

Narrativas tecnológicas que atraviesan la iconósfera

Alejandra Niedermaier^(*)

Resumen: Este texto propone, a través de un breve recorrido por el devenir de algunas narrativas visuales tecnológicas, indagar en los aspectos simbólicos que inciden en la conformación de imaginarios individuales y colectivos y, por ende, en las subjetividades. Jean-Luc Godard expresó que el cine (y lo extendemos a todas las artes visuales) es una forma que piensa. (2011). Se considerará su inserción en la iconósfera actual.

Palabras clave: iconósfera - narrativa - tecnología - pensatividad

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 93]

^(*) Fotógrafa, docente e investigadora. Magister en Lenguajes Artísticos Combinados (UNA). Profesora de la Universidad de Palermo en el área de Investigación y Producción de la Facultad de Diseño y Comunicación desde el año 2008. Docente del Posgrado de Lenguajes Artísticos Combinados de la Universidad Nacional de las Artes. Publica libros y ensayos acerca de los derroteros del lenguaje visual. Dirige el Proyecto de Investigación Giros y Perspectivas visuales DC/UP.

*Es como si cada época se definiera, ante todo,
por lo que ve y hace ver y por lo que dice y hace decir.*

Gilles Deleuze, (2013, T1)

La existencia ilumina -resulta la razón de ser de la imagen- y, a su vez, la imagen enriquece la existencia a través de sucesivas miradas en el tiempo. Coadyuva así a comprender el misterio del Otro a partir del misterio del Yo y del intersticio entre ambos. A su vez, el hoy (o lo contemporáneo) manifiesta una vibración de desconcierto y de dolor ante cierta oscuridad, que se manifiesta a modo de síntoma. Esto tiene una estrecha relación con la percepción de sí, para sí y de y para Otros.

Martín Heidegger (1988) consideraba que el fenómeno fundamental de la Edad Moderna es la conquista del mundo como imagen, advirtiendo así sobre una manera de representación. Este concepto se ha desplegado de tal forma que, en la actualidad, la imagen ocupa un lugar preponderante que llegó a convertirse en una iconósfera, es decir una atmósfera plagada de imágenes que se manifiesta como una nube y que, como tal, tiende a desvanecerse con facilidad.

El presente texto continúa con algunas disquisiciones que ya han formado parte de escritos anteriores, en tanto estudio, de búsqueda hermenéutica sobre algunas hipótesis acerca de los carriles del pensamiento por las imágenes en virtud de su carácter instituyente de la subjetivación. De este modo, las diferentes manifestaciones visuales conforman un universo que trabaja sobre lo real y lo imaginario, a través de lo simbólico. Coadyuvan con la construcción de un espacio abierto y en permanente disputa.

En la ya mencionada iconósfera es habitual pensar a partir de las mismas, por eso es menester enfocarlas políticamente a través de una mirada oblicua que permita visualizar su reflejo desde varias y distintas facetas. Como en la imagen habita una dinámica entre tiempos diferentes que permite relecturas continuas se debe incluir una apreciación anacrónica.

Se realizará entonces una exploración de las imágenes que conforman no sólo preocupaciones contemporáneas sino que también utilizan dispositivos tecnológicos y que, en algunos casos, son desplegadas en las redes.

Derivas genealógicas

No sé si filósofo alguno ha soñado jamás una sociedad para la distribución de Realidad Sensible a domicilio.

Paul Valery, "La conquista de la ubicuidad", 1928

La tecnología no es neutra pero sí es histórica y conforma una matriz cultural cuyo inicio a menudo se establece con el descubrimiento de la imprenta en el siglo XV.

Resulta relevante también adentrarse en la consideración esencial de las razones por las que aparece el deseo impulsor de la aparición de técnicas y tecnologías. Sigmund Freud descubrió que el hombre, además de ser un sujeto pensante, es un sujeto deseante. Este deseo se convierte en un motor de búsqueda de, por ejemplo, nuevas formas de expresión, nuevas formas de imitar mejor la realidad, de que las mimesis sean mayores. Se puede reconocer este deseo como el origen del advenimiento de la fotografía. Para comprender cómo ese deseo se convirtió en una práctica discursiva regular, se identifica una búsqueda por hallar un método fiel hacia un régimen de verdad que extremara las posibilidades de conocimiento. Si se parte del concepto de deseo de Baruch Spinoza –en tanto afecto primitivo y esencial– y se enmarca en el Eros freudiano –en tanto pasión– se puede con-

tinuar con Spinoza de que a partir de una conciencia de carencia surge una apetencia que se traslada a acciones (2005).¹

A su vez, Michel Foucault reconoció que las grandes mutaciones responden a la aparición de nuevas formas de la voluntad de verdad y sostuvo que la creación más osada, está siempre inserta en una estructura epocal, que no sobrepasa lo que la episteme, la imaginería de la época determina como posibilidad. (en Batchen, 2004)

Cabe mencionar también que Karl Marx indicó que: “Desde el momento en que la herramienta propiamente dicha es tomada por el hombre, e insertada en un mecanismo, una máquina toma el lugar de un mero implemento.”(en Crary, 2007) En la misma línea, Jonathan Crary apunta en sus estudios, que ya la cámara oscura conformaba un nuevo modelo de subjetividad que contribuía a la representación del espacio profundo. (2007)

Por tanto, se coincide con Foucault cuando expresa: “La historia, con sus intensidades, sus debilidades, sus furores secretos, sus grandes agitaciones febriles y sus síncope, es el cuerpo mismo del devenir. (1979)

Para continuar a grosso modo con el devenir de estos fenómenos, se pueden distinguir dos etapas: la de la tecnología analógica y la de la tecnología digital. La primera identificada con una sociedad disciplinaria y normalizadora, la segunda y contemporánea, responde a la figura del consumidor inmerso en una dinámica de mercado (costo-beneficio) que busca una continua optimización a través de lo que las tecnologías estimulan y proponen. El mercado, como institución omnipresente resulta el soporte ideal para la sociedad contemporánea de control (así llamada por Gilles Deleuze en Sibilia, 2009)

Ese tránsito de la mecanización a la digitalización de la vida implicó una transformación de gran envergadura y con múltiples consecuencias sobre los cuerpos y las subjetividades. Cabe destacar que ambos procesos modificaron tanto la percepción de sí y de los acontecimientos como su relación con lo inteligible y lo sensible. En la tecnología digital (a partir de la segunda mitad del siglo XX aproximadamente) se ha transmutado también la relación espacio-temporal tendiendo a acciones instantáneas que le otorgaron a lo inmediato un espesor conceptual.

