

## Liminalidades temporales de la visualidad

Alejandra Niedermaier <sup>(1)</sup>

---

**Resumen:** La energía de las imágenes marca horizontes de sensibilidad, de imaginarios individuales y colectivos y examina las representaciones dentro de epistemes que se suceden en el tiempo. Además, suspende toda univocidad al considerar múltiples singularidades. Es por esto, que este artículo indicará para sus distintas elucubraciones teóricas, producciones visuales de diferentes épocas con el objeto de analizar cómo afectan inteligible y sensiblemente.

**Palabras clave:** cultura visual - imágenes funcionales - representación/presentación - afectación

[Resúmenes en inglés y en portugués en las páginas 221-222]

---

<sup>(1)</sup> Ver CV de Alejandra Niedermaier en la p. 222

### Continuidad en las inquietudes

Consciente de la reiteración que se manifiesta en las introducciones de los últimos artículos al establecer continuidades entre las preocupaciones desplegadas en ellas, éste escrito no será una excepción. Las inquietudes, mejor dicho, obsesiones se expanden cíclicamente para volver a aparecer en un lugar ligeramente diferente pero con un nuevo enigma que, de algún modo, suele ser coincidente con los anteriores. Justamente, a las inquietudes que perduran y que son recurrentes, se les suma las que emergen de una actualidad desconcertante. Es por eso, que hay tensiones e inquietudes que se reiteran y que se reflejan en los análisis de disímiles producciones estéticas realizadas con distintas tecnologías (éstas han contribuido en ocasiones a la estandarización con la consecuente reducción de su riqueza) y diferentes sintaxis.

A establecer también en esta introducción es que ningún abordaje de una producción visual será la única: el análisis más fecundo es aquel que sugiere distintas lecturas y se alimenta de variadas posiciones de enfoque. El estudio crítico de una obra requiere acercamientos y rodeos plurales así como intentos de observaciones personales que, por otra parte, nunca serán definitivos. Jacques Rancière ha escrito al respecto: “La crítica trabaja en primer lugar en la constitución de una visibilidad nueva.”(2011)

La energía de las imágenes marca horizontes de sensibilidad, de imaginarios individuales y colectivos y examina las representaciones dentro de epistemes que se suceden en el tiempo. Además, suspende toda univocidad al considerar múltiples singularidades. Es por esto, que este artículo indicará para sus distintas elucubraciones teóricas, producciones visuales de diferentes épocas.

## Cultura visual plural

Más allá de lo económico y lo político muchas cuestiones sociales se pueden analizar desde los lenguajes. Todos otorgan sentido y conceptualizaciones. Así, el lenguaje visual entre otros, configura múltiples módulos simbólicos a través de la práctica en distintos dispositivos.

Los dispositivos visuales permiten anclar el gesto humano convirtiéndose en elementos potenciales de la cultura al ser soportes de la transmisión del conocimiento. Resultan artefactos que se heredan: algo que se pensó, se creó y se guardó. Contribuyen así a una “puesta en cultura” según Michel de Certeau (1999) al identificar distintas actividades donde “la creación brota de todas partes”. Y agrega: “Sin nombres propios, toda suerte de lenguajes dan lugar a estas fiestas efímeras que surgen, desaparecen y recomienzan.”

La experiencia estética se torna, entonces, en una condición de posibilidad para transmitir, comunicar y propiciar experiencias de conocimiento.

El término *cultura visual* fue utilizado, en sus inicios, por Svetlana Alpers en su estudio denominado *El arte de describir* sobre las artes y la cultura holandesas del siglo xvii. La propuesta de Alpers proporcionó nuevos paradigmas para su estudio ligando a los grupos sociales que las producían y consumían como así también a sus intereses intelectuales y hábitos culturales. Consideró entonces no sólo la producción sino también el lugar y el rol de las imágenes en la cultura holandesa. De ahí la importancia de las condiciones y políticas de producción y distribución, así como la recepción y el consumo de las imágenes, tal como ya fuera señalado en el artículo “Perplejidades estéticas” (2025). Justamente, la revolución tecnológica introduce un nuevo modo de relación entre los procesos simbólicos y las formas de producción y distribución de los bienes culturales. Así, la cultura visual integra los escenarios formales como los museos, por ejemplo, con la experiencia visual de la vida cotidiana.

Roger Chartier en su libro *El mundo como representación* indicó que las prácticas culturales implican también formas de ejercicio del poder. (en Nash y Torres, 2009) Las imágenes se conciben como campos de lucha, de relaciones de fuerza y de conflictos.

Se emprende entonces un análisis crítico de las producciones visuales que no se limita al examen del artista y su tiempo atendiendo la complejidad, la exuberancia y lo que Georges Didi Huberman denomina *sobredeterminación*. En el transcurso del tiempo, la imagen enarbola su incidencia sobre lo simbólico y sobre el imaginario. En este sentido su accionar sobre el pasado y sobre el presente adquiere varias y mutantes significaciones. La *sobredeterminación* de la cual habla este teórico se relaciona con su capacidad de convertirse en el reflejo del “inconsciente de la representación” y transformarse de este modo en un

*síntoma*. (2006) Por ello se puede inferir que la imagen conlleva *duraciones heterogéneas* en virtud de que los objetos (estéticos/artísticos o no) producen vibraciones en los sentimientos al alimentar una carga emocional. Se produce entonces un acontecimiento visual en el receptor.

