

SUPERVIVENCIA Y SINCRONÍA EN LAS IMÁGENES DIGITALES SOBRE UNA CIERTA ACTUALIDAD DEL BILDERATLAS DE ABY WARBURG

*SURVIVAL AND SYNCHRONY IN DIGITAL IMAGES. ON A CERTAIN TIMELINESS OF ABY
WARBURG'S BILDERATLAS*

Sergio Martínez Luna
Universidad Carlos III

.....
Recibido: 24 05 2019
Aceptado: 01 07 2019
Publicado: 30 09 2019
.....

Cómo citar este artículo

Martínez Luna, Sergio. 2019. "Supervivencia y sincronía en las imágenes digitales. Sobre una cierta actualidad del BilderAtlas de Aby Warburg" en: Zarza Núñez, T. & Sánchez-Moñita, M. (Eds.). *Los Flujos de la imagen*. ASRI. 17: 97-109. Eumed.net-URJC
Recuperado de <http://www.eumed.net/rev/ays/>

Resumen

Aby Warburg elaboró su *BilderAtlas* en el marco de las transformaciones de la imagen técnica, en especial el cine. El artículo pone en relación conceptos como el de supervivencia, anacronía y sincronía con la aparición de la imagen cinética. La forma de presentación de las imágenes del *BilderAtlas* tiene puntos en

común con la lógica relacional y topológica de las imágenes digitales. La dimensión operativa de la imagen, explorada en el proyecto warburgiano, reaparece también en la cultura visual digital. El artículo defiende la actualidad del *BilderAtlas* para entender la condición algorítmica de la imagen actual, así como para

buscar alternativas a las estrategias de control a las que sirve de instrumento.

Palabras Clave

Aby Warburg, supervivencia, imagen cinemática, sincronía, imagen algorítmica

Abstract

Aby Warburg developed his BilderAtlas within the framework of the transformations of the technical image, especially the cinema. The article relates concepts such as survival, anachronism and synchrony with the appearance of the kinetic image. The form of presentation of BilderAtlas images has points in common with the relational

and topological logic of digital images. The operative dimension of the image, explored in the Warburgian project, also reappears in the digital visual culture. The article argues that the BilderAtlas is still relevant in order to understand the algorithmic condition of the contemporary image, as well as to look for alternatives to the control strategies to which it serves as an instrument.

Keywords

Aby Warburg, survival, cinematic image, synchrony, algorithmic image

I. Introducción. Anacronía y supervivencia de las imágenes técnicas

Las imágenes técnicas son imágenes producidas por máquinas. La aparición de la fotografía anunció la crisis de la articulación entre mano, ojo e imaginación para la creación de obras singulares. La imagen reproducible técnicamente se multiplica de forma simultánea y colectiva abriéndose así un nuevo régimen de producción orientado hacia las industrias culturales del espectáculo, la producción de imágenes en masa y de la producción de las masas como nuevo sujeto político. En consecuencia, la reproductibilidad técnica de la imagen supone un trastocamiento del estatuto y los valores atribuidos a la copia y al original pero, ligado a ello, también un cambio en sus condiciones de circulación. La imagen empieza a desligarse de la realidad que representa, de sus contextos de producción y de las intenciones de sus autores. Los fenómenos de diseminación de las imágenes técnicas las integran en un flujo de imágenes que acabará tomando una escala global.

Al ser reproducidas, las imágenes despliegan su historia y su vida social circulando por una variedad de contextos, siendo objeto de usos y prácticas modelados por las condiciones materiales y socio-técnicas de producción, reproductibilidad y consumo visual. Estas transformaciones posibilitaron hacer la experiencia de convergencia anacrónica entre tiempos heterogéneos articulados en el momento en que un objeto visual plantea la cuestión de su ubicación dentro de la historia del arte. Aby Warburg (2010) entendió que las nuevas condiciones técnicas de circulación espaciotemporal de las copias hacían pertinente revisar los modelos evolutivos de transmisión progresiva de las artes. Una historia iconográfica del arte occidental ha de ubicar a las imágenes dentro de una constelación que desborda por todas partes el aislamiento musealizado del espacio estético. La imagen reproducida es contaminada por las impresiones que dejan en ella sus trayectos por los mundos sociales. En ella vienen a sedimentarse la confluencia de temporalidades mezcladas, trastornadas y contradictorias. Más

allá de cualquier modelo historicista de sucesión iconológica, la copia encarna un modelo complejo de temporalidad que Warburg hará pivotar sobre el concepto de supervivencia (*Nachleben*). El punto de vista anacrónico implica comprender las dinámicas de supervivencia por las que en las imágenes vienen a encontrarse el carácter inmemorial de una competencia determinada con una práctica actual para dar origen a una constelación de imágenes dialécticas (Didi-Huberman 1999, 2009).

