuántas imágenes vemos por día hoy solamente en redes sociales? Instagram ofrece una información que asombra: más de 1 billón de usuarios activos por mes. ¿Cuántas imágenes circularán con ese tráfico? Un tráfico que, también para el asombro, maneja una sola empresa, hoy llamada Meta (ex Facebook). Unir esa referencia simplemente a un par más de nombres de gigantes digitales (Apple, Amazon y Google) nos permite avizorar la dimensión de la transformación acaecida, no solo en nuestra vida diaria actual sino en las coordenadas centrales del neoliberalismo del siglo XXI. ¿Cuáles son las condiciones y posibles consecuencias materiales que acarrea un movimiento de esta magnitud?

El problema a tratar en este artículo es el estatuto total de la imagen contemporánea. Situada dentro de los estudios visuales, la pregunta no es qué es una imagen, sino cuáles son las dimensiones materiales que permiten discutirla. El estado actual de la imagen digital y global exige introducirse a la cuestión desde múltiples perspectivas que desborden tanto los límites de la estética sobre la imagen artística como los de las teorías de los *mass media* sobre la imagen mediática.<sup>1</sup> Esto significa que, en

tanto objeto ubicuo que ha devenido total, la imagen puede ser desmontada conjugando los marcos de análisis de la estética y el arte, con las problemáticas de la tecnología y los medios de comunicación, del neoliberalismo, de las subjetividades contemporáneas y de la explotación de la naturaleza.

Este cuestionamiento de la imagen exige repensar la noción de crítica que ahí se supone y construye al mismo tiempo. Una escritura crítica de la argumentación lineal-vertical nos permitirá interconectar las condiciones existentes de violencia y desigualdad inscritas en el neoliberalismo actual, con el sentido político de la circulación de imágenes que alcanza a la inmensa mayoría de la población global. La lógica discontinua y asociativa de la constelación<sup>2</sup> permite tomar una posición dinámica e inestable, sensible a los pliegues y transformaciones del objeto, con el propósito de desgarrar el compromiso con un punto de vista único, presente en el pensar desde *una tradición contra otra*. Es decir, las ideas que se ponen en juego a partir, con y contra la imagen digital no tienen un centro sino que operan por cercanía y distancia, transformándose a sí mismas por el resto de los puntos que componen la constelación. Traducido a términos metodológicos, y asumiendo la expansión de nuestro objeto de análisis, el escrito se compone de una polifonía de textos provenientes de

---

“imagen” justifica la posición epistemológica y la selección del material bibliográfico, sino que además es preciso nombrar la circunstancia de producción de esta investigación. El presente trabajo cristaliza dos ciclos de lecturas y discusiones colectivas realizados entre 2021 y 2022, en el marco del equipo de investigación “Imagen total”, los cuales profundizaron en las teorías de la digitalización y la superabundancia de la imagen.

2 Identificable en muchos de los textos referenciados en este escrito, desde Water Benjamin y Guy Debord, hasta José Luis Brea y Silvia Schwarzböck.

---

1 No solamente el estado contemporáneo del objeto

tradiciones histórica y geográficamente disímiles. Este marco heterodoxo aporta perspectivas que a veces se solapan y se contradicen pero que aquí construyen nuestra hipótesis sobre los dos rasgos del devenir total de la imagen: la digitalización y la superabundancia.

El primer aspecto aborda el fenómeno de la digitalización como un proceso de transformaciones técnicas que involucra a (a) la circulación flotante de las imágenes en términos fantasmales; (b) la condición tecnológica de pantalla que se esconde tras la apariencia digital; (c) y la dimensión electro-metalúrgica que presupone la producción de los dispositivos. La segunda parte hace foco en la ubicuidad de las imágenes que se nombra y especifica como (d) ocularcentrismo, en el sentido del régimen escópico que jerarquiza la visión en la cultura occidental; (e) superabundancia, la cual coloca la excedencia -y no la escasez- en el corazón de la economía neoliberal; (f) cibervigilancia, en tanto dispositivo masivo de control psico-social.

