

Los intersticios de la imagen: economías de lo (in)visible e imaginación iconoclasta¹

Renato Bermúdez Dini

Universidad Iberoamericana, Ciudad de México  

<https://dx.doi.org/10.5209/eiko.90234>

Recibido: 30 de junio de 2023 / Aceptado: 5 de diciembre de 2023 / Publicado: 1 de enero de 2024

ES Resumen: Este artículo propone la noción de imaginación iconoclasta a partir de las imágenes como intersticios. Para hacerlo, en primer lugar, se plantea una revisión de la iconoclasia no como mera destrucción sino como disputa sostenida por la visualidad y el poder, a partir de la economía de lo (in)visible, según Marie-José Mondzain. En segundo lugar, desde esa perspectiva de la administración política a partir de las imágenes, se recurre a la categoría conceptual del intersticio en la filosofía de Gilles Deleuze para explicar la iconoclasia como una práctica de entrecruzamientos y yuxtaposiciones desde donde proliferan nuevas imágenes. Por último, se propone la noción de imaginación iconoclasta, recurriendo a la performatividad de las imágenes planteada por Andrea Soto Calderón, para sostener que a través de ella podemos articular otras formas de relación con las imágenes y con las potencias políticas que en ellas habitan. Este artículo contribuye a los debates sobre la incidencia de las imágenes desde el cruce interdisciplinar entre los estudios de la cultura visual y la filosofía política de la imagen, y desborda la perspectiva patrimonialista desde la que la historia del arte ha estudiado la iconoclasia, para reivindicarla como práctica de intervención crítica en nuestros imaginarios.

Palabras clave: iconoclasia; imaginación; iconomía; política; intersticio; performatividad.

ENG The Interstices of Image: Economies of the (In)Visible and Iconoclastic Imagination

ENG Abstract: This article proposes the notion of iconoclastic imagination based on images as interstices. In order to do so, firstly, a revision of iconoclasm is proposed, not as mere destruction but as a dispute over visuality and power, based on the economy of the (in)visible, according to Marie-José Mondzain. Secondly, from this perspective of political administration based on images, the conceptual category of the interstice in Gilles Deleuze's philosophy is used to explain iconoclasm as a practice of interweaving and juxtapositions from which new images proliferate. Finally, the notion of iconoclastic imagination is proposed, drawing on the performativity of images articulated by Andrea Soto Calderón, to argue that through it we can articulate other forms of relationship with images and the political powers that inhabit them. This article contributes to the debates on the impact of images from the interdisciplinary crossroads between visual culture studies and the political philosophy of image, and goes beyond the patrimonialist perspective from which art history has studied iconoclasm, to claim it as a practice of critical intervention in our imaginaries.

Keywords: iconoclasm; imagination; iconomy; politics; interstice; performativity.

Sumario: 1. Introducción. 2. La iconoclasia: una historia recurrente. 3. Economías de lo (in)visible. 4. Las imágenes en disputa. 5. Convocar/evocar/invocar otras imágenes: la politicidad del intersticio. 6. Por una imaginación iconoclasta. 7. Conclusiones. 8. Fuentes y referencias bibliográficas

Cómo citar: Bermúdez Dini, Renato. "Los intersticios de la imagen: economías de lo (in)visible e imaginación iconoclasta". En *Las fronteras de la historia del arte y los estudios visuales. Reflexiones en torno a su objeto de estudio*, editado por Gorka López de Munain. Monográfico temático, Eikón Imago 13 (2024), e90234. <https://dx.doi.org/10.5209/eiko.90234>

¹ Este artículo fue financiado por el proyecto de investigación "Tensiones superficiales. Estudios críticos de la imagen y la representación", apoyado por la Dirección de Investigación y Posgrado de la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México. Agradezco especialmente a Edwin Culp Morando, responsable técnico del proyecto, por sus valiosos comentarios y su acompañamiento en el desarrollo de esta investigación.

1. Introducción

Asistimos actualmente, en distintas escalas y formas, a una vorágine iconoclasta: se mutilan o derriban monumentos, se rasgan carteles, se pintarrajean las fachadas de edificios oficiales, se censuran imágenes en internet y en los medios de comunicación. Por doquier aparecen imágenes que están bajo el acecho de su cancelación. Pero, al mismo tiempo, se lamenta la destrucción de todo tipo de imágenes: desde las del nacionalismo y la identidad individual hasta las pruebas de una crueldad que ha quedado sin evidencias para un archivo. Mientras tanto, tanto en la celebración como en la condena de esa destrucción, las imágenes no dejan de producirse y reproducirse constantemente. Resulta innegable, pues, que la incidencia política de las imágenes se despliega a través de un amplio espectro que va desde la subyugación y la subordinación hasta la revuelta y la resistencia. Las imágenes nos movilizan y nos apaciguan por igual: en ellas está la potencia de mantener el orden o de quebrarlo para reimaginarlo. Esa doble dimensión política de la imagen está no solo en la superficie de lo que muestra sino, también, en los pliegues de lo que oculta, en aquello que no se dejar ver, bien porque es abiertamente censurado o bien porque todavía no ha llegado a tener imagen, porque es una imagen de lo que ha quedado obliterado por el vertiginoso presentismo en el que se cifra nuestra experiencia estética contemporánea. ¿Qué hay en juego en esa tensión entre lo que se muestra y lo que ha de borrarse con urgencia? ¿Cómo se relacionan la veneración y la iracunda aversión que despiertan las imágenes? ¿Acaso es necesario deshacernos de ciertas imágenes para llegar a ver otras? Para reflexionar en torno a estas interrogantes, en este artículo analizo la práctica de la iconoclasia no desde su mera concepción de destrucción de imágenes sino, más bien, desde su condición de intervención crítica para que emerjan otras imágenes insospechadas.