2. Una historia cinematográfica

Cuando Warburg provoca el encuentro sincrónico de imágenes heterogéneas en el mismo plano está exponiendo lo que una narrativa diacrónica oculta. Pero lo hace apropiándose de los recursos técnicos y retóricos de aquel lenguaje, el cinematográfico, que en el momento en el que escribe empieza a erigirse como la más sofisticada materialización de las reglas de la narrativa lineal. Warburg expone en un mismo plano desjerarquizado el encuentro sincrónico entre imágenes para dinamizar la historia, la historia del arte y el propio papel del historiador. Surge entonces la posibilidad de hacer aparecer una historia cinematográfica, que recompone la historia del arte como si fuera una película (Taccetta 2015). En efecto, el proyecto del *BilderAtlas* busca dialogar con un medio que materialice el objetivo de poner las imágenes en movimiento. En el momento en el que Warburg desarrolla sus investigaciones ese medio es el cine. Cada imagen se constituye como un fotograma que forma parte de un conjunto mayor. La cuestión está en que si ese todo se organiza como una narrativa predecible las mismas imágenes que la componen pueden a su vez revelar, dislocar y modificar el conjunto al que pertenecen. Del mismo modo, son las imágenes incluidas dentro de la narrativa de la historia del arte las que lanzan un entredicho contra un ordenamiento cronológico que las destina a sucederse como elementos causales pero aislados entre sí.

Cada imagen funciona como un fotograma que tiene la capacidad de perturbar el orden en el que han sido incluidas, abriendo otras trayectorias y temporalidades. Philippe-Alain Michaud (2017) ha estudiado el movimiento como característica central del pensamiento warburgiano en dos sentidos. Primero, el movimiento de la imagen individual en cuanto que trata de registrar el dinamismo de los cuerpos en acción. Y en segundo lugar, la historia del arte como historia cinematográfica que se pone en marcha según la lógica del montaje cinematográfico. En la combinación entre ambos la imagen despliega su eficacia para intervenir en el mundo y en los ordenamientos en los que es incluida. Lo distintivo de la imagen no es su belleza, ni su papel puramente estético, ni siquiera su dimensión representativa, sino su capacidad operativa. Las imágenes no son formas estáticas y delimitadas sino fuerzas en movimiento, momentos de una movilidad que sobrevive en ellas y a la vez es transmitida por ellas. De ahí que el proyecto de Warburg estuviera inevitablemente destinado a permanecer inacabado, cuando no fallido. El horizonte de una síntesis total de la cultura -una pretensión de la que el *Atlas* es quizás el más postrero y contradictorio ejemplo- se aleja cada vez que las imágenes se presentan como instantes de un proceso abierto. Si no se alcanza un punto final no es tanto a causa de una insuficiencia metodológica sino por la naturaleza provisional y cambiante de su objeto, las imágenes, siempre susceptibles de recircular según nuevas conexiones y afinidades no previstas. El *BilderAtlas* se ubica en la tensión irresoluble, acaso esquizofrénica, entre la estructura taxonómica de la cuadrícula y el desorden provocado por una multiplicidad de imágenes en movimiento, que a su vez

se encuentran dinamizadas interiormente, pues en ellas vienen a registrarse las trazas latentes de los procesos históricos. Una metodología racionalista puede verse en cualquier momento arrastrada por la energía cinética de las imágenes para desembocar en una suerte de torre de Babel visual al modo que han alegorizado Nam June Paik (*Dadaikseon*, 1988) o Goran Hassanpour (*Tower of Babel*, 2011). Las imágenes son *Pathosformen*, es decir, las huellas –fotogramas, las tomas fijas de un film al estilo de *La Jetee* de Chris Marker, o las firmas, diría Giorgio Agamben (2007) –de pasiones o estados psíquicos que componen una historia de las imágenes viva, pre-discursiva, animista incluso. La imagen condensa una energía psíquica y cinética en un registro por medio del que a la vez comunica esa carga polarizada (Ferrer Ventosa, 2018).

Al igual que la fotografía y el cine, las nuevas culturas de la imagen, en la primera parte del siglo pasado, forzaron no solo a repensar la percepción sino también la colección, la memoria y la organización archivística –y la obra de Warburg es una notable muestra de ello. Hoy la cultura visual digital demanda una revisión de similar alcance (Buchloh 2006). Quiero destacar algunas cuestiones alrededor del proyecto warburgiano que reaparecen con las condiciones de la imagen en su actual estatuto digital. La primera es que esa remota competencia que reaparece de forma intempestiva en el presente está ligada, aun en negativo, a los procedimientos de reproducción mecánica de objetos e imágenes. Atender a estas prácticas conlleva introducir las cuestiones de copia, original, autenticidad y autoría en la historia del arte. Poco se dice de estos procedimientos de reproducción, observa Didi-Huberman (1999), en la configuración teórica de los principios del humanismo renacentista por parte de Giorgio Vasari, que intuyó que la reproducción en serie de un objeto implicaba la pérdida de su autenticidad o, como mucho más tarde dijera Walter Benjamin, la destrucción de su aura. Pero sobre todo es que la aparición de la copia significa una proliferación desordenada de las imágenes que amenaza el equilibrio de la gran narrativa teleológica del arte fundada en buena medida por el propio Vasari. La copia multiplica y desordena los parámetros espacio-temporales sobre los que se conforma una historia del arte introduciendo una impureza que obtura el proyecto de recuperación sin resto del clasicismo antiguo (Warburg 2005). Por eso los procedimientos de reproducción, ligados en el Renacimiento a la impresión, al molde y al vaciado, en cuanto que mecánicos y ajenos al oficio artístico, serán relegados a un segundo plano (Didi-Huberman 1999). Acaban quedando situados, como parte de las artes mecánicas que no dependen del intelecto, detrás de los procedimientos de imitación que, en cuanto que invención y como parte de los saberes liberales, sí demandan una intencionalidad estética e intelectual, ubicando a las obras de arte en el ámbito de la originalidad y la unicidad.