### Parte 1: Críticas de la digitalización

(a) *Fantasma*. El carácter flotante, fantasmal, fluido, holográfico es la lógica material de la circulación de la imagen digital. El trabajo de José Luis Brea *Las tres eras de la imagen* (2010) introduce una periodización de la imagen según su materialidad: imagen-materia, imagen-film y *e-image*, referida esta última a la imagen digital. En tal historia la imagen-materia corresponde a la era de la pintura, la imagen-film se inicia con la invención de las tecnologías de la fotografía y el cine, y la *e-image* se desata con el desarrollo de la internet, las computadoras y los *smartphones*. Cada una de estas eras es caracterizada mediante una serie de problemas isotópicos, es decir, como

niveles de igual peso. Para el caso de la *electronic-image* (el anglicismo expresa la concentración de sus medios de producción en Estados Unidos) el esfuerzo está puesto en resaltar la circulación flotante, la producción ubicua, la lógica *net* o de redes, el carácter de mercancías en tanto pantallas, la función de hipervisión administrada y el volumen inagotable de estos objetos visibles.

El problema de lo digital se encuentra también en las reflexiones de un autor que ha dedicado gran parte de su obra a las reflexiones sobre la imagen. Como el título lo anticipa, el texto de Vilém Flusser “La apariencia digital” (2004) vuelve a poner en el centro la categoría estética moderna por antonomasia de apariencia, pero para pensar más bien la continuidad entre el mundo real, la representación en la pintura y los mundos holográficos digitales. Siguiendo el abordaje de la imagen digital en términos de una apariencia basada en el código binario, Flusser comprende el modo de ver moderno como expresión de un *matema* discrecional, cuyo proceso coincide con el origen de la ciencia positivista y el pensamiento calculatorio. Flusser (2004) apunta que la diferencia ontológica entre la fantasmagoría de los mundos alternativos y la corporalidad del mundo dado estriba en la concentración o dispersión de sus puntos constitutivos, ya sean partículas de materia orgánica o artificial (pp.351-352).<sup>3</sup>

---

3 La materialidad de esta apariencia digital es descrita en términos de puntos (o unidades mínimas y discretas de materia y energía) y agujeros, bajo los cuales la digitalización representa el proceso de ir llenando los agujeros con estos puntos. Así Flusser (2004, pp. 355-356) entiende que en el terreno de la imagen digital tiene lugar una transición desde el arte moderno hacia la técnica cibernética, llegando incluso a postular que el trabajo informático aloja el potencial creativo que a comienzos de la modernidad tuvo la producción artística.

Ambos autores coinciden en describir el estado digitalizado de la imagen contemporánea pensaríamos que desde ese estado fantasmal, flotante, inmaterial. En palabras de Flusser (2004), las imágenes digitales son “formaciones nebulosas que flotan en la nada” (p. 351), y para Brea (2010) están “faltas de recursividad, de sostenibilidad, su ser es leve y efímero, puramente transitorio” (p. 67). Sin embargo, ambos también se aproximan a la imagen en un esfuerzo materialista. Esto es, en no dejar la digitalización en términos inmatriciales sino en apuntar la crítica hacia el rastreo de las zonas donde ha quedado desperdigada la corporalidad de esas fantasmagorías. Brea dirige nuestra atención a profundizar el tipo de mercancía tecnológica que es la imagen digital y cómo ella intenta sustraer de la superficie visible las huellas de su producción. Esta mercancía ya no puede concebirse como un artefacto flotante que aparece del más allá, como la mesa bailarina de Marx,<sup>4</sup> sino que se teje como “una concurrencia entrelazada de terminales de emisión y lectura; un rizoma ovillado de pantallas infinitas” (Brea, 2010, p. 70). Por su parte, Flusser pone en entredicho la dicotomía clásica de apariencia vs realidad y muestra más bien un *continuum* desde el funcionamiento matemático del dispositivo. La mediación material que en Flusser (2004)

---

4 Ya el concepto de fantasmagoría como está desarrollado en *El Capital* permite complejizar la idea flusseriana de la imagen digital como “formaciones nebulosas que flotan en la nada”. En Marx la fantasmagoría, no solo flota o baila sobre la nada, sino que apunta directo a la materialidad pulida de la mercancía que quiere borrar de su propia superficie las marcas humanas que expondrían las condiciones desiguales y explotadoras de producción. Con el devenir mercancía, la materialidad física se comporta como una entidad viviente, no hecha por seres humanos: “No sólo se incorpora sobre sus patas encima del suelo, sino que se pone de cabeza frente a todas las demás mercancías, y de su cabeza de madera empiezan a salir antojos mucho más peregrinos y extraños que si de pronto la mesa rompiera a bailar por su propio impulso” (1999, p.37).