Mi intención al problematizar la iconoclasia desde este punto de vista es proponer la noción de imaginación iconoclasta a partir de la condición intersticial de las imágenes. Para hacerlo, en primer lugar, se plantea una revisión histórica de la iconoclasia siguiendo la teorización de la economía de lo (in)visible, según Marie-José Mondzain. En segundo lugar, desde esa perspectiva de la administración política a partir de las imágenes, se recurre a la categoría conceptual del intersticio en la filosofía de Gilles Deleuze para explicar la iconoclasia como una práctica de entrecruzamientos y yuxtaposiciones desde donde proliferan nuevas imágenes que impiden la saturación del sentido y la identidad. Por último, se propone la noción de imaginación iconoclasta, recurriendo a la performatividad de las imágenes planteada por Andrea Soto Calderón, para sostener que a través de ella podemos articular otras formas de relación con las imágenes y con las potencias políticas que en ellas habitan. Se trata de un artículo que contribuye a los debates sobre la incidencia social

de las imágenes desde los estudios de la cultura visual, al mismo tiempo que desborda la perspectiva patrimonialista con la que la historia del arte ha estudiado la iconoclasia (preocupada por la destrucción y vandalización de obras de arte, imágenes, archivos y monumentos), para reivindicarla más bien como práctica de intervención crítica en nuestros imaginarios, con la capacidad (des)figurar el presente y (pre)figurar el porvenir.

2. La iconoclasia: una historia recurrente

El origen mismo de la palabra *iconoclasia* plantea un primer problema conceptual al cual es necesario atender para comprender las complejidades de su historia, tanto de la práctica en sí misma como de la reflexión teórica en torno a ella. *Iconoclasia* deriva del griego εἰκών (imagen, ícono) y κλάειν (romper, quebrar), por lo cual en su sentido más estricto se refiere literalmente al acto de destruir una imagen. El problema, sin embargo, radica en el uso del término *ícono* para referirnos a la imagen a ser destruida. Según las disquisiciones teológicas de las que derivan buena parte de las definiciones imperantes sobre la iconoclasia, lo que está en disputa no es la destrucción de íconos sino de ídolos, una fina distinción que refiere no solo a un asunto estético sino ontológico, en lo que respecta a la representación y la posibilidad de acceso a lo divino². Lo que distingue a un ídolo de un ícono es la forma en la que el primero intenta, de manera herética, contener lo divino en un plano material, mientras que el segundo se concibe solo como una mera representación visual de lo divino. El ídolo no sería una imagen de la divinidad sino *la presencia de la divinidad misma* en la forma de la imagen, alentando su indebida adoración. Estamos ante un ídolo cuando la imagen no es venerada sino adorada, culto que debe ser rendido únicamente a Dios. Así pues, pareciera que en lugar de hablar de iconoclasia habría que hablar de *ídolo-clasia* (así como en lugar de idolatría se trataría, más bien, de *iconolatría*)³. No obstante, por motivos que no parecen reducirse al debate teológico en sí mismo, el uso que se ha popularizado del término gira en torno al ícono y no al ídolo, lo cual sin embargo resulta útil para pensar los casos de destrucción o vejación de imágenes en general, más allá de las coyunturas donde estas polémicas han girado en torno a un problema en efecto religioso.

Lo que parece estar en juego en esta distinción entre el ícono y el ídolo, a efectos de la práctica de la iconoclasia, es qué reacciones despiertan en nosotros las imágenes. La tensión entre el ícono y el ídolo es un asunto de legitimidad de la aparición de la imagen en la esfera pública. Lo que esto supone es que el ídolo no merece aparecer porque es hereje en su intención de encarnar la divinidad, mientras que los íconos sí son valiosos pues nos ayudan a acceder a ella a través de su contemplación, que opera como una diferencia en el sentido de pertenencia de la imagen: "los íconos suelen ser las imágenes de uno, las imágenes de los nuestros, mientras que los

² Vid. Carlos A. Otero, "Introducción. La imagen como paradoja", en *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, ed. Carlos A. Otero (Madrid: La Oficina Ediciones, 2012), 12-13.

³ Otero, "Introducción", 12-13.

ídolos suelen ser las de los otros”⁴. Se advierte aquí una primera definición de la iconoclasia más allá de sus pormenores teológicos: de lo que se trata no es de la destrucción de imágenes por un asunto meramente estético o representacional sino, más bien, de “la manifestación de una disputa en torno al poder”⁵.

Aunque se reconoce que los orígenes de su teorización se remiten a las discusiones de los padres de la Iglesia sobre cómo dar forma a la naciente religión, es claro que esa perspectiva teológica estaba ya informada por reflexiones previas que se habían detenido sobre el problema de la naturaleza de la imagen y su aparente relación con la realidad. Resulta imposible no referir aquí las bien conocidas sospechas de la filosofía clásica sobre las imágenes, que discutía recelosamente las relaciones de parentesco entre ellas y la realidad⁶. Esta perspectiva se vería repetida durante el naciente cristianismo en las prohibiciones bíblicas sobre la creación de imágenes, bajo un principio de sospecha similar. El segundo mandamiento, expresado primero en Éxodo 20:4-5 y reiterado en Deuteronomio 5:8-9, prohíbe crear imagen alguna ni de Dios mismo ni de nada más en el cielo, la tierra o bajo el agua. La misma imposibilidad de la imagen divina aparece en el momento en el que, también en el libro del Éxodo, Moisés le pide a Dios que lo deje verlo, y este concede mostrarse solo de espaldas, sin exhibir su rostro. Aquí, de nuevo, la imagen instala un problema del acceso a lo divino y debe ser limitada, postergada, diferida. Por ende, tanto en su raíz griega como en la cristiana, la iconoclasia supone no solo el violento acto de la destrucción sino, más bien, una ontología de las apariencias, claramente vilipendiadas en el pensamiento occidental.