A su vez, tener en cuenta la politicidad que funciona en el interior de las producciones estéticas, atendiendo, entre otros, el aspecto que Néstor García Canclini razonó en tanto que “La configuración geopolítica de los saberes es tan importante como la organización transnacional de las representaciones e imágenes en las artes y las industrias culturales” (2007) Esto se valida con la siguiente frase de Stuart Hall: “La práctica cultural se convierte, entonces, en un campo con el que nos comprometemos y elaboramos una política” (en AA.VV, 2014)

Nicolás Mirzoeff (2003) cita a Martin Powers al considerar la cultura visual como una *red fractal* impregnada con modelos del mundo entero que se interrelacionan e interactúan. Este mismo autor cita a Arjun Appadurai quien observó: “La imagen, lo imaginado y lo imaginario son términos que nos conducen hacia algo importante y nuevo en los procesos culturales globales”, destacando así su incidencia en la vida cultural.

Las intervenciones cambiantes de la imagen en la vida de la cultura, su vitalidad como representación, su capacidad para afectarnos, su atractivo estético y poético, su posibilidad de presentación añaden complejidad a la actual comprensión de lo visual. La imagen, al ser capaz de cubrir algunos intersticios junto a la investigación social, presenta la emergencia del vestigio que el espíritu de este tiempo manifiesta. Por otra parte, en la exploración sobre la singularidad de la cultura visual es dable reflexionar sobre los modos de visibilidad e inteligibilidad del que participan.

## Imágenes funcionales

Se advierte, desde hace un tiempo ya y con un exponencial crecimiento, a la imagen como dato (real o ficticio) que reduce su potencial, su condición de coadyuvar a la posibilidad de inferir y a imaginar. Dentro de este grupo, algunas tienen la función de establecer patrones con el objeto de operar después. Llamadas por algunos autores “imágenes operativas” se trata de aquellas que son unidas a culturas mediales contemporáneas. Lo operativo actúa en base a órdenes institucionales.<sup>1</sup> A propósito, Harum Farocki ha reflexionado en un artículo de *Public* sobre las imágenes que se tornan funcionales en lugar de estimular la búsqueda de sentido. (2004).

En estos casos la tecnología resulta codeterminante en los procesos simbólicos que activa, a través de procedimientos tales como imágenes sobre imágenes y otras operaciones que implican el uso de las mismas. Estos ensamblajes/estructuras son constelaciones de flujos semióticos que operativizan en función de un sistema de conocimiento. Como dice Parikka: “Las técnicas culturales se definen por el entrelazamiento de los requisitos materiales y simbólicos del conocimiento.” (2025)

Las imágenes funcionales complejizan las nociones de transparencia y opacidad. En los sistemas de datos (plataformas por ejemplo) se tornan evidentes las operaciones de real/

irreal, verdadero/falso y visible/invisible. El interés que éstas despiertan tiene relación con su capacidad de albergar datos de identificación, reconocimiento y localización. Cabe reconocer aquí su potencial instrumental. Un interesante antecedente de esto lo encontramos en la opinión vertida por Alphonse Bertillon en 1890 que se valió del sistema antropométrico: “Así, la solución del problema de la identificación judicial consiste menos en la búsqueda de nuevos métodos característicos de la individualidad que en el descubrimiento de un método de clasificación.” (en Parikka, 2025)

En la lógica de las imágenes en plataformas, éstas se convierten en captura de datos y participan del diseño de entornos que responden a las técnicas culturales ya mencionadas. Contribuyen así al formateo de territorios y subjetividades. Su función principal es operar en lugar de representar, característica de la imagen a la que nos dedicaremos a continuación.

## Encrucijadas entre la representación y la presentación

De tal modo que *hacer visible* sería siempre, al mismo tiempo, *objetar* un cierto estado de las cosas, cuando las cosas están solo “tal cual”, es decir, cuando no son lo suficientemente extrañas como para ser vistas e interrogadas.  
Georges Didi Huberman (2019), *Vislumbres*

El ya mencionado Didi Huberman considera que: “Toda la historia de las imágenes puede explicarse como un esfuerzo por trascender visualmente las oposiciones triviales entre lo visible y lo invisible.” (2004) Si suponemos que la representación vehiculiza la visibilización, podemos advertir que hoy la denominada crisis de la representación refiere a un sujeto contemporáneo que está inmerso en una multidimensionalidad de realidades.

Debemos comenzar por comprender a la imagen como una presentación en virtud de que la atención contemporánea, cuando el receptor percibe la presencia del objeto visual, ya no registra del todo para cuales agendas culturales estos objetos fueron concebidos y, sin embargo, es afectado.

Comencemos por desgranar la significación del propósito de representar. Representar implica establecer una relación directa descriptiva y de semejanza pero también significa la posibilidad de simbolizar. Está ligado a los lenguajes como sistemas de sentido. El lenguaje se desarrolla a partir del sujeto que toca, el objeto tocado y la acción de tocar. Es claro que aquí haremos hincapié en el lenguaje visual. Siguiendo a Michel Foucault incorporaremos también la palabra *discurso* para entrever cómo los seres humanos se comprenden a sí mismos en el marco de la cultura, es decir, atendiendo que las diferentes prácticas (visuales) presentan un procedimiento discursivo.

En este sentido, resulta interesante el texto sobre *Las Meninas* que el propio Foucault escribió y que analiza cómo las atmósferas de representación condicionan las miradas. El cuadro de **Diego de Velázquez** (1599-1660) aborda la dualidad presencia/ausencia, inter-

mediada además por el reflejo en un espejo que representa algunas de las figuras que se están retratando. Por un lado, se encuentra al pintor como productor de la representación, al objeto representado (los modelos y sus miradas) y la observación de la representación encarnado en la figura del receptor. El cuadro resulta pues una especie de mirador desde donde observar las infinitas representaciones del mundo.