articula la imagen digital fantasmal con el pensamiento calculatorio moderno es la técnica informática que programa los dispositivos electrónicos responsables del cálculo binario: “a partir de las computadoras se comprueba que el pensamiento calculatorio no sólo puede descomponer el mundo en partículas sino que también puede volver a unirlas [como es el caso del holograma y la apariencia digital]” (p. 360).<sup>5</sup> La computadora reorganiza la función de la pantalla de la TV y sustituye el *broadcasting* unilateral por una superficie luminosa que pone a dialogar los procesamientos de información con las órdenes del usuario.

(b) *Pantallas*. La mediación tecnológica revela la fantasmagoría digital como pantalla producida industrialmente. El diagnóstico que plantea la filósofa argentina Silvia Schwarzböck en *Los monstruos más fríos. Estética después del cine* (2017) atraviesa el tejido de las pantallas con tres variables materialistas. Son claves que enfatizan la supremacía de la digitalización por sobre los usuarios: en la imagen web se recrudescen una larga historia de administración mediante las pantallas; la crítica de lo gélido monstruoso se muestra sensible al territorio latinoamericano;<sup>6</sup>

---

5 La teoría de la imagen como fantasma encuentra un desarrollo temprano en el proyecto de Aby Warburg, que encuentra ese carácter flotante *post mortem* y recurrente ya en la pintura renacentista, donde sobreviven (*Nachleben*) fórmulas o estructuras formales (*Pathosformel*) de la antigüedad griega. Para ampliar sobre el carácter fantasmal de la imagen pictórica Cf. Didi-Huberman (2009).

6 Aunque en este trabajo no se desarrolla una tesis fuerte sobre el estado de la producción y recepción de lo audiovisual digital en Latinoamérica, los argumentos, los casos y las voces que constituyen el contenido de *Monstruos más fríos* pendulan entre autores del norte global que abordaron el problema del cine y de la imagen técnica (Heidegger, Benjamin, Brecht, Adorno, Agamben, Didi-Huberman, Godard, Sontag) y referencias cruzadas a casos locales (como Fernando Solanas y Octavio Getino en el *Grupo Cine Liberación*, o el colectivo *Venteveovideo*). Es en su breve pero ambicioso ensayo *Los espantos. Estética y postdictadura* (2015) donde Schwarzböck

el avance del complejo industrial por sobre la legislación del Estado democrático. Así, el imperio de las pantallas se comprende desde sus dimensiones histórica, territorial y política, pues la pensadora porteña llega al problema de la imagen digital mediante la recuperación del arco histórico que va desde el cine en tanto “arte de Estado” en el siglo XX –usando la expresión de Lenin para explicar su función para la formación de públicos masivos–, hasta la TV y la internet (p.49). La temperatura del monstruo de la imagen se mide según el grado de humanización que posee, es decir, que mientras más tecnificada, la imagen deviene menos amable, más insensible, más fría. Montada sobre este proceso de enfriamiento técnico, la imagen digital deshumaniza todavía más la relación entre estética y política. Lo monstruoso se refiere, según Schwarzböck, al carácter de sistema político-industrial tanto de las artes como del Estado mismo. Cercano al diagnóstico de Brea y Flusser, Schwarzböck describe la singularidad técnica de la digitalización allí donde desparrama imágenes en redes dispersas, donde cada imagen se define por no ser diferente a la infinidad de copias que circulan en las pantallas.

También la mediación de las pantallas de la imagen digital es criticada de lleno por el influyente libro de Hito Steyerl *Los condenados de las pantallas* (2014). Steyerl dirige la atención a los problemas materiales de la imagen digital, comenzando por el más grueso: todas las imágenes digitales son pantallas. A partir de ese primer movimiento, las pantallas en tanto que cuerpos electrónicos de la digitalización constituyen una masa administrada por el modo de producción capitalista según clases sociales de