Ahora bien, a pesar de esta genealogía en común con la filosofía clásica, sin duda el mayor apogeo de la iconoclasia fue durante la época bizantina, específicamente entre los siglos VIII y IX. No solo fue una de las coyunturas históricas donde se vivió con más intensidad y violencia esta práctica –pues no se trataba de la mera ruptura de imágenes sino de cruentas luchas que conducían a tortura y muerte para quienes defendieran un bando u otro, a favor o en contra de ellas–, sino también un momento muy prolífico para la reflexión conceptual en torno a ella⁷. Durante

las dos grandes crisis iconoclastas bizantinas lo que estaba en juego era un asunto de la “circunscribibilidad de lo divino”⁸, es decir, la posibilidad de transferir la naturaleza de Dios a lo material. Se trataba de “una crisis de la fundación simbólica de la autoridad”⁹. Lo que comenzó como una preocupación estética con un trasfondo ontológico (la pregunta por la esencia de esas imágenes en su relación con lo que parecían representar) se convirtió eventualmente en una exploración de orden epistemológico sobre el acceso a lo divino a través de imágenes. A ese cruce de perspectivas podría sumársele un factor ético a propósito de la radicalidad política con la que se desplegaron muchas de las prácticas iconoclastas. Un ejemplo de intensidad similar a la bizantina fue la llamada *Bildersturm*, la ‘tormenta de las imágenes’, violentas manifestaciones durante la Reforma Protestante, a mediados de 1500, que destruyeron estatuas, templos y demás imágenes religiosas. Un par de siglos después, durante la Revolución Francesa, la iconoclasia también fue una práctica difundida entre quienes deseaban sustituir las imágenes de la fe por las de la razón, para deshacerse de cualquier rastro que representara el *Ancien Régime*, destruyendo imágenes del clero y de la nobleza. A este suceso le seguirían las revueltas de la Comuna de París, en 1871, en las que se destruyeron sobre todo imágenes relacionadas a Napoleón I. En paralelo, a lo largo del continente americano las distintas gestas independentistas se deshacían también de las imágenes de los monarcas europeos que dominaban sus territorios colonizados. Otro tanto ocurriría más adelante, a lo largo del siglo XX, antes, durante y después de la era soviética, cuando se destruyeron imágenes de los antiguos zares en el estallido de la Revolución Rusa, y después imágenes de Lenin y Stalin a lo largo de Europa oriental, especialmente tras el derrumbe del Muro de Berlín en 1989. Más recientemente, la iconoclasia ha vuelto a manifestarse en las invasiones militares de Estados Unidos –impulsadas por la guerra contra el terrorismo después de los ataques a las Torres Gemelas–¹⁰, particularmente en Irak, donde se destruyeron de forma masiva las imágenes de Sadam Husein, al mismo tiempo en que, paradójicamente, se hacían públicas las más ominosas fotografías de los sucesos de Abu Ghraib¹¹.

⁴ Otero, “Introducción”, 13. Sobre este asunto de la imagen como mecanismo de exclusión –en la conformación de un “nosotros” y un “ellos”, distinguiendo entre lo propio y lo otro, lo idéntico y lo ajeno–, vid. Daniela Müller, “Our Image of ‘Others’ and Our Own Identity”, en *Iconoclasm and Iconoclasm. Struggle for Religious Identity*, ed. Willem van Asselt et al. (Leiden-Boston: Brill, 2007), 107-124.

⁵ Otero, “Introducción”, 14. Boris Groys precisa que “la profanación de ídolos antiguos se realiza sólo en nombre de otros dioses más recientes. El objetivo de la iconoclasia es demostrar que los antiguos dioses han perdido su poder y, por tanto, ya no pueden defender sus templos e imágenes terrenales.” Boris Groys, “Iconoclastic Delights”, *Thinking in Loop: Three videos on iconoclasm, ritual and immortality* (Nueva York: Apexart, 2008), https://apexart.org/images/groys/iconoclastic_delights.pdf.

⁶ Así lo resume Alain Besançon, refiriéndose sobre todo al pensamiento de Platón, Aristóteles y Jenofonte: la imagen “implica algo más que un parecido con el modelo; implica un parentesco [kinship]. El vínculo con el modelo es una operación religiosa y casi mágica”. Alain Besançon, *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm* (Chicago: University of Chicago Press, 2000), 28.

⁷ Vid. Pedro Azara, *Imagen de lo invisible* (Barcelona: Anagrama, 1992), 76-87.

⁸ David Freedberg, *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes* (Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017), 42.

⁹ Marie-José Mondzain, *Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary* (California: Stanford University Press, 2005), 1.

¹⁰ Véase las implicaciones de este suceso en Marie-José Mondzain, *¿Pueden matar las imágenes? El imperio de lo visible y la educación de la mirada después del 11-S* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016), así como las reflexiones respecto a la relación entre imagen y destrucción en el inexcusable trabajo de W. J. T. Mitchell, *Cloning Terror: The War of Images, 9/11 to the Present* (Chicago: University of Chicago Press, 2011).

¹¹ Vid. Judith Butler, “Torture and the Ethics of Photography: Thinking with Sontag”, *Frames of War: When Is Life Grievable?* (London: Verso, 2010), 63-100.