Resulta interesante destacar la apreciación del crítico de arte Donald Kuspit que reconoce una especie de entramado histórico en el pensamiento tecnológico tomando como ejemplo la pintura de Edouard Manet, *Música en las Tullerías* (1862) en tanto primer cuadro que pone de relieve la matriz de sensaciones que aparece luego en los procesos digitales en tanto subversión de la representación. Considera así que las manchas de la mencionada obra son los prototipos de las sensaciones que otorgan los píxeles. Luego menciona a *La grande jatte* (1884) de Georges Seurat como más asertiva aún (2020). Estos ejemplos dan cuenta de que existió en el imaginario una virtualidad previa a la aparición de la informática. Así, dentro del campo de la producción artística, a partir de los años '60 se encuentran los trabajos de Vera Molnár y Jean Tinguely que exploraron el uso de computadoras. Este último, junto a otros, participó de la exposición *Cybernetic Serendipity* realizada en el Instituto de Arte Contemporáneo de Londres en 1968.

Por otra parte, la llegada de la web en los años '90 cambió de manera profunda el ecosistema de medios. En este contexto, Lynn Hershman Leeson desarrolló la pieza *Agent Ruby8*, un agente web artificial que se forma y refleja a partir de los encuentros con los usuarios. Cabe agregar a este breve racconto, que los objetos son espacios en los que las formas discursivas se cruzan con propiedades materiales. (Crary, 2007) A propósito, Vilem Flüsser identificó que la fotografía ha instaurado un pensamiento cosmológico a partir de cuatro conceptos: imagen, aparato, programa e información. Interesante es que este autor incluyó también en esta cosmología miradas trasdisciplinarias de lectura e interpretación que atraviesan lo sensible y lo inteligible. (1990)

Preocupaciones a partir de la posmodernidad

Si se considera a la realización estética como la manifestación sensible de la idea (Hegel) y como *poiesis* del destino histórico del ser (Heidegger) se arriba a la concepción de que se trata de la expresión de una fuerza vital. La *poiesis* comprendida como el gesto del productor a partir de su individualidad, inserta en su entorno político-cultural-social.

Desde la posmodernidad, la producción visual responde a variadas inquietudes que se listan a continuación, advirtiendo además una emergencia mayor sobre alguna en determinados momentos:

Por un lado, todo lo que tiene relación con la esfera de lo íntimo, es decir problemáticas provenientes de lo individual y de particulares determinaciones que se relacionan con la crisis de la representación y del concepto de verdad.

También se encuentran cuestionamientos a las condiciones de producción que tienen relación con autorreflexiones sobre los dispositivos utilizados, como así también fenómenos intertextuales, llamados, en ocasiones, *reenactment* y que toman material anterior o de archivo como un guión para revisarlo y reelaborarlo.

Este escrito se va a ocupar de las preocupaciones políticas que engloban temáticas como género, cuerpo, discriminación, desigualdad, migración, territorio y medio ambiente/antrópoceno.

Todas estas cavilaciones comparten las variables del punto de encuentro entre productor-receptor como problemática de uso, ya sea desde un punto de vista relacional o no. Se suma a esto el rol actual de la industria cultural.

Activismo metamoderno

A partir de fines del siglo XX, comienzos del XXI algunos teóricos culturales como Timotheus Vermeulen y Robin van den Akker proponen el término metamodernismo para aproximar una definición a la etapa posterior al posmodernismo. Entre otros aspectos identifican que en este período habitan aspectos que se encuentran entre la esperanza y

la melancolía, entre la ingenuidad y el conocimiento, la empatía y la apatía, la unidad y la pluralidad, entre la totalidad y la fragmentación y entre la pureza y la ambigüedad. En su formulación agregan: “Cada vez que el entusiasmo metamoderno cae en la fascinación, la gravedad lo impulsa hacia la ironía, y en el momento en que la ironía se inclina hacia la apatía, la gravedad tira hacia atrás hasta llegar al entusiasmo.” (2010). Sin embargo, advierten también sobre la aparición de una especie de utopía que se manifiesta a través del activismo. El resurgimiento de la esperanza pone en movimiento el activismo como contracara de la apatía y como una conciencia de pertenecer al mundo contemporáneo.

Este mismo tema es analizado por Boris Groys en el capítulo 3 de su libro *Arte en flujo*. En éste sostiene que el activismo artístico intenta cambiar las condiciones de vida en zonas subdesarrolladas económicamente, se ocupa de la preocupación ecológica, aborda el tema de la inmigración, entre otras problemáticas actuales. Comprende que la posición de los artistas de convertir su discurso estético en un elemento transformador es una posición históricamente nueva. (2016) Sin embargo, Lucy Lippard (2006) identifica al Caballo de Troya como la primera obra de arte activista.

En todos los proyectos activistas se detecta una experiencia que procede de la conexión del productor con algún hecho de la realidad que lo circunda. El activismo que se desarrolla en el marco del arte relacional resulta una especie de suplemento que visibiliza en varias ocasiones, aquello que los principales medios de comunicación no muestran.

Cabe comprender que la producción estética activista se encuentra orientada a los procesos y en búsqueda de una incidencia. Justamente lo que se conoce como *arte feminista* siempre estuvo ligado a los procesos, tomando como puntapié inicial el concepto de *lo personal es político* al cuestionar el concepto de representación.

Por ende, la imagen despliega y expande el pensamiento en cada momento de lucha dada su dimensión metonímica (considerando la metonimia como un fenómeno cognitivo -no sólo como una figura retórica- que proporciona acceso mental a otra entidad conceptual aprovechando su potencial en la argumentación con el sistema de representación). Es decir, abriendo su significado y mostrando todas las posibles brechas del marco de representación al incorporar los mecanismos simbólicos. Por tanto, impide el cierre de la comprensión tanto en el plano inteligible como en el sensible.