A continuación se expondrán proyectos de distintas épocas que ponen en cuestión la noción de representación, comprendiendo que los procedimientos discursivos operan dentro de los límites de una episteme y el régimen de verdad de un período y cultura particular. La producción del fotógrafo histórico **Fred Holland Day** (1864-1933) resulta pues un punto de encuentro entre representación y simbolización. El modo en que lo divino ha sido representado ha variado significativamente según las religiones, épocas y sensibilidades culturales. A partir del cristianismo la imagen se convirtió en un elemento trasmisor de su épica pudiendo mencionarse *El manto de Santa Verónica* como representación icónica y otras como elementos didácticos evangelizadores. Las formas de representación tienen relación con las proyecciones simbólicas y culturales de los diferentes imaginarios. Al comienzo del cristianismo (Si) Jesús fue representado con pictogramas como el pez, el pavo real o el ancla. Para dar a conocer la crucifixión apareció el estaurograma que es un monograma compuesto por dos letras griegas. Luego varios pintores como Fra Angelico, Leonardo Da Vinci y Velázquez entre otros compusieron escenas basadas en el Nuevo Testamento. Por su parte, Rembrandt dibujó varias cabezas de Cristo.

En este caso, Holland Day, a partir de 250 tomas ejecutadas con la técnica de la platinotipia<sup>2</sup>, eligió siete para representar las últimas palabras de Cristo ya en la cruz. Cabe destacar que, en un gesto autorreferencial, él mismo se coloca en el rol de Cristo para lo cual adelgazó e importó de Siria el manto y la cruz. Su necesidad de ensayar una experiencia religiosa entraña una necesidad de implicación sensorial directa.

A partir de estas imágenes, podemos pensar que la misma, en el transcurso del tiempo, enarbola su incidencia sobre lo simbólico y sobre el imaginario. En este sentido su accionar sobre el pasado y sobre el presente adquiere varias y mutantes significaciones y se puede volver al concepto de *sobredeterminación* acuñado por Didi Huberman por su capacidad de convertirse, como ya se ha mencionado, en el reflejo del “inconsciente de la representación” (2006).

En muchas ocasiones la imagen suele ser observada en un presente, en un ahora. Sin embargo, la misma puede referirse a un tiempo pasado y sus huellas (representativas, simbólicas, imaginarias) serán guardadas para un futuro.<sup>3</sup> En tal sentido, se produce una dislocación entre el tiempo de la experiencia vivida y registrada por la imagen (foto, cine, video) y el tiempo en que se aprecia esa imagen a través de sucesivas miradas. Incluso, en este interjuego temporal, se producen traslados entre las esferas privadas y públicas: imágenes que refieren a vivencias privadas se pueden convertir –desde el análisis de la historia– en un modo hermenéutico y colectivo de estudio.

Algo de todo esto está presente en la película *Acquerello* de 1958 de **Otar Iosselani** (1934-2023) y que fue su corto de graduación. Se trata de una adaptación de una novela de Alexandre Grin en la que se muestra una familia que vive junto a sus hijos en una casa modesta. Él es proclive al abuso de alcohol y le roba el poco dinero disponible a su esposa que trabaja como lavandera. En determinado momento, el protagonista trata de escapar

de las quejas de ella y se refugia en un museo. Allí descubre una pintura que refleja una casita similar a la suya. Al rato, a ella también se la ve delante del cuadro. Es muy visible el impacto que provoca en los dos ver representada su casa. En este caso, una pintura (trazo de esencia) se torna en un trazo de existencia. Luego, siempre parados delante del cuadro y desconociendo los superficiales comentarios que los guías del museo realizan a su alrededor, conocen al pintor. La escena final, obra como una oda a la representación: el pintor retrata a toda la familia delante de la casa. Esta representación funciona aquí como un acto simbólico reparador de recuperación identitaria de sus habitantes. Andrei Tarkovski (2002) explicitaba que una película comienza en el interior de la persona creadora de la película, conocida como director, es decir, cuando surge una imagen de la misma: cuando aparece la conciencia de una estructura estética o una atmósfera emocional.

El detenimiento de la cámara sobre distintos elementos (la tabla de lavar por ejemplo) produce cierta sensación sinestésica y ratifica a la fotografía como componente molecular del cine. La fotografía y el cine presentan una consanguineidad en virtud de que ambos se hallan ontológicamente vinculados. Walter Benjamin encontraba en ambos, oscilaciones de espacio y tiempo, como así también entre distancia y proximidad ya que estas categorías se reducían y maximizaban simultáneamente. Por su parte, Jean Louis Comolli en una conferencia dictada en el 2007 denominó a la foto como la *unidad discreta del cine*. A su vez, la teórica de cine Laura Mulvey (2007) encontraba que en el detenimiento del curso de una película se abría un espacio en el que las estéticas del celuloide y de la fotografía coincidían. Reconocían además, en que ambos dispositivos poseen una capacidad de representación, a esto puede sumársele la presentación ficcional que potencia la representación. A propósito y adelantando este *racconto*, el proyecto de **Lev Manovich** (1960) y **Andreas Kratky** *Soft Cinema*, encargado por el ZKM para la exposición Future Cinema del 2003, resulta de una selección en tiempo real de elementos multimedia provenientes de una base de datos según reglas definidas por los autores. Se apoya en la tecnología de la sociedad de la información y utiliza el *loop* como una de sus características. Desde el punto de vista tecnológico explora: un algoritmo a partir de un software diseñado por los autores que controla la cantidad de ventanas que contendrá la pantalla como así también selecciona de distintos videos, por medio de palabras clave, temáticas, locaciones, movimientos de cámara y colores. Todo a partir de una base de datos que contiene varios videos, animaciones 2D, dibujos animados, escenas 3D, diagramas, mapas, sonidos, música, texto y variables narrativas.