Otro campo en el que se hicieron comunes las prácticas de índole iconoclasta fue en el ánimo rupturista que condujo ciertas manifestaciones del arte moderno y también contemporáneo. Desde algunas estrategias de la vanguardia hasta la desmaterialización y el carácter efímero de buena parte del arte conceptual, muchos artistas han recurrido a gestos iconoclastas como parte de sus procesos creativos, produciendo obras que después debían ser destruidas, interviniendo o incluso mutilando la obra de otros artistas, o generando rupturas en los cánones de representación de la historia del arte occidental y sus instituciones garantes¹². Lo que se problematiza en estas prácticas no es solo un asunto del uso de la imagen sino lo que ésta supone en términos del poder sobre la concepción patrimonialista de las bellas artes y la alta cultura¹³. Así, en esos gestos políticos en torno a las imágenes se ha buscado intervenir en el papel que tienen el arte y la cultura en la articulación de nuestra vida en común y de sus narrativas, como ha quedado claramente reflejado en las demandas ecologistas del movimiento Just Stop Oil, en las intervenciones decoloniales y antirracistas en monumentos públicos tanto en el Norte como en el Sur global, y en las más diversas manifestaciones de gráfica callejera que han desplegado los movimientos feministas, especialmente en Latinoamérica.

Este breve recorrido por algunos de los momentos clave de la historia de la iconoclasia en Occidente permite rastrear una característica recurrente en todos estos escenarios: de lo que se trata la iconoclasia es de un problema de la administración de la visualidad como recurso para gestionar, orientar e intervenir la subjetividad y las condiciones materiales de nuestra existencia. La iconoclasia es, pues, un asunto radicalmente económico.

3. Economías de lo (in)visible

En *Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*, la filósofa Marie-José Mondzain analiza los fundamentos teológicos que moldearon las discusiones bizantinas sobre la pertinencia o perjuicio de los íconos porque considera que, en buena medida, esa misma diatriba puede explicar muchas de nuestras actitudes frente a las imágenes, incluso en nuestra descreída contemporaneidad. Buscando pensar las condiciones actuales de nuestra convulsa visualidad, Mondzain recurre a las querellas de la iconoclasia bizantina para

descifrar qué es lo que se disputa cuando se clama a favor o en contra de la producción de imágenes. Una de las contribuciones más significativas de la autora estriba en sugerir que “el poder no es otra cosa que la apropiación de la autoridad icónica y su fertilidad simbólica”¹⁴. Para la autora, lo que estaba en juego en las luchas por lo que habría de dejarse ver y lo que habría de ser destruido era el problema de la iconicidad, es decir, de la administración de la experiencia a partir de los íconos que le dan forma.

Mondzain introduce la reflexión sobre la economía en relación a la imagen a partir de sus lecturas de los textos patrísticos, en los que los fundadores de la Iglesia se preguntaban por la manera en la que se debían administrar los dogmas de fe y cómo se debía acceder al conocimiento de lo divino. La autora reconstruye cómo los padres de la Iglesia recurrieron a la noción clásica de economía para resolver cómo administrar el sentido de la fe, dando forma a sus dogmas y marcando las coordenadas a través de las cuales podría accederse a Dios mediante la palabra y la imagen¹⁵. El problema de la economía es, pues, el problema de la decisión sobre cómo disponernos ante lo divino: “así como Dios eligió una manera de mostrarse para hacerse comprender mejor, sus siervos, a imitación de él, también harían elecciones instrumentales de palabra e imagen específicamente enfocadas para demostrar los fundamentos y la legitimidad de la causa que defienden”¹⁶. Es decir, la noción de economía sirvió para justificar la forma en la que el propio reino terrenal debía aparecer a imagen y semejanza del reino celestial, tal como el propio Dios lo había querido y tal como Cristo lo manifestó en su encarnación¹⁷. Esto sería, en última instancia, el mejor argumento para enfrentar la crisis iconoclasta, porque permitiría justificar la pertinencia de los íconos al interior de la Iglesia. Así lo plantea la propia Mondzain:

Para poder concebir un mundo radicalmente fundado en la visibilidad, y partiendo de la convicción de que todo lo que constituye su esencia y su sentido es en sí mismo invisible, resultó imprescindible establecer un sistema de pensamiento que viera lo visible y lo invisible en relación entre sí. Esta relación se basaba en la distinción entre la imagen y el ícono. La imagen es invisible, el ícono es visible. La economía era el concepto de su vínculo vivo. (...) La economía era el concepto de su *relación* y de su *intimidad*¹⁸.

¹² Vid. Žarko Paić, *Aesthetics and the Iconoclasm of Contemporary Art. Pictures Without a World* (Estados Unidos: Springer Cham, 2021). Agradezco a los revisores anónimos que me señalaron la importancia de matizar las peculiaridades de ciertas formas de iconoclasia en algunas prácticas del arte moderno y contemporáneo.

¹³ No hay que olvidar, después de todo, que frente a la defensa de la iconoclasia en la Modernidad se alzó la noción de patrimonio como argumento para proteger los monumentos que estaban siendo “vandalizados” durante la Revolución Francesa. Vid. Dario Gamboni, *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa* (Madrid: Cátedra, 2014), 229-252. Sugiero consultar también la relación entre iconoclasia y vandalismo en Stanley Cohen, “Sociological approaches to vandalism”, en *Vandalism. Behaviour and Motivations*, ed. Claude Lévy-Leboyer (Nueva York: Elsevier, 1984), 51-61.

¹⁴ Mondzain, *Image, Icon, Economy*, 115.

¹⁵ Se trata de una reflexión muy parecida a la que plantearía un poco más adelante Giorgio Agamben cuando interroga el concepto de dispositivo rastreando sus orígenes hasta el latín *dispositio*, que la teología patrística había traducido de la noción griega de economía. Giorgio Agamben, “What is an Apparatus?”, *What is an Apparatus? And Other Essays* (California: Stanford University Press, 2009), 1-24.