Narrativas

(...) el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relatos. (...) el relato está allí, como la vida. Roland Barthes, “Introducción al análisis estructural de los relatos”, *Communications* n°8, 1966

Esta referencia de Barthes sobre el relato puede ser conciliada con las consideraciones de Walter Benjamin en torno a la imagen dialéctica que designa que el encuentro de temporalidades heterogéneas es el lugar donde memoria y deseo se reactivan mutuamente. Las imágenes dialécticas son condición de posibilidad de la producción de tensiones, cuestio-

namientos, dilemas en distintas narrativas visuales. En éstas se puede hallar una particular urdimbre de la trama que va construyendo constelaciones y resonancias en el receptor. La siguiente frase de Giles Deleuze describe de algún modo el proceso:

Plegar-desplegar, envolver-desarrollar son las constantes de ésta operación hoy en día como el Barroco. (...) Incluso comprimidos, plegados y envueltos, los elementos son potencias de ensanchamiento y estiramiento del mundo. (1989)

Por esto, podemos aventurar que la visualidad contemporánea se sitúa a caballo de la tradición discursiva de cada medio y de la revolución tecnológica presente. A partir de las interrelaciones estéticas y lingüísticas, cada tecnología aplicada a una determinada construcción narrativa sincroniza diversas temporalidades al momento de generar propuestas discursivas.

Así, las imágenes y sus despliegues narrativos, por su carácter de inscriptores de sentido, dan cuenta del síntoma y contribuyen a una mirada crítica y/o redentora de la realidad, según sea el caso, pero siempre colaboran con su hermenéutica. Se observa aquí que el síntoma, en el sentido freudiano, aflora al exterior y muestra algo que acontece. Como la imagen se sitúa entre lo sensible y lo inteligible, origina la posibilidad de develar los síntomas no sólo por lo que muestra sino por su potencia de abrir el sentido de lo que narra. La *imagen-síntoma* interrumpe el curso normal de la representación, muestra el aspecto inconsciente y permite desarrollar la función poética y emocional que subyace en todo discurso. En las diferentes modalidades del orden simbólico, la imagen sintomática tiene un significado que invita a ser descifrado, como un enigma a resolver.

En esta misma línea de exploración se puede hablar del concepto polisémico de *interrupción*: la imagen posee la condición de posibilidad de interrumpir el transcurrir y habilita a la detención de la mirada. Es capaz entonces de interrumpir lo dado, lo hegemónico, la tradición. La interrupción rompe con procedimientos administrativos alienantes de repetición y, por tanto, de abolición de la sensibilidad. La imagen opera pues como pausa que convoca a la interrogación. Para explicar el procedimiento se recurre a Hannah Arendt (1978) que expresó: “El pensamiento exige un detenerse y pensar”. De este modo, la interrupción favorece la explosión del sentido de la imagen y la misma opera como un hiato que convoca al cuestionamiento, como una detención, como un corte, no como una pausa. Un enunciado autoral contiene en sí un signo de interrogación. La imagen como interrupción describe una acción viva y convoca al verbo congelar que contiene el concepto de tiempo como la detención de un instante. El estatuto extático de la producción visual revela verdades de diferentes maneras a medida que sus gestos intencionales se propagan simbólicamente. En algunos casos, el reconocimiento del hiato temporal posibilita el desarrollo de la narración, la construcción de un relato que restaura, en parte, la conexión vital entre dos registros. El escritor argentino Ricardo Piglia en su libro *Los años felices* indicaba “La vida es un impulso hacia lo que todavía no es, y, por lo tanto, detenerse a narrarla es cortar el flujo y salir de la verdad de la experiencia” (2016).

Por otra parte, la imagen forma parte de un proceso de simbolización de lo real y por tanto se ha convertido en un vehículo cognitivo. A propósito Godard establece: “Aunque esté

tan dañado que ya no pueda utilizarse, un pequeño rectángulo de 35 milímetros es capaz de salvar el honor de toda la realidad.” (2011). En virtud de que las tecnologías conforman una matriz cultural y por tanto epocal, hallamos una indeterminación de la realidad (al no poder ser considerada como un sustrato permanente), que modifica el concepto de veracidad para dar origen a la noción moderna de verosimilitud, integrando así el simulacro. En este aspecto es interesante analizar lo que el ya mencionado Flüsser escribió sobre que los parámetros estéticos que circulan son “(...) más reales y verdaderos y son los mundos alternativos proyectados.” (2004). Así, en lo que se podría denominar momentos de lo real, se halla la capacidad de la imagen de volver a poner en juego una determinada situación.

Acerca de activismos identitarios

Insertos dentro de una búsqueda de identidad, los proyectos que se exponen a continuación apelan a una sintaxis digital, y en algunos casos, con un destino de circulación en las redes, especialmente en las redes sociales. Se asoman a lo que Vilem Flüsser describió como “mundos alternativos que comienzan a surgir de las computadoras: líneas, superficies, pronto ya también cuerpos y cuerpos en movimiento constituidos todos a partir de elementos puntuales”. (2004)

Cabe destacar que el concepto de identidad debe ser abordado desde distintas categorías de análisis ya que su hermenéutica se desenvuelve tanto desde lo individual como lo social y, especialmente, entre lo intersticial de ambos. En todos los casos el concepto de identidad es nómada, es flotante. Por ello, se entiende por identidad a una construcción permanente, no acabada, sujeta a temporalidades y a contingencias. A partir de esto último, la artista visual Laís Pontes² nacida en 1981 en Fortaleza, Brasil elabora un proyecto, que surgió en 2011 durante una residencia en el International Center of Photography (ICP). A partir de su rostro desarrolla una serie de identidades femeninas, con programas, aplicaciones de retoque fotográfico y otras herramientas digitales. Desde los cambios morfológicos, gestuales, de vestuario y accesorios a la manipulación digital, los múltiples cuerpos de Pontes adquieren una identidad e historia particular. Así, su serie *Born nowhere* se muestra en las redes para indagar sobre la construcción de identidades en Facebook e Instagram. Inventa cada identidad, sus historias pasadas y presentes, sus nacionalidades y su relato cotidiano. Interactúa en las redes mencionadas con otras personas lo que le permite delinear cada vez más la personalidad y las alternativas de cada personaje que responden a estereotipos femeninos y que además, sostienen estatutos interseccionales como los económicos, sociales y raciales en relación a la mujer. Ella misma manifiesta que parte del concepto de modernidad líquida de Zygmunt Bauman construyendo identidades líquidas. Se apoya también, en que en la virtualidad, es muy usual la construcción ficticia de una identidad. A propósito, Étienne Balibar sostiene que “toda identidad es fundamentalmente transindividual, lo que quiere decir que no es (puramente) individual ni (puramente) colectiva” (2020). Este autor la caracteriza también como algo que no es

dado ni es inmutable. Cada cuerpo creado por Laís se despliega y actúa desde la fotografía, a través de un diálogo, de un reconocimiento del afuera virtual.