Se podría decir que la intención de ambos es establecer sus videos como una obra abierta ya que buscan constantemente introducir “nuevas posibilidades de una forma” (Eco, 1992). En este proyecto se encuentran nuevos modelos narrativos lindantes a la investigación y al ensayo. Sobreimpresiones, *wipes*, incrustaciones forman parte del dispositivo videográfico y lo caracterizan como una *tekné* donde tecnología y real se encuentran estrechamente vinculados.

Tal como Manovich menciona en su libro sobre los nuevos medios, en los videos que integran este proyecto se puede distinguir dos capas diferenciadas: “la capa cultural” y la “capa informática” (2006). La trama, el relato que plantea en ellos y el modo de entablarlo corresponden a la primera mientras que las distintas variables informáticas que utiliza forman parte de la segunda.

Así, Manovich y Kratky utilizan, en este proyecto, videos de muchos otros autores elegidos algorítmicamente y conforman una urdimbre a través de una base de datos donde entremezclan distintos elementos visuales junto a elementos musicales y sonoros para crear una ficción narrativa apoyada en una percepción integral pero donde se observan imágenes que manifiestan un cierto distanciamiento. En esta producción hallamos una reescritura intertextual. Por esto, se puede deducir que la representación se ha perdido en todos los pasos descriptos. Nos encontramos entonces ante una presentación que remite a una lejanía, a un aura apartado del Benjaminiano (ya no es irreplicable, entre otras características) y cercano al aura fría que definió José Luis Brea, cuando planteaba la existencia de una desintensificación del valor aurático. Brea aventuraba que: “El aura va a ser ya sólo el sentido.” (1991)

A través de estos ejemplos y los próximos a analizar y que corresponden a la actualidad, es que se encuentra un deseo de recuperar la cosa misma (presentación) frente a la representación. Existe pues un ideario que considera que la presentación asegura una especie de transparencia por encontrarse circunscripta a un presente. Puede sumarse la idea del ya mencionado Walter Benjamin de que la imagen sirve para “demaquillar la realidad” (en Didi Huberman, 2007) De algún modo, dentro de la actividad estética como producción simbólica, la elección de la presentación adhiere al siguiente pensamiento de Baudelaire: “extraer la eternidad de lo transitorio.” (en Bourriaud, 2009) A propósito, Sigfried Krauer sostenía que la posibilidad de la fotografía no es solo reproducir un objeto dado sino su capacidad de separarlo de sí mismo. (en Cadava, 2014) En esa separación se crea un espacio intersticial en donde se presenta. Las imágenes por su carácter de inscriptores de sentido, coadyuvan a una mirada crítica y/o redentora de lo real, según sea el caso, pero siempre colaboran con su hermenéutica.

Analicemos entonces las rupturas y discontinuidades que dan pie a la relación representación/presentación. Por un lado, las imágenes hacen presente lo ausente pero por otro, la representación, como característica ontológica de la imagen, ha perdido el peso que otrora poseía dando lugar a la presentación. Si bien ambos aparecen como un par binario también se puede advertir su complementariedad (casi como en todo par binario). A pesar de que identificamos una crisis de la representación (en varios órdenes y que la imagen refleja), en algunos casos, sigue siendo un elemento importante de la imagen, que en ocasiones, la presentación coadyuva a mostrar. En este sentido, Cornelius Castoriadis indicaba que la imagen llama, convoca, “hace desear la lengua” en tanto que juega un rol de referencia que contribuye a saber “de qué hablamos”. (en Didi Huberman, 2019) Alude de este modo a su apego con el referente, al anclaje antropológico de las imágenes.

Así este par binario debe ser comprendido de un modo topológico, es decir desde un espacio en el que no se puede trazar esferas dicotómicas pero sí liminares y fronteras donde, además, se establecen continuidades y discontinuidades. En el cuaderno n° 227 denominado *Desafíos de la visualidad ante la iconósfera actual* y **más precisamente en el artículo “Narrativas tecnológicas que atraviesan la iconósfera”** se han analizado distintos aspectos de este par topológico de representación/presentación, en cuanto puesta en forma, a través de distintos gestos fotográficos que trabajan la identidad.

Una nueva arista que es dable de examinar es cuando este fenómeno acompaña a los desplazamientos de los géneros fotográficos, característica muy propia de la contemporaneidad, reconocible cuando se unen el documento con la escenificación para conformar la realidad.

En estos casos se parte de un planteamiento que no busca oponer lo real con lo ficcional, sino dejar entrever que lo ficcional es capaz de construir diferentes realidades.

Analizaremos esta modalidad a partir de la fotógrafa **Cristina de Middel** (España, 1975) 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 geostético. 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.

Cristina de Middel inició el proyecto *Journey to the center*<sup>4</sup> en 2015 mientras vivía en México, durante las primeras etapas de la campaña electoral estadounidense. Donald Trump había anunciado su candidatura y la migración de México a Estados Unidos se había convertido en un tema de debate polarizador en ambos lados de la frontera. Ella denomina este proyecto como documental expandido en tanto alberga imágenes documentales e imágenes escenificadas. Explica que este procedimiento le asegura poder darle al proyecto distintas capas de sentido. El título está inspirado en el libro *Viaje al centro de la tierra* de Julio Verne. Las fotos fueron realizadas entre 2015 y 2019 en ambos lados de la frontera, es decir, California, Arizona, el desierto de Sonora y Oaxaca.