¹⁶ Mondzain, *Image, Icon, Economy*, 12.

¹⁷ Mondzain, *Image, Icon, Economy*, 15. Mondzain apunta también que “la historia de lo visible se mueve de acuerdo a la historia de lo invisible”. Brian G. Chang, “An interview with Marie-José Mondzain: what is an image?”, *Inter-Asia Cultural Studies* 20, núm. 3 (2019): 485, <https://doi.org/10.1080/14649373.2019.1649014>.

¹⁸ Mondzain, *Image, Icon, Economy*, 3.

A esa mediación de la experiencia Mondzain la caracteriza específicamente como una economía del ícono, es decir, una *iconomía*: no solo una forma de administrar los íconos sino también de administrar(nos) a través de ellos. Lo que me parece sugerente de este concepto es la forma en la que reconstruye nuestra relación con las imágenes, evidenciando que “no hay poder sin imagen”¹⁹ y, aún más, que “el poder no se extrae de las cosas mismas, sino de las relaciones entre las cosas”²⁰. Este planteamiento de la filósofa –según el cual “son las relaciones las que son poder”²¹– ha gozado de cierta fortuna crítica que ha permitido ahondar en las preguntas por la ontología relacional de las imágenes. A su elaboración teórica en torno a la iconomía se han sumado otros autores que han buscado desplegar el argumento hacia distintas preocupaciones que albergarían los retos que supone pensar una economía de lo (in)visible. El filósofo Peter Szendy, en su libro *The Supermarket of the Visible. Towards a General Economy of Images*, esboza el concepto de la iconomía ligado a la noción de la deuda, en tanto que entiende que lo que suponen las imágenes son procesos de lo que él cataloga como “hiper-intercambiabilidad”,²² es decir, la condición que determina que una imagen siempre esté en falta de algo más por lo cual habrá de intercambiarse²³. Szendy sostiene que “las imágenes siempre han consistido en su intercambiabilidad con otros o con otras versiones (formatos) de sí mismas”²⁴. El autor concuerda en la dimensión relacional de la iconomía propuesta por Mondzain al afirmar que “las imágenes nunca pueden considerarse como entidades definitivamente individualizadas”²⁵, e incluso agrega, de manera más radical, que “no hay imágenes, solo hay las relaciones entre ellas”²⁶.

Por su parte, el crítico e historiador del arte Terry Smith detecta que ya desde mediados de los noventa –con el *boom* doméstico del internet y apenas un poco antes de la aparición del libro de Mondzain– la noción de iconomía había sido empleada de manera más popular y mercadotécnica por compañías, softwares y plataformas web que trabajaban con producción y procesamiento de imágenes (actualmente obsoletas). A partir de este hallazgo, Smith plantea su conceptualización de la iconomía como el flujo de las

imágenes que opera como “sistema de negociación externa que se autogestiona”²⁷, es decir, que supone la lucha entre distintos regímenes de visibilidad²⁸. Su contribución al debate iconómico apunta hacia la descripción de un “dominio en el que intereses y fuerzas de todo tipo compiten por ser vistos, (...) por ocupar las imaginaciones subjetivas de los individuos y los imaginarios de las sociedades”²⁹. Así pues, lo que parecen compartir todas estas definiciones de la iconomía es su preocupación por la forma en la que se distribuyen nuestras relaciones a partir de la iconicidad.

Más allá de estas diversas elaboraciones conceptuales de la iconomía, una de las grandes contribuciones de Mondzain sigue siendo haber recurrido a las querellas bizantinas para explicar las complejas operaciones involucradas en la administración de la imagen como forma de gobierno y de subjetivación. La perspectiva relacional que la filósofa insiste en sostener respecto a la imagen en el Imperio bizantino da cuenta, precisamente, de la forma en la que las prácticas iconoclastas no se preocupaban simplemente por censurar o mutilar imágenes sino por contener y gestionar el temible poder que se reconocía en ellas, al grado tal de que “se reprochaba a quienes las usaban de llevarse el poder con ellas”³⁰. Este filosofía de la imagen desde su dimensión económica supone no dejarnos arrebatar por la vorágine de imágenes que podrían distraernos o anestesiarnos, ni por las que podrían movilizarnos abruptamente, sino atender con cuidado a lo que se trama en la visualidad: “la economía de lo visible es este tejido hecho del cruce de las miradas en cada cita dada por las imágenes”³¹.

Así, si retomamos el problema de la iconoclasia, se podría afirmar que la imagen, tal como ha sido entendida aquí hasta ahora, está en el linde entre lo que se deja ver y lo que se oculta, y una mirada que se afina desde la intuición iconómica nos ayudaría a vislumbrar más nítidamente estos matices. Como señala Mondzain, “la imagen relaciona el presente y la ausencia; más aún, es lo que nos pone en presencia de esta ausencia y la hace más manifiesta bajo el signo de la relación”³². Así pues, la iconoclasia habría de entenderse como una disputa iconómica: aquello que da cuenta de las manipulaciones, resistencias, conflictos y negociaciones por las que

¹⁹ Mondzain, *Image, Icon, Economy*, 158.

²⁰ Mondzain, *Image, Icon, Economy*, 115.

²¹ Mondzain, *Image, Icon, Economy*, 115.

²² Peter Szendy, “Towards a General Iconomy”, *The Nordic Journal of Aesthetics* 30, núm. 61-62 (2021): 203, <https://doi.org/10.7146/nja.v30i61-62.127899>.

²³ Me parece necesario evidenciar aquí la posible relación entre este planteamiento de Szendy y el del filósofo Pascal Quignard, para quien “hay, en toda imagen, una imagen que falta”. Pascal Quignard, *La imagen que nos falta* (México: Ediciones Ve, 2015), 8.