lo visible. El criterio de la distinción social de las pantallas es la resolución de las imágenes (pp.35 y ss.). En consecuencia, es posible postular que hay imágenes amas burguesas, aquellas con la resolución más HD disponibles en el mercado, herederas del cine de 35 mm; e imágenes esclavas proletarias, aquellas con la resolución más baja, herederas de la piratería, las copias baratas, el cine clase B y el videoarte. Los condenados de las pantallas constituyen la clase socio-visual de las imágenes pobres, que encarnan algo así como el objeto activo de la transformación. Al estar comprimidas, las imágenes lúmpenes fluyen en la circulación *online* a mayor velocidad y de modo más ubicuo. En su infinita variedad las imágenes pobres -formatos como el GIF, el JPG, el AVI, modos de circulación como el meme, el *streaming* o plataformas como YouTube o UbuWeb- esconden sin embargo la potencia de aprovechar los medios de producción digital para degradar y derivar creativamente el tesoro histórico de las imágenes altas. Poner el foco en la dimensión de pantalla nos vuelve al aspecto material, físico, táctil de las imágenes. Solo porque hay pantallas fabricadas en serie a partir de minerales podemos hablar de ubicuidad de imágenes técnicas en la actualidad.

(c) *Minerales*. Con la pantalla hecha de metales, la imagen digital pone los pies sobre la tierra y encuentra su vinculación con la mineralogía, la arqueología y la megaminería. El teórico finlandés Jusi Parikka inserta en *Geología de los medios* (2021) un argumento en esta dirección que hoy resulta ineludible. Se trata de una posición que hunde todavía más hacia lo concreto la condición de pantalla electrónica que esconde la imagen digital, porque reconstruye el circuito que conduce desde la producción del *hardware* hacia la megaminería a escala global.

---

va a concentrar sus esfuerzos en pensar el estado de la imagen desde Buenos Aires.

Complejos industriales como el *silicon valley* exponen la conexión subterránea entre el flujo fantasmal de imágenes digitales, la interconexión electrónica de las pantallas y la extracción de metales. Con ello, la promesa ecológica de la digitalización de desmaterializar los archivos, las imágenes y la información se desmiente como explotación deslocalizada de la Tierra. Según Parikka, la punta de lanza la representan numerosas experimentaciones artísticas que interrogan, escuchan y dialogan con las piedras.<sup>7</sup> El substrato geológico de los medios digitales acarrearía consecuencias epistemológicas porque la moderna dialéctica sujeto-objeto resulta insuficiente para comprender las múltiples tensiones entre la subjetividad fragmentada, la objetividad tecnificada por el capital y una tercera fuerza, que es la agencia de la materia mineral, cuya escala y temporalidad es cósmica. En el centro de este materialismo psicogeofísico, asentado claramente en la misma dirección de los llamados “nuevos materialismos”, aparece ahora el derrotero de incorporar en los análisis teórico-críticos contemporáneos la perspectiva post-humanista, es decir, las múltiples maneras en que la materialidad mineral planetaria interactúa con la consciencia subjetiva y con las condiciones objetivas de producción (Parikka, 2021, pp.123 y ss.). En esta intersección, el suelo deja de ser un recurso inerte y se reconoce operando a la vez como tecnología inhumana y como memoria arcaica. Con la geología como matriz crítica de la materia, la imagen digital deja de aparecer como una pantalla flotante y desempolva su substrato electrometalúrgico.

---

7 Algunas de estas obras sobre las que Parikka vuelve una y otra vez son las piezas de *Land art* de Robert Smithson y Martin Howse; las performances de Jan-Peter Sonntag; las instalaciones de Jonathan Kemp; entre muchas otras.

## Parte 2 Ubicuidad de las imágenes

(d) *Ocularcentrismo*. La ubicuidad de las imágenes es heredera de la centralidad que la modernidad occidental depositó en el sentido de la visión. Esta concentración del poder del ojo había comenzado a tematizarse ya a partir de los años 70 y 80 del siglo pasado como “ocularcentrismo”. El historiador intelectual norteamericano Martin Jay (2003) entiende por ocularcentrismo “la ubicuidad de la visión como el sentido maestro de la era moderna” (p. 222).<sup>8</sup> Jay describe la centralidad del ojo como uno de los fundamentos de nuestra cultura moderno-contemporánea, haciéndose eco del término acuñado por Christian Metz. Sin embargo, argumenta en favor del concepto de regímenes escópicos en disputa a lo largo de la modernidad, pues no se trata de un solo proceso, identificable geoespacial y temporalmente, sino de variados acontecimientos que podrían contradecir y proponer, desde dentro de la sensualidad asociada a la visión, otros modos de ver. Pensar en modelos alternativos se vuelve necesario si, con Jay, entendemos que el régimen escópico al que se asocia sin más la modernidad occidental es el perspectivismo cartesiano que se caracteriza por ser reificante. Más particularmente, el ascenso de la visión como sentido hegemónico se entrelaza con el curso del arte autónomo en el que se acomete un proceso de deserotización, ya que la perspectiva implica que un solo ojo