Probablemente se halle lo inacabable en los más de 12.000 seguidores que Laís registra. Es por esta característica que su proyecto, entra, por otra parte, dentro de los cánones ficcionales y performáticos actuales que, integrados a los sistemas de presentación cultural contemporánea, tienden también a posibles identificaciones por parte del receptor. Esta serie de Pontes interroga radicalmente los conceptos de autor, obra, y receptor.

A su vez, Tomoko Sawada³, nacida en Kobeh, Japón en 1977, aborda la hibridación entre la cultura juvenil, las tradiciones japonesas y las ideas de belleza occidental. A través de sus imágenes, Tomoko intenta confrontar la identidad mientras problematiza el afuera y el adentro, utilizando su propio cuerpo como escenario adscribiendo a la consideración de Foucault de que éste es una superficie de inscripción de los sucesos. (1979)

Su primera serie titulada *ID 400* (1999) fue realizada en un fotomatón, recabando cien fotos en blanco y negro. Sus siguientes proyectos fueron *Días escolares*, *Costume*, *Mirror*, *Cover* (donde muestra el aspecto de las jóvenes del barrio de Shibuya de Tokio), *Decoration* (sobre el barrio de las lolitas góticas llamado Harajuku) y *Omiiau* (en la que cuestiona los matrimonios arreglados).

Sawada recurre a un proceso intertextual, no de obras ni textos anteriores, sino de *reenactment* de costumbres, de estereotipos femeninos para mostrarlos irónicamente. Esta artista visual aborda las tensiones entre el género y el objeto, la máscara y el rostro. De algún modo, su narrativa coincide con lo que Holmes describió como el triunfo de la fotografía al hacer que una hoja de papel (o pantalla, en este caso) refleje como un espejo y se convierta al mismo tiempo en una foto. (1859)

En ambos proyectos, se advierte asimismo una cualidad muy contemporánea de la fotografía: ya no se hace cargo de la representación sino que trata de presentar, de hacer visible. De algún modo, dentro de la actividad estética como producción simbólica, la elección de la presentación adhiere al pensamiento de Baudelaire: “extraer la eternidad de lo transitorio.”

El lazo que se establece entre visualidad y redes sociales, como sucede en estas producciones, posee un efecto “consagratorio” similar al que describe Giorgio Agamben en su libro *Signatura rerum* con respecto a la proximidad entre sacramentos y magia en la práctica del bautismo de las imágenes. El bautismo ritual aumentaba la eficacia de éstas y le otorgaba fines mágicos. Acaso, ¿la colocación de ellas en las redes sociales no implica la ilusión de que operen de un modo consagratorio y mágico? (en Niedermaier, 2012)

Tanto Pontes como Sawada trabajan a partir de ellas mismas indicando una autorreferencialidad heredada de las producciones estéticas de Cindy Sherman, entre otras.

Por su parte, Kira Xonorika (Paraguay, 1995)⁴ es una artista visual, escritora, investigadora y activista transfeminista que, con un entramado poscolonial, explora en su trabajo visual las múltiples conexiones entre lo ancestral, el género y el futuro. En *Water body* utiliza inteligencia artificial para cuestionar principalmente el paradigma binario hombre/mujer y lo natural frente a lo artificial. En su obra examina cómo, a menudo, las visiones sobre el futuro han sido moldeadas por la literatura de ciencia ficción. Se inspira en figuras mitológicas que emergen de las profundidades del agua, a partir de una estética de colores brillantes en base

a arquetipos femeninos, en la que aparece también un discurso sobre atuendo y piel y que, además, irradia algo sobrenatural. Desde un punto de vista sinestésico, estas imágenes transmiten un cierto sabor de chicle metálico. Asimismo ponen de manifiesto que las imágenes creadas por IA se hallan entrelazadas con los modos de producción capitalista que incide en la subjetividad. El uso de la IA, a través de su proceso “texto a imagen”, provoca una alianza entre ambos diferente a la tradicional. Este procedimiento parte además, de una acumulación estadística (que proviene del pasado) y extrae de allí su materia prima.

A propósito, Flüsser identificó a las tecnologías digitales como “la nueva imaginación”, es decir, la capacidad de hacer cuadros a partir de la fragmentación del mundo en minúsculas partículas para conformarlo después de acuerdo a los deseos del operador. Así, estas imágenes resultan proyecciones del pensamiento, muestran y representan el pensamiento y, fundamentalmente, la imaginación.

Por su parte, Xonorika considera que el uso de IA proviene de su deseo de aunar un discurso político decolonial acerca de la binaridad de los cuerpos junto con la historia del arte y el relato ficcional. De este modo sus imágenes provienen de múltiples temporalidades. Muy consecuente con su anhelo de poner en tensión todo concepto binario, ella transmite que su obra aborda, asimismo, las perspectivas apocalípticas e integradas sobre el desarrollo tecno-científico.

El fenómeno de la migración ha adquirido, durante los siglos XX y XXI, una notoria aceleración al desterritorializar los espacios-nación. La expansión de lo geoeconómico y lo geopolítico se refleja en identidades móviles y, por tanto, se traduce en lo geoartístico y lo geoestético. Pensar desde lo geoartístico es pues, pensar a partir de un mundo con diferentes geografías, cada una habitada por su historia, por sus condiciones político-sociales y sus transformaciones. Al examinar la migración, Nobukho Nqaba⁵, nacida en 1992 en Sudáfrica, utiliza grandes bolsas realizadas con una trama plástica, para mostrar que éstas se han convertido en un símbolo mundial de la migración. Escenifica performances que vinculan los términos hogar, lucha y supervivencia en virtud de que los movimientos diaspóricos incluyen los sustantivos esperanza pero también pérdida y extrañamiento, decepción y desesperación. El propósito de Nqaba es producir una resonancia pública y sensible ante tales experiencias que significan un agrandamiento de la noción de mundo al incorporar otros contextos.