²⁴ Szendy, “Towards a General Iconomy”, 202.

²⁵ Szendy, “Towards a General Iconomy”, 202.

²⁶ Peter Szendy, *The Supermarket of the Visible. Toward a General Economy of Images* (Nueva York: Fordham University Press, 2019), 87.

²⁷ Terry Smith, “Iconomy, Iconoclasm ≠ Iconomics”, *The Nordic Journal of Aesthetics* 30, núm. 61-62 (2021): 188, <https://doi.org/10.7146/nja.v30i61-62.127897>.

²⁸ Smith profundiza este argumento en su reciente libro *Iconomy: Towards a Political Economy of Images* (Londres: Anthem Press, 2022), en el que destaca varios regímenes visuales de lo que cataloga como “imágenes epidémicas”, como la mediatización del mandato de Donald J. Trump, los imaginarios en torno a la pandemia de COVID-19 y las manifestaciones del movimiento Black Lives Matter, entre otras.

²⁹ Terry Smith, “Iconomy, Iconoclasm”, 191.

³⁰ Marie-José Mondzain, “Image, subject, power: interview with Marie-José Mondzain” (trad. Briankle G. Chang y Nefeli Forni Zervoudaki), *Inter-Asia Cultural Studies* 22, núm. 1 (2021): 93, <https://doi.org/10.1080/14649373.2021.1886471>.

³¹ Marie-José Mondzain, *Le commerce des regards* (París: Éditions du Seuil, 2003), 9. Aunque el término francés con el que Mondzain se refiere aquí a la cita es el de un encuentro (*rendez-vous*), su traducción al español permite la polisemia de la cita como referencia a algo externo que hemos de convocar/evocar/invocar para producir ese (des)encuentro.

³² Marie-José Mondzain, “L’image naturelle”, *Philopsis* (2007), https://philopsis.fr/wp-content/uploads/2007/07/pdf_image_naturelle_mondzain.pdf.

parece atravesar la imagen para aparecer ante y entre nosotros.

4. Las imágenes en disputa

Para dar cuenta de esas complejas operaciones que rigen la economía de las imágenes recurriré puntualmente a la obra *Iconoclasm* (2018-2019), del artista

estadounidense Sam Durant. Se trata de una serie de dibujos de gran escala hechos con grafito que muestran ejemplos de destrucción iconoclasta a lo largo del mundo, y que el artista recrea a partir de imágenes de archivos, fotografías de prensa, transmisiones televisivas y demás ilustraciones³³ (Figuras 1, 2 y 3).



Figura 1. Sam Durant, *Tehran, 1979*, 2018. Dibujo en colaboración con Milenko Prvački. Fotografía de Makenzie Goodman. Fuente: <https://www.samdurant.net/work/iconoclasm/> (consultado el 22 de agosto de 2023).



Figura 2. Sam Durant, *Budapest, 1956*, 2018. Dibujo en colaboración con Milenko Prvački. Fotografía de Makenzie Goodman. Fuente: <https://www.samdurant.net/work/iconoclasm/> (consultado el 22 de agosto de 2023).

³³ Vid. Sam Durant, "Iconoclasm", consultado el 10 de junio de 2023, <https://www.samdurant.net/work/iconoclasm/>.



Figura 3. Sam Durant, *Caracas*, 2004, 2018. Dibujo en colaboración con Sam George. Fotografía de Makenzie Goodman. Fuente: <https://www.samdurant.net/work/iconoclasm/> (consultado el 22 de agosto de 2023).

La serie ilustra acciones iconoclastas de diversas motivaciones: desde las más recientes destrucciones de monumentos coloniales en Latinoamérica y las violentas acciones del fundamentalismo islámico, hasta casos clásicos de destrucción de imágenes religiosas durante el apogeo del protestantismo en el siglo XVI. El artista copia imágenes icónicas de estos casos y

después emplaza los dibujos en el espacio público de Detroit (Michigan, EE.UU.), donde quedan expuestos a la intemperie y a la interacción con los espectadores, enfatizando el carácter volátil del grafito y que amenaza con desaparecer la imagen representada, en una clara crítica a la naturaleza supuestamente indeleble de la historia (Figuras 4 y 5).



Figura 4. Sam Durant, *Accra, 1966*, 2018. Dibujo en colaboración con Milenko Prvački, presentado en Highland Park, Michigan, Estados Unidos. Fotografía de Darryl Deangelo Terrell. Fuente: <https://www.samdurant.net/work/iconoclasm/> (consultado el 22 de agosto de 2023).

Se trata de un complejo ejercicio que recurre a la creación de imágenes para narrar episodios de destrucción de las mismas, pero al hacerlo se despliega un dispositivo igualmente frágil y cambiante que cifra la paradoja de la continuidad creación-destrucción que parece bullir en las imágenes. Para invocar el recuerdo de la iconoclasia, Durant provoca nuevas imágenes que nos confrontan con mecanismos que visibilizan e invisibilizan en una intrincada operación

entre iconoclasta e iconódula. Se trata de una obra que evidencia que “quien monopoliza la visibilidad conquista el pensamiento mismo y determina la forma de la libertad”³⁴.

A esta curiosa operación que tensiona las imágenes que aparecen y desaparecen el filósofo Bruno Latour le llama *iconoclash* en lugar de *iconoclasm*. Con este neologismo el autor busca remarcar no la acción del quiebre (cifrada en el sufijo *clasm*), sino la

³⁴ Mondzain, *Image, Icon, Economy*, 223.