De este modo, las imágenes exponen las distintas formas en que una misma situación puede ser percibida. Así sus imágenes, tanto las directas como las escenificadas, posibilitan la vinculación de 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. Este corpus de imágenes da cuenta de la complejidad de los procesos de migración tratando de captar la experiencia singular y la dimensión afectiva. Esta experiencia significa un distanciamiento –y una apertura– de los marcos conceptuales que fueron referentes en la narración identitaria.

El término expandido al que alude De Middel para esta serie no solamente se relaciona con las diferentes fotografías que integran el proyecto sino también en la expansión de nuestra idea de mundo que significa la migración, en tanto incorporación de distintos contextos y formas de vida.

En la contemporaneidad y, a partir de cierta ambigüedad en las semejanzas y al mismo tiempo una cierta inestabilidad en las diferencias, se aprecia en la fotografía un reordenamiento de los géneros en los que habitualmente se manifestaba este lenguaje. Se produce así una traslación en la cual confluyen, conviven, se entremezclan los géneros del retrato, paisaje, documental, desnudo, naturaleza muerta y otros enraizados en la historia de la fotografía por su apariencia y como elemento facilitador para su comprensión. Los desplazamientos actuales conforman una estética *a la vez* (rúbrica de análisis considerada por François Soulages, 2005 en su libro *Estética de la fotografía*), que da cuenta de una densa urdimbre, del roce, de la espesura y de la complejidad que, con diferentes grados de presencia, se insinúa en cada imagen.

El desplazamiento de los géneros manifiesta una *estética a la vez* que ratifica que la fotografía es un medio flexible y permeable que desempeña variadas funciones. Esto permite remitirnos a la interrogación planteada por François Soulages (2005): “¿puede haber proyectos y objetos fotográficos que *a la vez* interroguen a la sociedad y lo político y trabajen desde el sitio de arte?” En este caso la *estética a la vez* se encuentra determinada por un lado, al interrogar las tensiones y relaciones de lo real y, por otro, al desarrollar lo simbólico. La fotografía se encontró además, ante la dicotomía de mostrar lo real –hasta el punto de convertir las imágenes en documentos– pero al mismo tiempo de descubrir también lo privado, lo interdicho de cada caso relevado. Por eso es dable observar que conjuga *a la vez*, lo documental con lo autoral. Se puede considerar entonces, que el fin de un sistema vinculante a géneros significó que cada autor pudiese indagar en su propio gesto.

De Middel muestra esta serie en formato de fotolibro (entre otros).<sup>5</sup> El fotolibro nace del libro de artista y comienza a proliferar a fines de los años '90 del siglo pasado. El libro de artista es una obra de origen conceptual que, a través de un accionar pensado, aúna en ocasiones la imagen y la palabra. El denominado “giro lingüístico” tuvo gran incidencia en la emergencia y el desarrollo del arte conceptual. Justamente, el libro de artista obtiene un sitio dentro de la producción artística en una época en que el arte conceptual y el arte intermedia comenzaron a desplegar su influencia. Ulises Carrión también contemplaba al libro de artista como una obra conceptual y por eso exponía en *El nuevo arte de hacer libros* (1980):

Un libro es una secuencia de espacios. Cada uno de esos espacios es percibido en un momento diferente: un libro también es una secuencia de momentos.  
(en Niedermaier 2020)

En la modalidad contemporánea del Fotolibro/Libro de artista hallamos una temporalidad a través de la secuenciación. Cada imagen contiene su propio espacio y tiempo potencial que junto con otras configuran una temporalidad narrativa. La duración aparece así a través del ordenamiento sintáctico. En esas secuencias se condensa un discurso que se aprecia a través del pasaje de las páginas.

Desde su concepción, alberga también variables comunicacionales. Se puede identificar al libro de artista como una obra de cruce de lenguajes ya que se pueden observar en él los pliegues y despliegues de sentido. Los elementos constitutivos que integran un libro de artista conforman códigos que, interrelacionados en conjunto, configuran un discurso. En tal sentido, Mijail Bajtín señala como “componente estético” de una obra a la forma en la que es configurada (ya sea tan solo imágenes o su combinación con texto) y en donde se hallan implicados también los procesos psíquicos de creación y recepción. El fotolibro/libro de artista presenta un carácter de homeomorfo, es decir una transformación topológica que implica correspondencia y continuidad. La siguiente frase de Giles Deleuze (1989) puede ser aplicada a la noción de estos objetos culturales:

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. (en Niedermaier, 2020)

La historia de la fotografía tiene antecedentes muy tempranos: El descubridor de la reproducibilidad, Henri Fox Talbot, creó entre 1844 y 1846 un álbum denominado *The pencil of nature* de seis ejemplares donde intentaba mostrar las maravillas naturales y realizadas por el hombre del mundo. Por su parte Ana Atkins realizó fotolibros entre 1843 y 1854 con la técnica del cianotipo llamados *British Algae: Cyanotype Impressions* donde mostraba una gran variedad botánica. En los años de constitución de las diferentes naciones latinoamericanas, los álbumes de los fotógrafos viajeros (con una mirada puesta sobre lo exótico y lo pintoresco) más los realizados por los fotógrafos coterráneos (con un deseo de dar cuenta del crecimiento), conforman una memoria narrativa.

En el fotolibro, las decisiones que se deben tomar en su concepción coinciden con las del libro de artista en la mayoría de los casos y en otros no. Concuera la dilucidación del diseño, el tamaño y la encuadernación. Asimismo el desarrollo de la narratividad, todo debe dialogar entre sí (las imágenes una con otra, el texto uno con otro, imágenes y textos, etc.) En ocasiones, la unión texto e imagen provoca una explosión de sentido.