¿Qué sucede con estas consideraciones en la cultura visual digital? David Rodowick (2003) advirtió de que el mundo digital ya no era uno de imágenes y signos porque se veía poblado por los simulacros en el sentido dado por Gilles Deleuze, es decir, por una multiplicidad de series paradójicas en las que viene a afirmarse la copia desemejante, aquella que ya no tiene como fundamento el criterio de identidad. De esta forma, los conceptos de modelo y copia, lo Mismo y lo Uno, lo Idéntico y lo Similar, dejan de ser reducibles dentro de dualismos o principios jerárquicos basados en la unidad o la auto-identidad. Es posible entonces pensar que los procesos de digitalización vienen a multiplicar por todas partes las dinámicas de supervivencia del proyecto warburgiano. Pero, por otro lado, se podría objetar que si tales dinámicas dependen de obras producidas por impresión y copia la metodología

del *Atlas* cede frente a una cultura en la que las relaciones entre copia y original tienen cada vez menos relevancia. Este problema está asociado a la crisis ya no solo de los modelos de temporalidad lineal y cronológica sino con la de las estrategias modernistas que se querían oponer a ellos, de las que forma parte el proyecto de Warburg.

3. Warburg y las nuevas temporalidades digitales

El conjunto de prácticas críticas con la linealidad causal, como encarnación del mito metafísico del progreso que caracterizó a buena parte de las estrategias del modernismo, se encuentra hoy en declive. En la obra de, por ejemplo, Bergson, Heidegger, Proust o Benjamin (y, como acabamos de señalar, en la del propio Warburg), es reconocible el esfuerzo por contestar al tiempo lineal y por liberar a un presente atrapado en categorías teleológicas. Desde esta crítica el presente se abre a la pluralidad de tiempos y temporalidades coetáneos a esa misma modernidad que los subsume para legitimarse a sí misma como punto de llegada del progreso histórico. Pero cabe preguntarse cuál es el alcance de estas estrategias cuando hoy el tiempo aparece estancado, cuando la sincronización planetaria no revierte en el enriquecimiento del presente compartido sino en su parálisis y su esterilización. Entonces sería menos oportuno un pensamiento de la interrupción que uno capaz de redinamizar un presente detenido y clausurado sobre sí mismo. Hay en la cultura contemporánea un mandato de inmediatez que aboca al adelgazamiento del tiempo para la reflexión y la crítica, provocando la incapacidad de resistirse a la aceleración que penetra todas las esferas de la existencia. Sin embargo, se podrá también señalar que nuestro tiempo no se caracteriza por un exceso de presente. Y que más bien el presente es secuestrado por los imperativos de aceleración, mercantilización y equivalencia generalizada. La disgregación de la atención revierte en una incapacidad para la experiencia del aquí y el ahora, tensando y reduciendo el tiempo entre los pendientes y los posibles (Fernández 2018). Sería entonces en la recuperación de un presente suprimido donde se abre la posibilidad para re-densificarlo y movilizarlo abriéndolo a lo que todavía no ha llegado a ser.

Las temporalidades digitales son plásticas y acumulativas más que lineales o causales, hacen converger distintas capas de tiempo en un instante. Cuando en el presente se multiplican los encuentros y fricciones ente tiempos y representaciones culturales la historia y la memoria desvelan su lógica anacrónica (Moxey 2015). La búsqueda modernista de otros devenires temporales dependía todavía del modelo del progreso histórico causal al que se oponía. Pero si el tiempo se encuentra suspendido, las estrategias de interrupción del tiempo progresivo pierden fuerza crítica. La maleabilidad de las temporalidades digitales se despliega en las prácticas de conexión y socialización electrónica, en los procesos de apropiación y remezcla en red. Timothy Barker (2012) observa que la forma en que creadores como David Claerbout, Janet Cardiff, Omer Fast, Dennis Del Favero o Masaki Fujihata se aproximan a la temporalidad digital no es reconocible ya en la pretensión de interferir en un modelo de tiempo lineal que cada vez tiene menos significado cultural. Su caracterización más ajustada tendría más bien que ver con el esfuerzo por apropiarse críticamente de los fenómenos de convergencia entre espacios y tiempos, entre historias personales y colectivas, entre perspectivas diferentes sobre la memoria y el trauma, que friccionan en la simultaneidad hipermediada del presente.