---

8 El predominio del sentido del ver por sobre los otros como característica clave de la modernidad, Jay lo rastrea también en diversos planteos teórico-filosóficos: “ya sea que nos concentremos en la metáfora de la filosofía, «el espejo de la naturaleza», como hizo Richard Rorty, ya sea que pongamos énfasis en el predominio de la vigilancia, como hizo Michel Foucault, o que lamentemos la sociedad del espectáculo como hizo Guy Debord” (p.222). En cualquier caso, el modo de nombrar el estado ubicuo de la imagen representa un desafío.

mira desde fuera del objeto mirado. Este ocularcentrismo equipara la observación a imparcialidad objetiva, condición de posibilidad para el ascenso de la ciencia como régimen de saber/poder y la igualación de la pintura al óleo a la mercancía, en tanto que imagen “aislada de su contexto y disponible para la compra y la venta” (Cf. Jay, 2003, pp.227-228). Imagen pictórica, sistema capitalista y sujeto racional quedan así inextricablemente unidos a la centralidad de la visión en la cultura moderna; de allí el esfuerzo de Jay por buscar en la historia otros modos de relación estética con lo visual que se vuelvan un horizonte para la contemporaneidad.

Tomando la idea de regímenes escópicos y también con una mirada histórica, Brea (2010) se propone un diagnóstico que dé cuenta de la ubicuidad de las imágenes técnicas en nuestra actualidad. Por ello, podemos decir que lleva el argumento de Jay más allá, puesto que lo que en el último todavía quedaba atado a la visión en general, el español lo especifica a la cuestión de la imagen. Como su desarrollo en eras muestra, el punto sería que el régimen escópico (sea este el perspectivismo cartesiano o una versión más amplia de él) irá intensificándose desde la aparición de la cámara hasta llegar a una relación con la sociedad de control, la tecnología digital y las políticas del neoliberalismo que denomina “hipervisión administrada”. Con Brea, entonces, estamos en condiciones de pensar el ocularcentrismo sosteniendo la centralidad del ver, pero desde la explosión cuantitativa de imágenes técnicas,<sup>9</sup> que pasan de un régimen

de *ubicación* de su producción y recepción a su absoluta *ubicuidad*.<sup>10</sup>

(e) *Superabundancia*. Con la cuestión de la cantidad de imágenes aparece la economía política: la excedencia de la imagen está dialécticamente inserta en la fórmula general del neoliberalismo. En realidad, el primer momento de multiplicación de imágenes técnicas que va a acompañar el profundo cambio del capital es previo a la imagen digital y llega con la imagen televisiva. Este proceso es el que se asume y desarrolla en el hito teórico y cinematográfico que constituye la *Sociedad del espectáculo* de Guy Debord (2008). Una muestra de cómo el cine modernista, aquel que se define en gran parte por ser el que pone en tela de juicio la imagen en el siglo XX, es dialécticamente provocado por la expansión de la imagen mediática. “Todo lo que antes era vivido se aleja en una imagen”, afirma Debord (2008, Aforismo N°1) haciendo alusión a los cambios en la experiencia visual después de la tele-visión. En la crítica debordiana nos es posible ver (*sic*) el propio devenir imagen del sistema capitalista. “El espectáculo es el capital en un grado tal de acumulación que se transforma en imagen (...) la raíz del espectáculo se halla en el terreno de la abundancia” (Aforismo N°34 y 56). El modo de producción de las imágenes del espectáculo está en el corazón del capitalismo concentrado. No se trata de un problema de las imágenes *per se*, sino de la fuerza estructural

---

indecidibles, además de inclasificables” (pp.293-294).