De este último producto visual analizado, se desprende que el cuerpo no solamente tiene relación con su ser y su percepción sino también con su estar por los diferentes itinerarios (en tanto construcción) que atraviesa. Queda claro también lo manifestado por Michel Foucault de que el cuerpo como superficie de inscripción de los sucesos, se encuentra aprisionado en una serie de regímenes que lo traspasan. (1979)

Tras observar estos cuatro trabajos, se puede arriesgar que el gesto visual tenderá por tanto a una mirada sin supuestos para tener en cuenta lo que la filósofa y teórica feminista australiana Elizabeth Grosz subraya: “no tanto en el ser como en el devenir, cómo cambian las identidades, cómo se transforman las fuerzas, cómo las estabilidades, cuando se examinan muy de cerca, ocultan una miríada de pequeñas transformaciones o reorganizaciones que hacen que las identidades sean a la vez más frágiles y más resistentes de lo que parecen a primera vista” (2021)

De este modo, los productores que visibilizan situaciones que involucran al ser humano en diferentes temas conflictivos, iluminan donde fallan otras esferas y abren opciones políticas de la mirada. La mirada al tornarse imagen y, al visibilizar, puede marcar el surgimiento de un sujeto político dispuesto a entablar distintas acciones.

Acerca de activismos por la ebullición climática

Cada época enfrenta sus propios laberintos
Paula Sibilia, “El malestar de lo ilimitado” (2020)

En varios escritos se ha hecho referencia a que muchas narrativas visuales interpelan hoy estos tiempos de oscuridad, entre los que se cuentan los relativos al medio ambiente. Georges Didi Huberman indica que las luciérnagas han desaparecido por “la cegadora claridad de los feroces reflectores”, es decir, a causa de una sociedad “industrial y consumista”. Especifica además que su desaparición se debe a la polución de las aguas y del aire. (2012) Cabe entonces seguir ocupándose de esta problemática que ya fue abordada en “Latidos visuales de un tiempo incierto” en el *Cuaderno n° 129, Actores inesperados: lo que atraviesa el campo de la imagen* y en “Imágenes de pensamiento ambiental”, *Cuaderno n° 186: Discursos de la imagen: desde el centro y la periferia*.

El Capitaloceno se define por ser un sistema económico y productivo globalizado, muy centrado en el beneficio financiero, muchas veces a través del Tecnoceno. Se relaciona con el antropoceno por la explotación intensiva de los recursos naturales. A partir de que el ser humano se apropió de la tierra, varios autores se refieren al Antropoceno⁶ para describirlo como un agente geológico que deja huellas perdurables en el suelo, en la atmósfera y en los océanos y que permanecen durante miles de años. El ser ha sido capaz de desencadenar tecnológicamente energías poderosísimas, de alto riesgo con una enorme capacidad de transformación, tanto del ambiente como de nuestra vida en común y la relación con el propio cuerpo.

Cabe meditar entonces qué está sucediendo en la actualidad en que la desmedida ambición económica rompe el medio ambiente y plantea una destructiva lógica que es producto de codicias locales y globales. Es interesante detenerse en lo expresado por Hannah Arendt en su libro *La condición humana* (2009), publicado por primera vez en 1958:

El fin justifica la violencia ejercida sobre la naturaleza para obtener el material, como la madera justifica la muerte del árbol y la mesa la destrucción de la madera. Debido al producto final, se diseñan los útiles y se inventan los instrumentos, y el mismo producto final organiza el propio proceso de trabajo (...). Durante el proceso de trabajo, todo se juzga en términos de conveniencia y utilidad para el fin deseado, y para nada más.

Incluso agrega: (...) “la tecnología ya no se presenta como el producto de un consciente esfuerzo humano para aumentar el poder material, sino como desarrollo biológico de la humanidad.” (...). Esto remite a todos los dispositivos tecnológicos que se están analizando incluyendo la IA. En cuanto al planeta, los ya mencionados fenómenos de capitaloceno y tecnoceno tienden a convertir el planeta en un gigantesco desierto.⁷

La foto, que se propone examinar este artículo, es de Kevin Ochieng Onyango⁸ (Kenya, 1998), quien se presenta como un fotógrafo y activista climático, que brinda, desde el orden conceptual, en cada una de sus fotografías un trazo condensado sobre la temática que nos ocupa. En 2021, recibió el premio Environmental Photographer of the Year con su imagen *The last breath* en la que un niño respira mediante una máscara de oxígeno conectada a una bolsa de plástico atada a un plantín. El fondo muestra un paisaje inquietante que induce a percibir una tormenta como amenaza predatoria y que conduce al receptor a la sensación de lo sublime kantiano en tanto inabarcable e incontrolable. Remite pues a la creación de la etapa antropocénica de sistemas de destrucción medioambiental y social que han generado lo que Naomi Klein llama *zonas de sacrificio*. (en Niedermaier, 2023). Esta puesta en acto frente a la cámara presenta un cuerpo vivo humano en una situación de peligro inminente ya que se considera al siglo XXI como el siglo del polvo, del agotamiento de los recursos de agua y de la ya mencionada desertificación. En la imagen se manifiesta también un recorrido de adentro hacia afuera (del niño a la planta) y de afuera hacia adentro (del entorno que incluye a la planta hacia el niño) que indica la interdependencia entre todos los seres vivos y con el aire. En un intento genealógico, Jussi Parikka recuerda la siguiente manifestación de Charles Babbage⁹: “El aire es una inmensa biblioteca, en cuyas páginas queda escrito para siempre todo lo que el hombre alguna vez dijo o la mujer susurró. (2021)

La imagen de Onyango exhibe una cierta virtualidad minimalista que muestra lo subyacente despojado de lo Real superficial, configurando así lo subjetivo en tanto experiencia que muestra lo potencial, lo latente.¹⁰ Su significado sale a la luz a través de los caminos que se crean entre lo simbolizante y lo simbolizado.

Por su parte, Mark Fischer explicó que la no toma de conciencia de la catástrofe ambiental por parte de la cultura capitalista se debe a que sus implicaciones son demasiado traumáticas para su asimilación dentro del *fetichismo del crecimiento* que propone además cambios y desplazamientos continuos. (en 2023)

Con respecto a la imbricación entre capitalismo (más precisamente en su modelo exacerbado de neoliberalismo), antropoceno y tecnoceno se puede visualizar que la intensa relación entre los tres coadyuva con la sociedad de control arriba mencionada.¹¹

Pablo Servigne en su libro *Colapsología* (2021) menciona, entre otros, el colapso de la biosfera y el ecosistema. Define el colapso como un proceso por el que las necesidades básicas son desatendidas y por ende el futuro es incierto. Propone entonces trabajar interdisciplinariamente y, además, considera al arte como una dimensión central. En este aspecto, la característica fractal del arte hoy (en tanto prácticas y sentidos) provoca relámpagos y destellos que, a su vez, convocan a la vivencia de un suceso y pueden alertar sobre un posible devenir sombrío.