Agustín Fernández Mallo (2018) ha subrayado que nos encontramos frente a la crisis de los paradigmas temporales sobre los que trabajaron las estéticas modernistas y tardomodernistas. Si los modelos temporales, llamémosles analógicos, están basados en las relaciones entre objetos según un orden diacrónico sostenido sobre una lógica causal, la digitalización, Internet y la mediaciones electrónicas se reconocen mejor de acuerdo con modelos espaciales. Los enlaces que se usan para navegar en Internet de un lugar a otro, las asociaciones que se despliegan entre distintos conceptos o entre las partes de una obra responden a un espacio topológico relacional y sincrónico que ya no es narrativo ni lineal. Se compone así un escenario relacional en el que comparecen en tiempo presente los procesos de construcción de imágenes, vínculos sociales, historias y prácticas. Cuando decimos presente nos referimos también a una presencia espacial tramada sobre la tensión entre proximidad y distancia, y relacionada a su vez con la capacidad de las imágenes para interferir, tocar y afectar, modulando el espacio dentro de una visualidad menos visual que táctil y presencial, kinésica y propioceptiva (Gutiérrez de Angelis y Gondra 2014).

En este punto el proyecto de Warburg retoma una cierta actualidad. El *BilderAtlas* es posibilitado por la condición errante que la imagen adquiere con las transformaciones ligadas a la reproducción mecánica de imágenes. Estos cambios permiten pensar las imágenes como huellas de la memoria reactivadas en circunstancias concretas de recepción. Una de esas situaciones era, en primer lugar, la propia presentación pública de los paneles que conformaban el *BilderAtlas*. Su finalidad, recuérdese, no era convertirse en un libro o en un álbum sino la presentación *in situ* e *in actu* de la etapa de un proyecto en marcha. Entonces era cuando las series de paneles convertían el espacio del aula o de la sala de la presentación en un *Denkraum*, un espacio y una ocasión para pensar en común las imágenes expuestas y sus posibles conexiones. En consecuencia, la lógica del *BilderAtlas* no es la que proyecta un conocimiento del espacio tridimensional sobre un mapa bidimensional sino la proyección del conocimiento de las imágenes y sus migraciones sobre una determinada constelación espacial (Weigel, 2013). Es una exhibición en la que el espectador no pasa de una imagen a otra sucesivamente, como sucede en el museo moderno, sino que se encuentra con un conjunto sincrónico de imágenes que le llaman a recorrer visualmente los paneles en todas direcciones. Se abre así un espacio topológico para pensar, interpretar y reinterpretar la historia de las imágenes, que Warburg caracterizó como una iconología de los intervalos o de los inter-espacios (*Zwischeraum*). El interés no está puesto en la significación de las láminas aisladas sino en las relaciones que esas figuras generan entre sí dentro de un dispositivo visual autónomo e irreductible al orden del discurso (Taccetta 2015). Ese dispositivo, materializado según un procedimiento de montaje en la puesta en común pública de los paneles, activa las propiedades dinámicas de las imágenes que se encuentran reprimidas cuando son presentadas de forma aislada. Las imágenes son dinamogramas, inscripciones de experiencias afectivas primarias. Este es un concepto que Warburg desarrolló a partir de las reflexiones del neurólogo alemán Richard Semon acerca de lo que denominó el engrama, la huella que un acontecimiento deja en la memoria como reproducción de la experiencia original, por la que se conserva y transmite la energía ligada a un hecho del pasado. La reaparición intempestiva de la energía expresiva original de las imágenes arcaicas enterradas por la cultura moderna las revitaliza en el escenario de las relaciones topológicas que los paneles articulan.

El *Atlas Mnemosyne* propone una forma visual de conocimiento que presenta similitudes con la vida de las imágenes en su condición digital e interconectada. La secuenciación de imágenes, al menos en el caso de que ese procedimiento componga una narrativa causal, invisibiliza las relaciones sincrónicas entre ellas. La historia del arte, advierte WJT Mitchell (2018), ha tendido a confinar la experiencia de la simultaneidad, característica de la presentación sincrónica, a la dialéctica entre imágenes cuya lógica diacrónica se alimenta de principios historicistas y teleológicos. Ello determina una regla de ocultamiento de las relaciones sincrónicas entre imágenes que ciertamente es desafiada en el *BilderAtlas* y que reaparece en la cultura visual digital tomando diversas formas. Si se piensa por ejemplo en la posibilidad de visualizar en mosaico las imágenes almacenadas en plataformas como *Instagram* o *Facebook* podemos observar cómo el ordenamiento sincrónico y espacializado de las imágenes adquiere una nueva relevancia. Por supuesto los propósitos de Warburg y los de los usuarios de estas redes sociales son distintos, pero es posible reconocer en estas últimas la contingencia y provisionalidad de las relaciones entre imágenes incitando a una lectura relacional que proporcione pistas sobre las personas que comparten esas imágenes. Tampoco es una inquietud de esos usuarios ofrecer una composición unificada que ofrezca una imagen global de una cultura, como sucede con Gerhard Richter o Hanne Darboven (Mitchell 2018). Pero es posible explorar en esas imágenes presentadas de forma desjerarquizada en la pantalla una nueva relación con las imágenes que queda sugerida por el método warburgiano¹.