10 Ahora bien, esta universalidad de las nociones de ocularcentrismo y régimen escópico (aún en plural como pretende Jay) no debería dejar de “hacernos ver” un reduccionismo geográfico y temporal (en el que incurriría también el propio Brea). De hecho, con los complejos procesos de retorno y discontinuidad de la historia de las imágenes que plantea Aby Warburg (2010) podríamos poner a prueba las tres eras de la imagen que propone Brea, punto al que retornaremos al final de este escrito.

9 Schwarzböck (2017) antes que al aspecto cuantitativo se refiere a la idea de infinitud para describir el estado actual de la imagen, no tanto por “la incontabilidad de las imágenes que existen (en ese caso, la infinitud sería como en la experiencia estética de lo sublime, la incapacidad humana de percibirlas como un todo), sino un modo de ser de las imágenes mismas, que las hace

de la imagen de mediar todo lo que hay: “El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes” (Aforismo N°4).

El postulado de la imagen como mercancía y de la mercancía como imagen aparece también en Brea, como decíamos al comienzo del escrito. En Brea (2010) superabundancia ya tiene un significado económico preciso: la cuestión ha dejado de ser el intercambio y ha pasado a ser la circulación infinita de imágenes. Dicho de otro modo, la piedra de toque del estadio neoliberal del capitalismo ya no es la escasez sino la abundancia de bienes, incluyendo los sensibles. Si primero se trataba de una transacción de las imágenes-materia, en tanto objetos hechos artesanalmente en el mundo de las mercancías, a partir del momento que describe con especial lucidez Benjamin (2003) en “la época de la reproductibilidad técnica”, de una nueva sensibilidad hacia lo igual en el mundo, ya no se tratará de la singularidad del objeto suntuoso, sino de la copia. Si no se trata de la escasez sino de la excedencia de imágenes, concomitante con ello, el proceso económico también deja de estar atado a la otra piedra de toque del sistema, a la propiedad (a quién pertenece *esta* imagen). La transición ocurre desde una economía basada en la obsolescencia hacia una lógica en la que los productos no se terminan, sino que por lo contrario, no dejan de multiplicarse en el mismo acto de ser consumidos.<sup>11</sup>

(f) *Cibervigilancia*. La imagen técnica presiona sobre la formación social de subjetividad

mediante un tipo de régimen escópico signado por los estados de sobreestimulación, ansiedad y paranoia. El revés de la ubicuidad de la imagen digital aloja la expansión que otrora ejercía el panóptico: con la imagen total asciende un sistema de vigilancia programada. Foucault (2012) ha abierto un trabajo crítico que expone el ocularcentrismo como un sistema de gobierno mediante la técnica del vigilar: “de una inspección que funciona sin cesar” (p.228). Pero si en el origen decimonónico de la vigilancia absoluta son las instituciones normales –el hospital, el manicomio, la prisión– las que realizan el control que el Estado necesita de la población, la cibervigilancia contemporánea desplaza el comando de un único ojo público hacia las ubicuas cámaras de las megacorporaciones de la internet. En esta transición, siguiendo a Harun Farocki (2013) y nuevamente a Hito Steyerl (2014) podemos comprender el proceso mediante el cual la función vigilante del panóptico del siglo XIX se potencia con el desarrollo técnico de la perspectiva vertical característica del siglo XX. En “La realidad tendría que comenzar” Farocki (2013) sostenía que un hito en la historia de las imágenes se da con las *Messbilder* -fotogrametrías del suelo tomadas desde aviones-, porque ellas permitieron reemplazar la medición manual y reproducir “el objeto tridimensional en un plano según las reglas de la geometría proyectiva” (p. 23). En este ensayo tanto escrito como cinematográfico se interpretan las tomas aéreas, a su vez, como un desarrollo técnico posibilitado por las cámaras fotográficas, los aviones militares y las industrias que los fabrican, sin las cuales no se hubiera comprendido la existencia y dimensión de los campos de concentración. Retomando el concepto de imágenes de medición, Steyerl sostiene que se ha pasado de una perspectiva

---

11 Un diagnóstico reciente y muy cercano a esta línea argumentativa que expone la mutua interdependencia de imagen digital y capitalismo contemporáneo ambos en estado de inescasez (*Unknappheit*) es el trabajo aún no traducido al español de Staab, P. (2019).