Desafíos de la visualidad y su posibilidad de agencia

El espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizada por imágenes.

Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, (1995)

A pesar de esta acertada frase de Debord, es fundamental no quedarnos hoy solamente con estos conceptos sino abrir el pensamiento hacia las posibilidades de que la visualidad pueda crear narrativas que no sean evanescentes. Se confía así que el gesto productor, a través de su *poiesis*, es decir, de su discurso situado provoque una experiencia que incida sobre lo inteligible y lo sensible.

Los dispositivos visuales son parte de la lógica contemporánea de intercambio material de bienes culturales y de consumo y resultan pues una herramienta de trabajo y de información que da cuenta de un imaginario. El gesto del productor visual, entendido como la puesta en acto de su intención, intenta a través de distintas formas, transformar el mensaje estético en un acontecimiento que además, manifiesta una duración distinta a la duración de las mercancías.

Para la historiadora y pensadora Ariella Azoulay la fotografía es una práctica cívica que debe interpelar políticamente al receptor en virtud de que, al producir sentido, desempeña un importante rol en la formación socio-política de los sujetos.

A partir de los trabajos desplegados por los productores visuales mencionados se advierte que sus prácticas discursivas situadas producen interrupciones en los flujos institucionalizados, haciendo uso de las materialidades propias del andamiaje tecnológico normalizado. A propósito cabe preguntarse junto a Azoulay si la normalización de algunas imágenes integra una de las características de la iconósfera. En este sentido, ella alude a las imágenes de diferentes conflictos bélicos (Abu Ghraib, conflictos Israel-Palestina, entre otros) que, de algún modo regulan la mirada de los espectadores al legitimar la violencia (racial, social, de género, etc.) que se ejerce sobre las personas. De este modo, ella brega por una mirada “desde abajo”, una mirada decolonial. Resulta oportuno reconocer entonces, que subsiste el escepticismo y el temor de que las fotografías carezcan de la eficacia comunicativa necesaria para suscitar una respuesta activa. Sin embargo, Judith Butler en su ensayo sobre tortura y ética del 2005, considera que el gesto del encuadre ya es, en sí mismo, una interpretación que suscita una resonancia, dando cuenta así de la relación entre acontecimiento y forma de visibilizarlo.

Claramente los medios de comunicación (incluida la web) poseen una gran incidencia al operar como máquinas de información que, en ocasiones, normativizan la singularidad de las imágenes. Por eso, es menester interrogarse nuevamente sobre la visibilización y el ocultamiento que ya se tratara en el texto “La imagen como brecha del tiempo” en el *Cuaderno n° 93, Visibilizaciones y ocultamientos de la imagen*. Se puede inferir pues que los textos visuales juegan con el sentido de su materia, sentido como sensualidad (en términos de su palpable vivacidad y seducción) y sentido como significación. A partir de esa sensualidad y desde ideales sociales, estéticos, políticos y éticos, la imagen puede visibilizar, ocultar y, además, manipular y disciplinar al modelar deseos y afectos. Por eso, es necesario cuestionarla para encontrar la capacidad crítica del régimen visual desde una

mirada consciente y ética. A propósito Arendt manifestó: “La conciencia es la anticipación del compañero que te espera cuando regresas a casa.” (1978)

Al mismo tiempo, otra particularidad a tener en cuenta tiene relación con la sensualidad indicada en términos de polisemia, de natural ambivalencia que constituye a la imagen y que, al ser abandonada la convierte en un *cliché*. Su potencialidad se ve limitada cuando es convertida en testimonio o ilustración. En esta operación la capacidad de inferir, fantasmear, imaginar se detiene absolutamente y suspende su energía narrativa.

Los mencionados artistas visuales son generadores de narrativas que resuenan en el receptor como experiencias que negocian algunos pares binarios como lo público y lo privado, lo familiar y lo extraño y por sobre todo, lo íntimo y lo éxtimo. Félix Guattari mencionó que las transformaciones tecnológicas, esos universos de virtualidad implican una tendencia a la homogeneización de la subjetividad. (en Sibilia, 2020) Además, de la multitemporalidad que se aprecia en sus proyectos, hay un efecto que Hernán Ulm describe como lo que insta, es decir, lo que cae verticalmente sobre el receptor como resultado afectivo, es decir, un tiempo instantáneo junto a un espacio sin distancias. (2019)

Otra cuestión a dirimir es cómo las interfaces y las herramientas de los softwares inciden sobre la estética actual de los dispositivos visuales. Walter Benjamin mencionaba a tal efecto:

Dentro de largos períodos históricos, junto con el modo de existencia de los colectivos humanos, se transforma también la manera de su percepción. El modo en que se organiza la percepción –el medio en que ella acontece– está condicionado no sólo natural sino históricamente. (en Niedermaier, 2012)

El foco estallado, el uso de filtros, el tratamiento de las imágenes por capas (y sus diversas superposiciones) influyen claramente en la percepción sensible de la idea. Con respecto al tratamiento por capas, se podría aventurar, a partir de una comparación que ha realizado Roland Barthes de un texto o texto visual con una cebolla, identificando que las capas sucesivas conforman una identidad. Las imágenes superponen diferentes estratos de sentido y, probablemente el procesamiento por capas contribuya a ello. Es dable mencionar que el sentido mantiene una condición sensible que emerge en las formas materiales de la percepción.