4. Circulación y operatividad de las imágenes

Hay aquí dos aspectos que dialogan con el *BilderAtlas*. Uno es la cuestión de la circulación de las imágenes. En el contexto de la cultura visual digital las imágenes se encuentran en movimiento, en cuanto que son objeto de un mandato de circulación incesante a través de los dispositivos, redes y plataformas electrónicas. Cristina Baldacci (2019) ha señalado que en el flujo de imágenes digitales vienen a converger dos sentidos del término circulación, a saber, el movimiento continuo y la disponibilidad pública. La imagen digital es dinámica, procesual y configurada en base a los usos puntuales que los usuarios hacen de ella. La movilidad acelerada de las imágenes cambia nuestra relación con ellas. Las imágenes participan en el mundo, en la vida de sus espectadores-usuarios, y a la vez estos participan en las imágenes haciéndolas recircular, reenviándolas, posteándolas o post-produciéndolas. Con la proliferación digital de las imágenes se cumple la separación definitiva de la imagen y sus significados con respecto a las intenciones de sus autores o a sus contextos de producción. Una vez que una imagen es puesta en circulación lo importante ya no es de dónde vienen las imágenes sino sus destinos y sus usos, el hecho de que circula sin cesar y de que si en algún momento se detiene solo es para proyectarse hacia nuevas direcciones (Casetti 2013). La circulación de las imágenes deja marcas materiales sobre ellas, los viajes que ellas emprenden quedan reflejados en su cualidad material, su resolución y definición. La imagen se configura tanto en los innumerables

¹ Es también significativo que en los últimos años haya crecido el interés por recuperar la hoja fotográfica de contacto como una forma visual con valor propio e incluso como estrategia artística (Crist 2014; Lubben 2011). Fotógrafos como William Furniss usan la hoja de contacto para componer sus paisajes urbanos. De forma, pienso que más reflexiva, Barbara Probst elabora en su serie *Exposure* (2000-2017) paneles formados por doce fotografías que registran una determinada escena desde distintos puntos de vista de manera fragmentada y no secuencial.

cambios de formato y envíos de los que son objeto como en las propias prácticas de reedición, apropiación y manipulación de sus audiencias innumerables. Las imágenes son las firmas, hoy en la forma de memes, glitches, GIFs, o cambios de formato, que encarnan y expresan las contradicciones que atraviesan la olocracia contemporánea (Steyerl 2014). En la era de la circulación acelerada y global de las imágenes ellas siguen funcionando como síntomas o pistas para entender la condición afectiva global, tensada entre la obsesión por la seguridad y la necesidad de compartir, la hiperactividad y la parálisis, el compromiso y la distracción (Gutiérrez de Angelis 2016). Pero esa función es ambigua. Por un lado la circulación de las imágenes sostiene la economía visual contemporánea como flujo de datos explotado por las grandes plataformas y corporaciones mediáticas. La movilidad de la imagen deja fuera de foco las políticas y mecanismos de poder que la ponen al servicio de la alienación y el control. Las infraestructuras que hacen posible la circulación global de la imagen son incluidas en un determinado orden visual por el que el substrato material de lo digital queda invisibilizado. Como cualquier infraestructura, la digital se construye sobre un sistema de estratos formado por elementos materiales que soportan la supuesta inmaterialidad de lo digital y la circulación de sus objetos (Gómez 2016). Los procesos contemporáneos de desmaterialización y disponibilidad digital se implementan menos en la esfera de la producción, que sigue siendo escenario para la explotación y la desigualdad económica, que en las del consumo y la circulación de imágenes y mercancías visuales (Vindel 2014). Pero por otro lado la movilidad de las imágenes invita a la elaboración de circuitos alternativos y al ensayo de conexiones inesperadas entre ellas que pugnen por ir más allá de las reglas impuestas de producción y consumo de imaginarios para poner en circulación prácticas y materiales visuales olvidados o excluidos.

Pienso que la metodología warburgiana puede resituarse en el centro de estas dos alternativas para preguntarnos qué podemos todavía aprender hoy del anacronismo de la imagen, de sus formas sincrónicas de presentación o de su resistencia a ser reducida a los órdenes del discurso. Para ello debe atenderse también a un segundo aspecto. La aproximación de Warburg a las imágenes atendiendo menos a su dimensión representativa que a su capacidad de interactuar con otras imágenes, de afectar a sus espectadores, de tomar parte activa en los ordenamientos espaciotemporales en los que es incluida, se ha cumplido técnicamente en la cultura digital contemporánea. En el acto de presentación de las imágenes que componen el *Atlas* ellas adquieren un carácter teatral. Es una dimensión que retorna en la cultura digital, porque hoy las imágenes no se materializan en su forma final, sino que aparecen como un momento dentro de un proceso abierto de elaboración y emergencia que tiene puntos en común con las formas de presentación y de presencia escénica (Röttger y Jakob 2007).