monofocal, horizontal, corporal y estable a una perspectiva vertical, robótica, vertiginosa y en caída libre (Steyerl, 2014, p. 17). Los ensayos de ambos autores actualizan mediante una estética paranoica el modo en que la *videovigilancia* panóptica en el espacio público y en los espacios privados se realiza mediante incontables cámaras instaladas en los rincones de techos, detrás de los parabrisas de los móviles policiales, entre los locales comerciales de un mall, sobrevolando las ciudades desde aviones, satélites y drones. La *cibervigilancia* aprovecha estratégicamente la digitalización y la ubicuidad contemporáneas de la imagen. De ahí el gesto iconoclasta de desconfiar de las imágenes. Con la traducción de la realidad a imagen digital, el control opera bajo la apariencia de un fantasma electrónico que sobreestimula la vista mientras extrae datos de usuario; también a través de una pantalla cuya superficie está cotizada como un territorio; y mediante un sistema global de extracción de metales que capitaliza el uso del suelo para la producción masiva de dispositivos electrónicos. Al mismo tiempo la expansión de la visión y del capital: la ubicuidad de la imagen es la totalización de la vigilancia.

### Puntos de fuga

La ubicuidad, comprendida como un fenómeno de expansión global de las fuerzas de producción y de los canales de circulación, es uno de los rasgos que definen las imágenes contemporáneas por antonomasia. Ya sea bajo el diagnóstico del régimen escópico ocularcentrista (Jay), de la hipervisualidad administrada (Brea), de la conversión en imagen del capital (Debord), o de la cibervigilancia omnipresente (Farocki). Sin embargo, no se trata de un rasgo radicalmente nuevo de la imagen, sino que la

historia ha visto otros momentos de expansión y multiplicación de las imágenes, susceptibles de ser interpretados bajo el signo de la ubicuidad. Se abre allí la posibilidad teórica para trazar una geopolítica de la ubicuidad, que permita investigar la circulación de las imágenes por territorios más extensos. ¿Qué otros procesos históricos involucraron multiplicar imágenes más allá de las fronteras? En este punto, el titánico *Atlas Mnemosyne* de Aby Warburg peina la historia del arte a contrapelo, poniendo en el foco de la narrativa no solo las discontinuidades, los recomienzos y las supervivencias de ciertas formaciones visuales a través del tiempo;<sup>12</sup> sino que además expone los viajes, las idas y las vueltas de las imágenes a través del espacio. El gesto warburgiano proyecta retrospectivamente el momento de la ubicuidad de imágenes técnicas por la fotografía, el cine y la televisión, hacia la historia del arte anterior. Una lectura que sea capaz de introyectar el diagnóstico contemporáneo de la ubicuidad de la imagen en el trabajo del *Atlas Mnemosyne* permitiría reconocer que la historia eurocéntrica de la imagen al óleo experimentó un primer proceso de expansión global con la contrarreforma: el barroco involucró un proceso de circulación, multiplicación e hibridación de las pinturas católicas posibilitado por la colonización de África y Latinoamérica (Warburg, 2010, pp.110-126).<sup>13</sup> Con el signo económico-político de la

12 El proyecto *Atlas Mnemosyne* mediante el cual Warburg se propuso “presentar todas las imágenes con todas sus relaciones” es considerado hasta hoy único por su radicalidad. Los paneles ideados por Warburg para ser exhibidos constituyen uno de los primeros experimentos de montaje, yuxtaposición, constelación, cartografía, en el que destacan la cantidad de imágenes que han circulado en la historia desde el 500 a.C. (antigüedad clásica), hasta el presente de Warburg, es decir, 1920.

13 Entre los paneles 60 y 76 sobre el barroco, Aby Warburg elabora lo que llama la “retórica del músculo”, una fórmula expresiva (*Pathosformel*) de la pintura

abundancia, el barroco contrarreformista se abre a la crítica del colonialismo histórico, donde la imposición de las imágenes religiosas cumplieron un rol clave en los procesos de aculturación. La superabundancia actual de imágenes, las 1 billón de imágenes diarias producidas y compartidas solo en Instagram, sin dudas es una condición que en su volumen no tiene precedentes. Pero lo que la colonización saca a la luz es cómo los periodos de expansión de la imagen involucran una verticalización económico-política, donde un tipo de imagen específica (asociada a un modo de ver, una iconología, un régimen escópico y un proyecto de dominación política) se impone en número y en poder por sobre otros tipos de imágenes.