Guillermo Wilde y Gonzalo Araoz en el prólogo al libro de Alfred Gell explicitan que éste considera al arte no como un sistema codificado de símbolos sino como un sistema en acción. (2016) En esa acción/actuación, la agencia es comprendida como un conjunto de fuerzas heterogéneas de aprehensión e intervención que no es exclusivamente individual sino que se inserta en un entramado social y, de este modo, configura sentido. Así, el sentido se produce en el lugar de encuentro entre el receptor y la obra, a través de una eficacia técnica y/o tecnológica que, al decir de Gell, produce encantamiento (2016). De esta manera los fenómenos de percepción y las experiencias de ver producen un acontecimiento de contacto cultural. Cabe agregar las reflexiones de Jacques Rancière cuando identifica que cierta estrechez del espacio público y de una merma en la imaginación política, producto de la caída de los grandes relatos y de la aparición de consensos, le otorgaron a las

producciones artísticas/tecnológicas una función sustitutiva. En este aspecto, califica al arte como una práctica del disenso. (2011)

Entonces, a través de sus dimensiones poéticas y políticas, las imágenes pueden llegar a constituir una cierta insurgencia ante situaciones que parecen inamovibles y que claman por cambios. Para que esto se produzca, se recuerda la frase de Arendt de que para que nazca una respuesta sensible hay que “(...) antes que nada, sentirse afectado.” (2005)

Los textos visuales participan de este modo de un pasaje de la pasividad al movimiento. Levantarse significa romper con supuestos que se creían concluidos y con reglas que se consideraban inevitablemente como rectoras. Además, muchas imágenes han registrado los distintos momentos de erupciones vitales y se han convertido así en insignias de diferentes eventos. Georges Didi Huberman explica que la imagen quema cuando toca lo Real y quema por el deseo que la anima en tanto intencionalidad. (2008). En tal sentido, es menester ahondar en la posibilidad de la visualidad para transformar la conmoción (*pathos*) en un gesto *poiético* capaz de interrogar los diferentes imaginarios individuales y colectivos. De este modo, la imagen posee la facultad de afectar y asimismo de ser afectada por las condiciones que la rodean. Igualmente, de provocar un desasosiego reflexivo e inquisitivo.

Colofón momentáneo

Si durante todo un lapso uno ha vivido dentro de una cultura determinada y por eso se empeñó a menudo en explorar sus orígenes y su ruta de desarrollo, en algún momento lo tentará dirigir la mirada en la otra dirección y preguntarse por el destino lejano que aguarda a esa cultura y las mudanzas que está llamada a transitar.

Sigmund Freud, “El porvenir de una ilusión”, 1927 (1992)

Para finalizar y, tal como indica la frase de Freud, mirar hacia el devenir pone de relieve el peligro que significan las alteraciones de lo vivo que se hacen en nombre de las tres características emergentes actuales ya citadas. Si asumimos junto a Aby Warburg de que el tiempo introducido en una imagen produce una especie de *sismografía* (en 2023), es decir un movimiento telúrico de sorpresa, conocimiento y afectividad, podemos concluir en que a partir de la misma aparece la posibilidad de reflexión y acción, o sea otorgar la oportunidad de pensar por las imágenes en virtud de su posibilidad de despertar la cavilación. Incluso darle cabida a los deseos que pueden llegar muy lejos porque en los mismos habitan, como puntos de partida, las memorias anacrónicas. Al respecto, Edmund Hüsserl manifestó:

(...) no sólo gozo de manera inmediata, sino que igualmente gozo adelantándome al futuro, gozo en la medida en que la persistencia futura me afecta en el placer con la misma intensidad y se disfruta al mismo tiempo. (en Didi Huberman, 2021)

Hannah Arendt sostuvo que *pensar es actuar*. (1978) Las imágenes que exteriorizan los síntomas y que interrumpen el flujo habitual de los hechos para visibilizar ciertos temas coyunturales son claves para emprender ese camino. Incluso, continuando con Arendt, ella identifica que el pensar siempre se ocupa de objetos que están ausentes (1978). Cabe relacionar entonces que la imagen opera como signo, en tanto representación de algo que está ausente.

En definitiva, se considera que todavía se deben analizar profundamente las actuales y las futuras configuraciones de la subjetividad que las diversas narrativas tecnológicas originan y originarán (la IA le agrega un grado de complejidad extra). Cada vez que las tecnologías mutan, tanto las prácticas sociales y culturales como los aspectos, simbólicos y cognitivos se modifican. Tal vez, para ello usar como método de indagación, la siguiente aseveración de Foucault: “El saber no ha sido hecho para comprender, ha sido hecho para hacer tajos” (1979) con el objeto de atender los intersticios, aperturas y resplandores posibles.

Como afirmó la fotógrafa Lucia Moholy (Schulz, antes de su matrimonio con László Moholy-Nagy) en su libro *Cien años de fotografía 1839-1939* publicado originalmente en Londres en el año del centenario de la invención: “La vida sin fotografías ya no es imaginable. Ellas pasan delante de nuestro ojo y despiertan nuestro interés; pasan también a través de la atmósfera, sin ser vistas ni oídas, cubriendo distancias de miles de millas. Ellas están en nuestras vidas, así como nuestras vidas están en ellas.” (1939)

Como todo dispositivo, el visual está marcado por relaciones de poder. Es por eso que se debe activar la imagen, produciendo y mirando atentamente su reflejo desde diferentes ópticas y en toda su complejidad. En 1951 se publicó *El hombre rebelde* de Albert Camus, con la siguiente frase como lema: «Yo me rebelo, luego nosotros somos». En este caso, se apuesta a una imagen que revele y se rebelo para no ser parte de la iconósfera.

Notas

1. En la Demostración de la Proposición XXVII indica: “El espíritu en cuanto que ratiocina, no apetece otra cosa que conocer, y no juzga útil nada más que lo que lo lleva al conocimiento.”
2. <http://www.laispontes.com>
3. <http://tomokosawada.com> y @tomokosawada_artist (IG)
4. <https://www.expanded.art/articles/kira-xonorika-in-conversation-with-margaret-murphy> y @xonorika (IG)
5. <https://www.wiriko.org/wiriko/nobukho-nqaba-lagosphoto-festival/> y nobukhonqaba (IG)
6. Algunos pensadores que escribieron sobre el tema: Jussi Parikka le otorga el nombre de Antropobsceno como valoración ética. (2021). Antes, Zygmunt Bauman en su libro en Ética posmoderna, publicado por primera vez en 1993, entre otros.
7. Varias películas distópicas hacen referencia a este panorama. Por citar tan solo dos ejemplos: *Blade Runner 2049* (Denis Villeneuve, 2017) y en el ámbito de las películas in-

fantiles Mascotas unidas que muestra un grupo de animales que debe escapar de Ciudad Robot (Reinhard Klooss, 2019)

8. <https://www.fscindigenousfoundation.org/es/empowering-winners-inspiring-communities-impact-indigenous-innovative-solutions-photo-contest/> y keemono_ (IG)