Figura 5. Sam Durant, *San Cristóbal de las Casas*, 1992, 2018. Dibujo en colaboración con Milenko Prvački, presentado en Detroit, Michigan, Estados Unidos. Fotografía de Darryl Deangelo Terrell. Fuente: <https://www.samdurant.net/work/iconoclasm/> (consultado el 22 de agosto de 2023).

escena de la polémica en sí (*clash*: choque, enfrentamiento, lucha, guerra, conflicto). En una ambiciosa exposición dirigida por él y cocurada por Peter Weibel, Peter Galison, Dario Gamboni, Joseph Leo Koerner, Adam Lowe y Hans-Ulrich Obrist, bajo el título *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art* (Zentrum für Kunst und Medien, 2002), Latour plantea que la mayoría de las veces que nos preocupamos por los actos iconoclastas nos detenemos solo en las consecuencias de la destrucción y pocas veces en la compleja disputa que se desplegó previamente como causa de esa acción. En lugar de la certeza (bien a favor o en contra) que supone la iconoclasia como acto concreto, el término *iconoclasm* entraña la ambigüedad y la duda respecto al poder de lo visual³⁵. La particularidad del argumento que Latour esgrime está en caracterizar la imagen como cualquier signo, obra de arte, inscripción, representación o figura que “actúa como mediación para acceder a algo más”³⁶, en el sentido de entender a la imagen no como un fin en sí mismo sino como una suerte de transitividad. Para desarrollar esta idea, en dicho proyecto expositivo se propuso rastrear esta cualidad de la imagen en tres grandes campos donde el problema de esa mediación y acceso resulta crucial: la ciencia, la religión y el arte. En estas tres áreas del conocimiento las imágenes despliegan esas ambivalencias que las hacen funcionar de modo abierto e indeterminado, particularmente respecto a la forma en la que fueron producidas dichas imágenes y a qué “verdades” dicen aludir o representar. Tanto en la ciencia como en la religión y el arte las imágenes parecen conducirnos, aunque por vías distintas, a la constatación de

ciertas experiencias vitales: la confianza en la razón y la verificabilidad científica, la fuerza edificante de la fe, o el placer y la libertad de la experiencia estética. En cualquier caso, sin embargo, las imágenes no dejan de manifestar sus paradojas y contradicciones, por lo que Latour insiste en que estos tres campos son un ejemplo propicio para analizarlas a través de las múltiples “interferencias”³⁷ que producen.

Se trata de una posición singular frente al fenómeno iconoclasta: en lugar de pedir que se dejen de destruir las imágenes o de alentar su masiva producción, el filósofo plantea suspender la certidumbre en torno a ella y albergar la duda, porque, en última instancia, incluso cuando una imagen es destruida, lo que aparece casi de inmediato es otra imagen que vendrá a sustituirla o complementarla. Esa es otra cualidad del *iconoclasm*: se trata del constante conflicto y paradoja que supone que la destrucción de una imagen convoque/evoque/ invoque inmediatamente otras imágenes que funcionan como nueva forma de (re)presentación y (re)mediación³⁸. Tal es el argumento del historiador y crítico de arte Dario Gamboni en el ensayo “Image to Destroy, Indestructible Image”, que forma parte de la misma publicación de *Iconoclasm*. Rastreando ejemplos que van desde la iconoclasia por motivos religiosos a motivos políticos, pasando por la destrucción de imágenes como “efecto colateral” de guerras e invasiones militares, hasta las prácticas más recientes del arte contemporáneo o la cultura pop, Gamboni evidencia que “los intentos de deshacerse de una imagen específica o de imágenes en general conducen casi invariablemente a una proliferación de nuevas imágenes”³⁹. Ese es, pues, el reto que supone una lectura iconómica de la iconoclasia, lidiar con que “el gesto de agresión en sí mismo,

³⁵ Nótese, de hecho, que una de las particularidades de dicha exhibición fue reunir casos de iconoclasia que no siempre eran compatibles entre sí, puesto que evidenciaban distintas motivaciones y consecuencias tanto estéticas como políticas, tal como lo advierte el mismo Latour en su introducción al catálogo de la muestra.

³⁶ Bruno Latour, “What is Iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars?”, en *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, ed. Bruno Latour y Peter Weibel (Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien, 2002), 14.

³⁷ Latour, “What is Iconoclasm?”, 18.

³⁸ Uso aquí el término siguiendo el trabajo clásico de Jay David Bolter y Richard Grusin, *Remediation: Understanding New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 1999), 52-84; así como las reflexiones más recientes de Sarah Kember y Joanna Zylińska, *Life After New Media: Mediation as a Vital Process* (Cambridge, MA: MIT Press, 2012), 173-200.

³⁹ Dario Gamboni, “Image to destroy, indestructible images”, en *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, ed. Bruno Latour y Peter Weibel (Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien, 2002), 88.

en retrospectiva o visto desde una perspectiva diferente, puede revelarse como un gesto de reverencia, y viceversa⁴⁰. El autor plantea aquí un principio de “renovación destructiva”⁴¹ que implicaría que la imagen no es más que circulación y transformación continua.

En diálogo con este planteamiento, la conceptualización general del *iconoclash*, tal como la sustenta Latour, aboga por reconectar las imágenes entre sí en una cascada que les devuelva su poder en nuestras distintas formas de vida⁴². Si la iconoclasia y la iconodulia cortan la circulación de la imagen para inscribirla en un plano específico –anatemizándola o venerándola, respectivamente–, lo que le interesaría a la lectura del *iconoclash*, en cambio, es regresarla a su flujo vivo y caótico, desencajarla de ese plano y devolverla a la tensión que se produce entre las superficies por las que circula⁴³. Se trata de una idea similar a la que plantea Mondzain cuando analiza la noción de economía de lo (in)visible como una disposición que le devolvería a las imágenes el “dinamismo libre y creativo que necesitan”⁴⁴, puesto que la iconomía “se compone de infracciones y transgresiones”⁴⁵, es decir, de conflictivas formas de circulación, intercambiabilidad y transitividad que resisten al cierre del sentido de la imagen y la mantienen abierta e inacabada.