En el marco de estas mutaciones las imágenes operan como elementos de la reorganización global del trabajo, el ocio, la economía y la afectividad que conforma el *ethos* neoliberal según un poderoso mandato de participación (Cánepa, 2013). La transición de un modelo representacional a uno performativo marca las transformaciones de la imagen contemporánea. El concepto de performatividad de la imagen señala su capacidad para actuar pero también, como advertiera Judith Butler, la de convertirse en un recurso para la subordinación de la subjetividad y la agencia cultural a la normatividad. Es característico de la cultura del capitalismo digital que ese impulso performativo de los actores, las prácticas y las representaciones se enuncie en términos imperativos. Estas tendencias se

traducen a lo social de acuerdo con un llamamiento generalizado a la participación que implica que participar es precisamente aquello que no se puede elegir. Las comunicaciones, los media y el entretenimiento en red son ahora el escenario de convergencia empobrecedora entre democracia y capitalismo. El acceso a la esfera pública, el diálogo y la participación igualitarios, son ideales democráticos que se dan por cumplidos en el despliegue de las redes electrónicas. Entender la cultura de la participación como inmediatamente democrática la acaba reduciendo a la esfera del consumo (Fuchs 2016). La simultaneidad, la velocidad de conexión y la interconectividad dependen de las condiciones materiales y tecnológicas que regulan el acceso y la participación según las reglas de la racionalidad económica. Las tecnologías de información rastrean y se apropian de las preferencias de los usuarios manejándolas desde unos principios de gestión lucrativa que aquellos desconocen en su totalidad. Las condiciones según las que se configura lo que aparece son el resultado de operaciones computacionales que determinan que aquello que aparezca se produzca como dato cuantificable. El mismo algoritmo estadístico que materializa una imagen la ejecuta como programa en el que se conjugan la participación, la usabilidad y el control.

6. La imagen algorítmica y el nuevo BilderAtlas

Las imágenes despliegan una capacidad operacional que está alterando la visualidad y la vida de las imágenes. Trevor Paglen (2016) ha señalado que cuando las máquinas y las propias imágenes que producen y distribuyen son capaces de ver por sí mismas, de observarnos, monitorizarnos y contabilizarnos, entramos en un régimen visual del que las herramientas teóricas de la historia del arte y de los estudios visuales no son capaces de dar cuenta². En vez de representar las cosas en el mundo, las imágenes empiezan a hacer cosas en el mundo para participar en la economía, el marketing, la guerra o la socialización, procesos de los que el ojo humano es apartado, cada vez menos capaz de atender a la complejidad sincrónica y acelerada a la que se enfrenta. Las imágenes intervienen en los ámbitos de la vida cotidiana no para representar y mediar la realidad sino para operar sobre ella. Hasta ahora las imágenes técnicas han sido producidas por máquinas, pero destinadas finalmente a un espectador humano. Hoy las imágenes digitales son producidas por máquinas pero a menudo su destino es ser recibidas y reenviadas por otras máquinas. Este cambio implica que los principios de comprensión de la imagen en su estatuto político, tanto como instrumento para legitimar los órdenes dados y como sede para la reapropiación crítica, la reivindicación de derechos o las prácticas contra-hegemónicas, quedan erosionados (Celis 2019). En efecto, la potencia política de la imagen descansaba sobre la contingencia de las relaciones entre significado y representación que posibilitaba la desnaturalización del poder e iluminaba la arbitrariedad de sus imposiciones. Pero hoy cualquier estrategia visual proveniente de la cultura visual humana parece quedarse corta a la hora de intervenir en el nuevo orden de la visión autónoma y maquínica.

Lo que quiero preguntarme es qué podemos todavía aprender del proyecto warburgiano para elaborar un instrumental crítico dirigido a entender las mutaciones ligadas a la aparición de la imagen

² Paglen (2014) reconoce a Harum Farocki y su serie de videos *Eye/Machine* (2000) como una temprana y lúcida reflexión sobre las imágenes operacionales y el cambio de régimen que conllevan.