Existen grandes momentos de decisión que no sólo se desarrollan a través del montaje, sino en la elección de la cantidad, la elección del papel (difícil por la variedad) y donde y cuantos ejemplares se van a imprimir. Del mismo modo la tipografía. En algunos casos, aparecen, además del autor, otros actores: tal vez un diseñador gráfico, la imprenta e incluso, en caso de tiradas grandes, el encargado de la distribución. No es la primera vez que De Middel proyecta sus trabajos en este formato. Su serie *Los Afronautas* fue mostrada de esta forma y concebida con la dirección artística de colaboradores: Ramón Pez, curador y diseñador y la artista visual Laia Abril.

Joan Fontcuberta ha manifestado que “Si la fotografía es básicamente huella y descripción, el libro le permite desplegar toda su sintaxis.” (en Niedermaier, 2020) El cultor del fotolibro para su propia obra y patrocinador de la realización de los mismos, Martin Parr, lo consideraba una obra en sí misma y añadió que para ello debe encontrarse una estrecha relación entre las ideas, las imágenes y la forma. A través del gesto de montaje, de enhebrado de foto a foto, página a página, el productor visual despliega su propuesta artística. En todos los casos, cabe también detenerse en la figura del receptor. Se trata de un receptor atento que tiene un contacto directo con el objeto. Un contacto que implica un acercamiento diferente a otro tipo de obra. Un contacto que implica también la noción de tiempo. Un tiempo personal, los instantes que le lleva recorrer el contenido, el paso de página a página. Podríamos decir entonces que se trata de una producción verdaderamente *relacional*.

En todos los proyectos de Middel se puede apreciar que hay un sólido gesto autoral detrás. Ella misma explica su concepción de su mirada actual: “al unir los puntos entre cosas muy distintas como una historia y la realidad, a veces se solapan y a veces no. Y eso no significa que sea menos riguroso. Puedes seguir aprendiendo a través de la ficción. (...) La motivación y los temas que elijo no son solo surrealismo per se, no es solo hacer un ejercicio estético, conceptual o simbólico. Utilizo ese lenguaje para hablar de temática contemporánea porque creo que funciona y creo que nos puede ayudar a entender el mundo mejor y a encontrar soluciones a sus problemas.” (Vist, abril 2021)

Con respecto al proyecto analizado, *Viaje al centro de la tierra*, ella explica:

Utilizo la literatura fantástica que para mí tiene mucho que ver y me ayuda a explicar una parte de México fascinante. Me parece importante enseñarlo así, con sus paisajes increíbles y la riqueza y la espiritualidad de sus costumbres. Es la parte bonita de México, la de las maravillas geológicas, las cuevas, las mariposas que vienen a reproducirse, las ballenas. Y lo confronto con la parte más documental del viaje, como el paso de La Bestia. Luego hay personajes a lo largo del camino que tienen un punto mitológico como las patronas, los sicarios, los desiertos. Hay gente muy buena y gente muy mala como en cualquier gran gesta, en cualquier gran sentido de aventura o viaje. (...) Me gusta contar la migración desde la valentía de la parte mitológica, del viaje iniciático, que no se refleja ya que casi siempre los presentan como víctimas o criminales. (Vist, abril 2021)

La próxima obra que analizaremos emplea la fotografía documental o ensayística en un límite oscilante entre los valores estéticos y los contenidos referenciales. Se inscribe en una posición liminal que equipara la obra fotográfica a cualquier otro proyecto artístico actual. En este caso también identificamos un pasaje de la representación a la presentación y el ya mencionado desplazamiento de los géneros habituales de la fotografía. Se trata del fotógrafo francés procedente del ámbito del fotoperiodismo, especializado en conflictos bélicos y perteneciente a la Agencia Magnum, **Luc Delahaye** (Francia, 1962), que comenzó, a partir del año 2000 a renunciar a su actividad documental y a utilizar cámaras de gran formato y a combinar fotos documentales con fotos artísticas. Surgieron así, escenificaciones e imágenes trabajadas con posproducción digital, en las que este productor visual decide mostrar la oscuridad que afecta al mundo actualmente. Él mismo indicó en un reportaje realizado por Quentin Bajac, curador del museo Jeu de Paume, en el que Delahaye estuvo exhibiendo recientemente, que “Mis fotos construidas siempre se basan en el reportaje. Están hechas a partir de fragmentos de distintas circunstancias, momentos de experiencia que para mí tienen el valor de documentos fotográficos que convocan un imaginario.” El título de la muestra *El ruido del mundo* se debe a que las imágenes continúan mostrando, de otra manera que la anterior, las hondas contiendas por las que atraviesa la humanidad a pesar de considerar que “la realidad ha perdido terreno.” (Dossier)

Se puede pensar entonces que el carácter de veracidad y de credibilidad se ha ido modificando y propone nuevas relaciones culturales dentro de los campos visuales y de la comunicación. Al respecto el especialista Keith Moxey (2009) sostiene que “el status de la imagen como presentación es pues tan importante como las transacciones de información que permite.” Se evidencia así que la significación del mensaje fotográfico está determinada culturalmente.

Esta presentación unida a una representación inicial se puede identificar, en términos de Jean Baudrillard (2007) “como una suplantación de lo real por signos de lo real”, exponiendo también el carácter elusivo de lo real. En varias imágenes, la figura humana deviene central a partir de presencias y expresiones. En algunos casos, la obra final se compone de varias placas. Por ejemplo, en *Trading Floor o Soldados del ejército sirio*, se pueden observar ademanes sumamente teatrales en las que la estetización, lo grotesco y una forma de irrealidad diluyen el carácter documental. Logra este efecto al incorporar retratos de

operadores bursátiles fotografiados en Londres, para dar forma a los rostros de algunos soldados sirios, estableciendo así un vínculo sutil pero, al mismo tiempo, mordaz entre dos “escenas de batalla” contemporáneas. Estas escenas son sumamente vitales porque la fotografía es un dispositivo privilegiado para levantar acta visualmente, de los intervalos gestuales que fluyen en las narraciones, tal vez porque 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. Así, lo que le afecta a los seres es la causa de la fotografía ya que es la que posibilita el aparecer.