9. Charles Babbage diseñó y desarrolló una calculadora mecánica considerada como la primera computadora del mundo.

10. Pierre Levy en su libro ¿Qué es lo virtual? detalla la virtualidad como lo posible, lo que ya está constituido pero se mantiene en el limbo.(1999)

11. A partir de lo expresado por Michael Hardt y el recientemente fallecido Antonio Negri en su libro Imperio. (En Sibilía, 2009)

Referencias bibliográficas

- Arendt Hannah (1978), *La vida del espíritu*, e-pub: Titivillus
- Arendt, Hannah (2005) *Sobre la violencia*, Madrid: Alianza
- Arendt Hannah (2009), *La condición humana*, Buenos Aires: Paidós
- Batchen Geoffrey (2004), *Arder en deseos, la concepción de la fotografía*, Barcelona: Gustavo Gili
- Butler Judith (2005), “Torture and the Ethics of Photography” en *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 25, pp. 951-966.
- Crary Jonathan (2007), *Las técnicas del observador*, Murcia: Cendeac
- Debord Guy (1995), *La sociedad del espectáculo*, Santiago de Chile: Ediciones Naufragio
- Deleuze Gilles (1989), *El pliegue*, Barcelona: Paidós
- Deleuze Gilles (2013), *El saber. Curso sobre Foucault*. Tomo 1, Buenos Aires: Cactus
- Didi Huberman Georges (2008), “La emoción no dice ‘yo’. Diez fragmentos sobre la libertad estética” en AA.VV., *La política de las imágenes*, Santiago: Metales Pesados
- Didi Huberman Georges (2012), *Supervivencia de las luciérnagas*, Madrid: Abada Editores
- Didi Huberman Georges (2021), “Gestos, fórmulas y bloques de intensidad”, *Revista de filosofía* n° 151, México: Universidad Iberoamericana, pp.280-309
- Flüsser Vilem (1990), *Filosofía de la fotografía*, México: Editorial Trillas
- Flüsser Vilem (2004), “La apariencia digital” en Gerardo Yoel (comp.) *Pensar el cine/2. Cuerpo(s), temporalidad y nuevas tecnologías*. Buenos Aires: Manantial
- Foucault Michel (1979), *Microfísica del poder*, Madrid: Las ediciones de la Piqueta
- Freud Sigmund (1992), *Obras Completas, Volumen XXI (1927-1931)*, Buenos Aires: Amorrortu
- Gell Alfred (2016), *Arte y agencia*, Buenos Aires: Sb Editorial
- Godard Jean Luc, (2011), *Historia del cine*, Buenos Aires: Caja Negra
- Groys Boris (2016), *Arte en flujo*, Buenos Aires: Caja Negra
- Heidegger Martin (1998), “La época de la imagen del mundo”, *Caminos del bosque*, Madrid: Alianza

- Holmes Wendell Oliver (1859), "The Stereoscope and the Stereograph", Boston: Phillips, Sampson, and Company
- Kuspit Donald (2020), "Del arte analógico al arte digital" en *Arte digital y videoarte*, Madrid: Círculo de Bellas Artes
- Levy Pierre (1999), ¿Qué es lo virtual?, Barcelona: Paidós
- Lippard Lucy (2006), "Caballos de Troya: arte activista y poder" en Marzo J.L. (comp.), *Fotografía y activismo*, Barcelona: GG
- Moholy Lucía (1939) *A Hundred Years of Photography, 1839-1939*, Middlesex, England: Harmondsworth
- Niedermaier Alejandra (2012), "La distribución de lo inteligible y sensible hoy" en Cuaderno n° 43 *Acerca de la subjetividad contemporánea*, Buenos Aires: Universidad de Palermo, pp.33-51
- Niedermaier Alejandra (2020), "La identidad entre lo no fotografiable y la fotograficidad" en Soulages F, Erbetta A (comp.), *El arte contemporáneo y, por lo tanto, la fotografía*, Buenos Aires: Arte x Arte, pp.33-40.
- Niedermaier Alejandra (2023), "Imágenes de pensamiento ambiental" *Cuaderno n° 186: Discursos de la imagen: desde el centro y la periferia*, Buenos Aires: Universidad de Palermo, pp.97-113
- Parikka Jussi (2021), *Una genealogía de los medios*, Buenos Aires: Caja Negra
- Rancière Jacques (2011), *El malestar en la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual
- Servigne Pablo, Raphaël Stevens (2020), *Colapsología*. Barcelona: Arpa
- Sibilia Paula (2009), *El hombre postorgánico*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica
- Sibilia Paula (2020), "El malestar de lo ilimitado". *Fronteras*, 33 Congreso Latinoamericano de Psicoanálisis, Montevideo, p. 980-987.
- Spinoza, Baruch (2005), *Ética*, Buenos Aires: Terramar Ediciones
- Ulm Hernán (2019), "El programa afectivo neoliberal. Misceláneas", *Revista Barda*, pp.54-60
- Valery Paul (1928), "La conquista de la ubicuidad" en Oliveras Elena (2008), *Cuestiones de arte contemporáneo*, Buenos Aires: Emecé
- Vermeulen T. y R. van den Akker (2010), "Notes on Metamodernism", *Journal of Aesthetics & Culture* n° 2
- Vicente Filipa, Azoulay Ariella (2020), "In their own words: academic women in a global world. Interview 1: Ariella Aïsha Azoulay – Unlearning", *Análise Social*, 235, (2º), pp. 417-436.

Abstract: The following text proposes, through a brief overview of the evolution of some technological visual narratives, to investigate the symbolic aspects and their impact on the affecting of individual and collective imaginaries and, therefore, on subjectivities. Jean-Luc Godard said that cinema (and we extend it to all the visual arts) is a way of thinking. (2011). Its insertion into the current iconosphere will be considered.

Keywords: iconosphere – narrative – technology – pensitivity

Resumo: Este texto propõe-se, por meio de um breve panorama da evolução de algumas narrativas visuais tecnológicas, a investigar os aspectos simbólicos e seu impacto na conformação de imaginários individuais e coletivos e, portanto, nas subjetividades. Jean-Luc Godard dizia que o cinema (e estendemo-lo a todas as artes visuais) é uma forma de pensar. (2011). Sua inserção na iconosfera atual será considerada.

Palavras chave: iconosfera - narrativa - tecnologia - ponderação

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]