algorítmica y de la gestión de lo visible en cuanto dato. No basta con reconocer que con la digitalización parece venir a cumplirse esa condición operativa y circulante de la imagen abierta a conexiones imprevistas e intempestivas sobre la que se levantaba el *BilderAtlas*. Hay que entender que, como tantos otros proyectos del modernismo y la vanguardia histórica, su cumplimiento se realiza de forma dañada, distópica incluso. Con la liberación digital de la imagen de los órdenes lineales cronológicos, de sus contextos de producción, de los dualismos de la copia y el original, se afinan nuevas formas de dominio. Si por medio de este nuevo régimen visual-algorítmico el capitalismo contemporáneo consolida las estrategias de control biopolítico, a la vez se abren las posibilidades de explorar desde la apropiación de los modos maquínicos de producción, distribución y recepción de imágenes formas alternativas de enunciación y creación desligadas de cualquier narrativa fundante. Es en el rechazo a cualquier principio único en la explicación de la historia y la vida de las imágenes y sus efectos sobre los sujetos donde puede recuperarse la fuerza crítica del *Atlas*. La supervivencia de la imagen es disruptiva pero no interruptora. Aparece para exponer que la experiencia de la memoria puede ser multidireccional, también proyectada hacia delante, como una convergencia puntual de espacios y tiempos heterogéneos en estado de agitación (Bal 2016). En este sentido no funciona como una estrategia de paralización del tiempo y la circulación con el fin de abrir paréntesis espaciotemporales de reflexión pausada. Se trata más bien de que el dinamismo de la imagen reclama un pensamiento del movimiento pero también y sobre todo en movimiento. Deberá componerse de acuerdo con las mismas lógicas de transitoriedad, duración y efimeridad características de las imágenes-tiempo que recorren sin cesar los hábitats sociales, culturales y técnicos contemporáneos. Este es entonces un pensamiento producido, al igual que las imágenes móviles que quiere abordar, como diferir, como acontecimiento en curso. Y en consecuencia también un pensamiento comprometido con la habilitación de escenarios colectivos de producción significativa y de otros modos de vida (Brea 2014).

7. Conclusiones

La cultura visual digital, Internet, redes sociales, plataformas audiovisuales, se insinúan como un inmenso *BilderAtlas* y a la vez como un nuevo *Denkraum* para elaborar conexiones, significados y usos inesperados de las imágenes, para intensificar su resistencia a ser agotadas en los imaginarios normativos, a ser domesticadas bajo los principios de autoridad, control y consumo. Pero si el algoritmo es codificado como un programa que se implementa en su ejecución entonces la imagen algorítmica se convierte en un programa informático cuyos modos de operar permanecen, al menos parcialmente, en el nivel de lo no visible (Hoelzl y Marie 2016). Es cierto que podemos manejar cierta cantidad de datos, pero son otros quienes controlan según intereses privados los *big data* en situaciones desiguales de acceso con el objetivo de extraer plusvalía de ellos. Las imágenes presentan una ordenación interna programada por los algoritmos de carácter performativo y pragmático, pues aquella se decide según imperativos de adaptación variables en referencia a una infinidad de situaciones. El desplazamiento desde el problema de la representación de la imagen hacia el de la intensificación de sus capacidades socio-técnicas de intervención en el mundo hace necesario trabajar en nuevas categorías y herramientas interpretativas apropiadas desde el contexto en el que las

imágenes son generadas y puestas en circulación, es decir, el de las ciencias computacionales (Paglen 2016). Recuperar el control de las instrucciones, protocolos y reglas que componen el algoritmo significa hoy recuperar el potencial disruptivo y anacrónico de la imagen. Warburg reelaboró el algoritmo de la imagen cinemática para dibujar una nueva cartografía espaciotemporal de las supervivencias inesperadas de las imágenes. Hoy debemos aprehender el algoritmo de la imagen digital para orientarnos críticamente en un régimen visual que promueve una nueva fase de colonización de la mirada y de la subjetividad, de la memoria y de la existencia.

Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (2007) *La potencia del pensamiento*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastomados*. Madrid: Akal.
- Baldacci, C. (2019) Recirculation: The Wandering of Digital Images in Post-Internet Art. En Holzhey, C. y Wedemeyer, A. (Ed.) *Re-: An Errant Glossary* (pp. 25-33). Berlin: ICI, 2019.
- Barker, T. (2012). *Time and the Digital*. Hanover (NH): Dartmouth College Press.
- Brea, J. L. (2014) Una imagen es una imagen: tres escenarios. En Jaua, M. V. (Comp.) *Textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea* (pp. 52-56). México D.F.: R.M. Fundación Jumex.
- Buchloh, B. (2006) Gerhard Richter's Atlas: The Anomic Archive//1993. En Merewether, Ch. (ed.), *The Archive* (pp. 85-102). London, Cambridge (MA): The MIT Press.
- Cánepa, G. (2013) Imágenes del mundo, imágenes en el mundo: del archivo a los repertorios visuales. *Poliantea*, vol. 19; n° 16, pp. 179-207.
- Casetti, F. (2013) What is a Screen Today? En Berry, Ch., Harbord, J. y Moore, R. (Ed.) *Public Space, Media Space* (pp. 16-40). London: Palgrave Macmillan.
- Celis Bueno, C. (2019) Notas sobre el estatuto político de la imagen en la era de la visión artificial. *Revista Barda*, vol. 5, n° 8, pp. 89-106.
- Crist, S. (Ed.) (2014) *The Contact Sheet*. Los Angeles: Ammo Books.
- Didi-Huberman, G. (1999) El punto de vista anacrónico. *Revista de Occidente*, n° 123, 1999, pp. 25-40.
- Didi-Huberman, G. (2009) *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Madrid: Abada.
- Fernández Mallo, A. (2018) *Teoría general de la basura*. Madrid: Galaxia Gutenberg.
- Fernández-Savater, A. (2018) Habitar el presente: una lectura de *Ahora*, del Comité Invisible. *Rebelión*. Recuperado de: <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=236503>
- Ferrer Ventosa, R. (2018) *Mágica belleza. El pensamiento mágico como fundamento original de la teoría del arte* (Tesis Doctoral). Girona: Universitat de Girona.
- Fuchs, Ch. (2016) Critical Theory of Communication as Critical Sociology of Critique in the Age of Digital Capitalism. *Conjunctions: Transdisciplinary Journal of Cultural Participation*, vol. 3, n° 1, pp. 3-14.
- Gómez, M. (2016) Infrastructures of the Digital: Critical Approaches from Art Practice. *Interartive*. Recuperado de: <http://interartive.org/2016/05/infrastructures-digital-art-practice/>
- Gutiérrez de Angelis, M. (2016) Del Atlas Mnemosyne a Gyphy: La supervivencia de las imágenes en la era del Gif. *e-imagen Revista 2.0*, n° 3. Recuperado de: <https://www.eimagen.net/project/tocar-las-imagenes/>
- Gutiérrez de Angelis, M. y Gondra Aguirre, A. (2014) Tocar, besar, fotografiar. La imagen milagrosa 2.0. *e-imagen Revista 2.0*. Recuperado de: <https://www.e-imagen.net/project/tocar-las-imagenes/>