En los gestos productores de De Middel y de Delahaye se pueden observar procedimientos creativos de desintegración con el fin de realizar un montaje que describe la relación entre los distintos elementos. Además, cuanto más estrecho es el montaje en el orden de la representación, más intensa se torna la posibilidad de afectar.

En estos corpus, las separaciones binarias documental/ficción, ficción/realidad contienen modalidades narrativas y formales que van en búsqueda de la hendidura del tema propuesto.

En esta combinación de representación y presentación no deja de manifestarse la cualidad de develar los diversos síntomas de la actualidad. 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. El síntoma, en sentido freudiano, aflora al exterior y muestra algo que acontece.

De algún modo, estas imágenes fuerzan los límites de la representación y se constituyen en expresiones artísticas que sugieren significados a través de otras resonancias. Conducen además con este decir de Baudelaire: “La imaginación es el arte de hacer surgir las relaciones íntimas y secretas de las cosas, las correspondencias y las analogías” (en Didi Huberman, 2019)

## Los desacuerdos de la imagen

“Optimismo del espíritu, pesimismo del intelecto”  
Stuart Hall (en Parikka, 2025)

En muchos casos las imágenes son portadoras de conceptos que se trasladan desde distintas fuentes históricas para intervenir en el ámbito contemporáneo. En este sentido habilitan y deshabilitan al comprender que la subjetividad está en continuo movimiento y que si bien todo conocimiento es situado, nunca está fijado.

A mediados del siglo xviii Alexander Baumgarten hablaba de la estética como *scientia cognitionis sensitivae*. A partir de esta temprana definición, se puede señalar que en la afectación sensible e inteligible algunas imágenes no se dejan encuadrar ni encerrar. Además, en ellas, todo se trastoca: la emoción piensa, la sintaxis se emociona. María Negroni

indica que las ideas son también emociones y cita a Luis Chitarroni al agregar que son: “operaciones afectivas del cerebro” (2025).

En el Cuaderno n° 227 y más precisamente en el texto “Narrativas tecnológicas que atraviesan la iconósfera”, he citado la siguiente frase de Hannah Arendt que indica que para que nazca una respuesta sensible hay que “(...) antes que nada, sentirse afectado.” (2024) Todos los procesos de inteligibilidad y de sensibilidad se ven afectados, entre muchos otros estímulos, por las imágenes. En esta afectación incide también su carácter anacrónico y su posibilidad de denunciar algunos síntomas de su época. Al respecto, Bertolt Brecht opinaba: “El arte no ha de representar las cosas ni como evidentes ni como incompresibles, sino como comprensibles, pero todavía no comprendidas”. (en Escobar, 2025)

Como analistas de las imágenes y desde el acto de pensar nuestra relación con las mismas se requiere estar atentos a las posibilidades que brindan algunas producciones indóciles, aquellas que trabajan los huecos, las fisuras, escapan de las *costras del uso* y nos interpelan. Así, la imagen que interroga, cuestiona, disloca resulta política.

Se aprecia en la actualidad una diferencia entre el consumo acumulador de imágenes (al estilo de la película *Les Carabiniers* de 1963, de Jean Luc Godard) y una mirada hacia las mismas. Por eso, en todos los escritos anteriores, he mencionado la importancia de analizar las imágenes desde su producción, recepción y distribución. Desde el receptor, resulta importante que no pierda la capacidad de asombro, que no haya un adormecimiento del impacto que las imágenes puedan producir. También estar atento a que toda imagen revela en ocasiones, más de lo que originariamente intenta revelar. Desde la distribución, la elección de las formas/los lugares de exhibición también porta un significado.

Tal vez estemos ante un momento estético de imágenes que fluctúan entre el miedo al tiempo, la fascinación al miedo o la total indiferencia. Todas éstas convocan, de alguna manera, a una mirada expectante ante bruscas desapariciones y extrañas apariciones.

Como indica Didi Huberman, “una *crítica de las imágenes* no puede prescindir ni del uso, ni de la práctica, ni de la producción de *imágenes críticas*.” (2013)

Así, tanto desde la creación como de la investigación, introducir la crítica en las imágenes, permitirá nuevas opciones de la mirada, opciones más atentas a la oscuridad que manifiestan algunos acontecimientos y que podrán provocar deseos de nuevas/ otras agitaciones y movimientos. Imágenes que estimulen una vibración, un parpadeo e inciten a un involucramiento, que alejen la desafección privada para acercarse a formas de sublevación.

Por esto, en este tiempo liminal y absolutamente incierto en su devenir, las producciones visuales forman parte de nuestra apuesta al futuro.

## Notas

1. Se toma como referencia para esta definición el libro *Imágenes operativas* de Jussi Parikka pero en esta misma línea cabe mencionar el concepto de imagen instrumental acuñado por Allan Sekula en 1975.