La ubicuidad contemporánea ha llegado a ser posible porque se encabalga sobre el proceso por el que este artículo comienza: la digitalización. La composición heterodoxa de abordajes teóricos ha permitido construir un complejo de dimensiones de lo digital que hacen estallar la unidad abstracta de la imagen digitalizada en su condición fantasmal de circulación (Flusser, Brea), en la opacidad electrónica del dispositivo pantalla que lo conecta con la historia del cine y la televisión (Steyerl, Schwarzböck) y en la industria megaminera de extracción de metales necesarios para su funcionamiento (Parikka). La geopolítica colonialista de la ubicuidad, la crítica a la organización internacional del privilegio, la ganancia y la representación que habilita la profusión de las imágenes, deja abierta una posibilidad más para desmontar también la digitalización. Si la multiplicación abismal de las imágenes digitales se realiza solo

mediante la multiplicación de las pantallas, entonces resulta urgente rastrear las condiciones industriales de extracción minera y la ruta geopolítica de los metales. El arco histórico de este problema se vislumbra en la crítica a la multiplicación colonialista de la imagen católica desde otras posiciones e iconologías que reponen la hibridación y el mestizaje con lo marrón sudaca. El trabajo de la socióloga boliviana Silvia Rivera Cusicanqui en *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina* (2020) representa un enorme esfuerzo por abordar la imagen contemporánea desde una epistemología de “lo manchado, lo abigarrado, lo combinatorio” (p.228). El horizonte de esta perspectiva, contrario a retornar a un pasado precolonial perdido, apunta a entretejer las epistemes canónicas eurocéntricas con tradiciones ancestrales *quechumaras* (la combinación de quechua y aymara) que nunca se extinguieron. Cusicanqui logra exponer cómo la multiplicación de la imagen católica en la región del altiplano boliviano tuvo lugar en simultáneo al proceso de extracción de oro y plata en las minas de Potosí. Hoy a causa del extractivismo en el llamado “triángulo del litio” entre Argentina, Bolivia y Chile, la misma región se encuentra nuevamente en el foco de la industria minera de los gigantes tecnológicos del norte global. Como el litio es un material necesario para la producción de las baterías que ponen a funcionar a las pantallas y otros dispositivos del mundo digital, la multiplicación de la imagen se ve nuevamente enlazada a las rutas coloniales de los metales. Desarrollar un trabajo de crítica materialista de la imagen contemporánea, en su doble condición global de ubicua y digital, exige mantener la sensibilidad abierta a la mediación local. Como apunta Cusicanqui, pervive el acto expropiatorio.

---

barroca con la que se representaba a los esclavos negros, mediante la cual el capitalismo europeo expresa la esclavización como una forma de obtener de las colonias trabajo físico sin remuneración.

## Referencias

- Benjamin, W. (2003) *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (trad.: A. Weickert), México: Itaca.
- Brea, J.L. (2010) *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film e e-image*. Akal.
- Debord, G. (2008) *La sociedad del espectáculo*. Buenos Aires: La Marca.
- Didi-Huberman, G. (2009) “El montaje Mnemosyne” en: *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas*. Madrid: Abada, 411-458.
- Farocki, H. (2013) “La realidad tendría que comenzar” en: *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 177-192.
- Flusser, V. (2004) “La apariencia digital”, en: Yoel, G. (comp.) *Pensar el cine 2*, Ed. Manantial, pp. 351-364.
- Foucault, M. (2012) “Panoptismo” en: *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, pp.227-261.
- Jay, M. (2003) “Regímenes escópicos de la modernidad”, en: *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural*. Buenos Aires: Paidós, pp. 221-251.
- Marx, K. (1999) *El Capital. Crítica de la economía política* [Tomo I]. (Trad. de Wenceslao Flores) México: Fondo de Cultura Económica.
- Parikka, J. (2021) *Una geología de los medios*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Rivera Cusicanqui, S. (2020) *Sociología de la imagen: miradas ch'ixi desde la historia andina*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Schwarzböck, S. (2017) *Los monstruos más fríos. Estética después del cine*. Buenos Aires: Mar dulce.
- Staab, P. (2019) *Digitaler Kapitalismus. Markt und Herrschaft in der Ökonomie der Unknappheit*. Frankfurt: Suhrkamp.
- Steyerl, H. (2014) *Los Condenados de la Pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Warburg, A. (2010) *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.