- Hoelzl, I. y Marie, R. (2016) On the Invisible (Image and Algorithm). Recuperado de: https://www.fotomuseum.ch/en/explore/stillsearching/articles/27022_on_the_invisible_image_and_algorithm
- Koepnick, L. (2017) *The Long Take. Art Cinema and the Wondrous*. Minneapolis (MN): University of Minneapolis Press.
- Lubben, K. (Ed.) (2011) *Magnum Contact Sheets*. New York: Thames and Hudson.
- Michaud, P. A. (2017) *Aby Warburg y la imagen en movimiento*. Buenos Aires: Libros UNA, Universidad Nacional de las Artes.
- Mitchell, W. J. T. (2018) Método, demencia y montaje. Síntoma y símbolo: de Aby Warburg a A Beautiful Mind. En *Los cuerpos de la imagen* (pp. 63-77). México D.F.: 17, Instituto de Estudios Críticos/Centro de la imagen.
- Moxey, K. (2015) *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Vitoria-Gasteiz, Buenos Aires: Sans-Soleil.
- Paglen, T. (2016) Invisible Images (Your Pictures Are Looking at You). *The New Inquiry*. Recuperado de: <http://thenewinquiry.com/invisible-images-your-pictures-are-looking-at-you/>
- Paglen, T. (2014) Operational Images. *e-flux*, n° 59. Recuperado de <https://www.e-flux.com/journal/59/61130/operational-images/>
- Rodowick, D. (2003) *Reading the Figural, or, Philosophy after the New Media*. Durham (NC): Duke University Press.
- Röttiger, K. y Jakob, A. (2007) Who Owns the Images? Image Politics and Media Criticism in Theater: A Separation of Powers. *Image & Narrative*, n° 18. Recuperado de http://www.imageandnarrative.be/inarchive/thinking_pictures/rottger_jakob.htm
- Steyerl, H. (2014) *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Taccetta, N. R. (2015) Giorgio Agamben y el cine. De la historia cinematográfica de Warburg al cine que viene. *Revista Profanações*, vol. 2, n° 1, 2015, pp. 15-41.
- Vindel Gamonal, J. (2014) La imagen de las cosas: cuerpo y objeto ante la crisis del consumo", en Fernández Polanco, A. (Ed.) *Pensar la imagen/Pensar con las imágenes*, (pp. 53-92). Salamanca: Delirio.
- Warburg, A. (2005) *El renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza.
- Warburg, A. (2010) *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal.
- Weigel, S. (2013) Epistemology of Wandering, Tree and Taxonomy. *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, n° 4. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/imagesrevues/2934>

BIO



Sergio Martínez Luna es Doctor en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid. Es profesor en la Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación de esta universidad y en la Facultad de Educación de la Universidad Camilo José Cela de Madrid. Ha sido docente también en la Universidad Antonio de Nebrija de Madrid, en el Centro Universitario de Tecnología y Arte Digital (U-TAD) y en 17, Instituto de Estudios Críticos (México D.F.). Fue *Visiting Scholar* en el Institute for Cultural Inquiry (ICON) de la Universidad de Utrecht en

2017. Es miembro del consejo asesor de la Fundación para el Estudio de la Imagen y la Visualidad Contemporáneas de Santiago de Chile (IVICON). Ha publicado sus trabajos en revistas como *Third Text*, *Artnodes*, *Laocoonte*, *Fedro*, *Escritura e Imagen*, *Aposta Digital*, *Caracteres*, *Efímera*, *Deforma*, *Campo de Relámpagos* o *AIBR*.