2. La platinotipia es un antiguo procedimiento fotográfico que obtiene copias por contacto con materiales sensibilizados con sales de platino y hierro. También conocido con el nombre de platino-paladio.
3. Pensadores como Walter Benjamin, Georges Didi Huberman, John Berger y François Soulages, entre otros, sostienen que en la imagen anida también el devenir. Benjamin en su ensayo “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica” cita la siguiente frase de André Breton: “La obra de arte sólo tiene valor cuando tiembla de reflejos del futuro” (2007, p. 175)
4. <https://www-magnumphotos-com.translate.goog/events/exhibitions/inside-cristina-de-middels-journey-to-the-center-of-the-world/?>
5. <https://editorialrm.com/producto/journey-to-the-center/>

## Referencias bibliográficas

- AA.VV. *Dossier Luc Delahaye*, Vevey: Ecole Supérieure d’Arts Appliqués
- Baudrillard Jean (2007), *Cultura y Simulacro*, Barcelona: Kairos
- Belting Hans (2007), *Antropología de la imagen*, Buenos Aires: Katz
- Bourriaud Nicolás (2009), *Radicante*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo
- Brea José Luis (1991), *Las auras frías*, Barcelona: Editorial Anagrama
- Cadava Eduardo (2014), *Trazos de luz*, Buenos Aires, Palinodia
- De Certau Michel (1999), *La cultura en plural*, Buenos Aires : Nueva Visión
- Didi Huberman Georges (2004), *Imágenes pese a todo*, Barcelona: Paidós
- Didi Huberman Georges (2006), *Ante el tiempo*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo
- Didi Huberman Georges (2007), “Cuando las imágenes tocan lo real” en AA.VV. *Cuando las imágenes tocan lo real*, Madrid: Ediciones Arte y Estética
- Didi Huberman Georges (2013), “Prólogo: Como abrir los ojos” en Farocki Harun, *Desconfiar de las imágenes*, Buenos Aires: Caja Negra
- Didi Huberman Georges (2019), *Vislumbres*, Valencia, Shangrila Ediciones
- Eco Umberto (1992), *Obra Abierta*, Barcelona: Planeta Agostini
- Escobar Ticio (2025), *Archivo abierto*, Asunción: Fundación Ama Amoedo
- Farocki Harun (2004), “Phantom Images”, *Public* n° 29
- Fisher Mark (2018), *Los fantasmas de mi vida*, Buenos Aires: Caja Negra
- Foucault Michel (2014), “Las Meninas” en *Las palabras y las cosas*, Biblioteca esencial del pensamiento contemporáneo, Buenos Aires: Siglo XXI
- García Canclini Néstor (2007), “El poder de las imágenes. Diez preguntas sobre su redistribución internacional”, Murcia: *Estudios Visuales*, vol. 4
- García Varas Ana (comp, 2011), *Filosofía de la imagen*, Universidad de Salamanca
- Hall Stuart (1997), *Representation, cultural representation and signifying practices*, Londres: Sage

- Mandoki Katya (2013), *El indispensable exceso de la estética*, México: Siglo XXI
- Manovich Lev (2006), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*, Buenos Aires: Paidós
- Mirzoeff Nicolás (2003), *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona: Paidós
- Moxey Keith (2009), *Los estudios visuales y el giro icónico*, Murcia: *Estudios visuales*, vol. 6
- Mulvey Laura (2007) “Nueva mirada al espectador reflexivo: el paso del tiempo en la imagen fija y animada” en Green David (comp), *¿Qué ha sido de la fotografía?*, Barcelona: Gustavo Gili
- Nash Mary y Torres Gemma (comp.) (2009), *Los límites de la diferencia*, Barcelona: Icaria
- Negrón María (2025), *Colección permanente*, Buenos Aires: Random House
- Niedermaier Alejandra (2020) “Posibilidades de la imagen en tiempos de oscuridad” en Cuaderno n° 79, *Giros Visuales*, Buenos Aires: Publicación conjunta Universidad Nacional de Colombia, Universidad de Palermo
- Niedermaier Alejandra (2019), “La imagen como brecha del tiempo” en Cuaderno n° 93, *Visibilizaciones y ocultamientos de la imagen*, Buenos Aires: Universidad de Palermo
- Parikka Jussi (2025), *Imágenes operativas*, Buenos Aires: Caja Negra
- Perez Nisan (2012), *Picturing faith*, tesis: Universidad de Brighton
- Rancière Jacques, (2011), *El destino de las imágenes*, Buenos Aires: Prometeo
- Restrepo Eduardo (comp) (2014), *Stuart Hall desde el sur: legados y apropiaciones*, Buenos Aires: Clacso
- Soto Calderón Andrea (2020), *La performatividad de las imágenes*, Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados
- Soulages François (2005), *Estética de la fotografía*, Buenos Aires: La Marca
- Tarkovski Andrei (2002) *Esculpir en el tiempo, Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid: Ediciones Rialp.

### Recursos electrónicos

<https://vistprojects.com/cristina-de-middel-un-ventrilocuo-cruza-la-calle/>  
(consultado el 26.11.2025)

---

**Abstract:** The power of images defines the bounds of sensibility and of individual and collective imaginaries, whilst examining representations within epistemes that occur over time. Furthermore, it undermines any notion of univocity by taking multiple singularities into account. It is for this reason that this article will draw upon visual works from different periods to support its various theoretical arguments, with the aim of analysing how they affect us both intellectually and emotionally.

**Keywords:** visual culture - functional images - representation/presentation - affectation

**Resumo:** A energia das imagens define horizontes de sensibilidade, de imaginários individuais e coletivos, e examina as representações no âmbito de epistemes que se sucedem ao longo do tempo. Além disso, suspende toda a univocidade ao considerar múltiplas singularidades. É por isso que este artigo recorrerá, para as suas diversas reflexões teóricas, a produções visuais de diferentes épocas, com o objetivo de analisar como estas afetam de forma inteligível e sensível.

**Palavras chave:** cultura visual - imagens funcionais - representação/apresentação - afetação

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por el autor de cada artículo.]

---

**Alejandra Niedermaier.** 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.