Latour reflexiona sobre esa cascada de imágenes como la posibilidad de “redirección de la atención hacia otra imagen”⁴⁶, remitiendo siempre a otro lugar, a otra escena. En un gesto similar al de Mondzain al rastrear el sustrato religioso de la economía de la imagen, Latour recurre al pasaje de la cena de Emaús, retratado en parte en el Evangelio de Lucas (24:13-35) y en parte en el de Marcos (16:1-8), según el cual dos discípulos se encuentran con Cristo resucitado pero no le reconocen y se asombran porque ven vacío el lugar de su sepulcro, a lo que una misteriosa figura les asegura que ya no se encuentra ahí y les indica que lo busquen *en otro lado*. Ese gesto que obliga a volver la mirada hacia otra parte es lo que le interesa a Latour de este episodio y lo que le permite argumentar que la imagen es esa operación que siempre (se) desvía, que nos hace transitar y que alberga la posibilidad de otras imágenes.

5. Convocar/evocar/invocar otras imágenes: la politicidad del intersticio

Una contundente afirmación de Mondzain ayuda a enmarcar las implicaciones de toda esta discusión sobre el flujo de lo visual: las imágenes “son grietas y fugas en el ser”⁴⁷. La filósofa plantea aquí una

condición que alude a al menos dos problemas: por una parte, la imagen nunca está autocontenida y acabada sino que es siempre un agrietamiento por el que se cuela un excedente que se desborda hacia otro lugar; y por otra parte, la imagen no es un objeto frente al cual se posiciona un sujeto que la ve sino que es una relación que da forma a ambos, es un estado relacional de ser, una forma de existencia en común. Respondiendo a una afirmación de Jean-Luc Godard según la cual “para ver, no tienes que tener miedo de perder tu lugar”⁴⁸, la filósofa destaca “la dimensión de la valentía necesaria para ver una imagen, para construir y defender la mirada”⁴⁹, pues para ella –en el sentido de esa grieta y esa fuga– “ver la imagen es no tener miedo de perderse de vista”⁵⁰. La tensión aquí planteada en el perderse de vista a uno mismo en el acto de ver supone el desfondamiento de la identidad al que nos arrojan las imágenes. Por identidad entendemos aquí la forma que clausura las posibilidades de múltiples formas de representación para limitarse al régimen de *adequatio* al que la imagen ha sido confinada en buena parte del pensamiento occidental⁵¹. Según este régimen, la imagen ha de hacernos ver aquello a lo que es *idéntica*: ha de introducirnos en la experiencia de la mismidad, de la repetición obstinada que nos encierra en un sentido único. Torciendo esta premisa, Mondzain aboga por una práctica que nos confronte con la irremediable “renuncia a dominar la mirada constituida”⁵², lo que “significa también la imposibilidad para quien quiere verla de apropiarse de un lugar que colmaría el deseo de llegar a sí mismo”⁵³. Propongo enmarcar esta compleja operación en una cualidad de la imagen que podría caracterizarse como *intersticial*.

El problema de la iconoclasia hasta ahora desarrollado nos instala precisamente en ese intersticio que es la imagen: las batallas que se libran no son por domarla ni por pretender capturar el poder a través de ella, sino por sellar esa abertura a través de la cual la imagen dejaría que se fuguen otras posibles imágenes que desbordarían la cascada de su poder. Hemos visto ya, sin embargo, que por más que intentemos clausurar esa grieta, en su condición relacional y de tránsito, la imagen se revela –y también se rebela: se resiste, desobedece, se subleva, al decir de Georges Didi-Huberman⁵⁴ intersticialmente, esto es, como indeterminación y potencia de *lo nunca antes visto*. Caracterizar a la imagen desde su condición intersticial supone descolocarla del

⁴⁰ Dario Gamboni, “Image to destroy”, 88.

⁴¹ Dario Gamboni, “Image to destroy”, 107.

⁴² Latour, “What is Iconoclash?”, 32.

⁴³ Vid. Andrea Soto Calderón, “Elogio de la superficie, la capacidad de aparecer”, *La performatividad de las imágenes* (Santiago de Chile: Metales pesados, 2020), 123-129.

⁴⁴ Mondzain, *Image, Icon, Economy*, 221-222.

⁴⁵ Marie-José Mondzain, “Oikonomia”, en *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*, ed. Barbara Cassin (Nueva Jersey: Princeton University Press, 2004), 729.

⁴⁶ Latour, “What is Iconoclash?”, 34.

⁴⁷ Chang, “An interview with Marie-José Mondzain”, 484.

⁴⁸ Marie-José Mondzain, *Homo spectator. Ver, fazer ver* (Lisboa: Orfeu Negro, 2015), 73.

⁴⁹ Mondzain, *Homo spectator*, 73.

⁵⁰ Mondzain, *Homo spectator*, 73.

⁵¹ Vid. Laurent Lavaud, *L’image* (Paris: Flammarion, 1999), 11-13.

⁵² Mondzain, *Homo spectator*, 73.

⁵³ Mondzain, *Homo spectator*, 73-74.

⁵⁴ Vid. Georges Didi-Huberman, “Por los deseos. Fragmentos sobre lo que nos levanta”, en *Sublevaciones* (Ciudad de México: UNAM-MUAC, 2018), 16-163; y “Desear desobedecer”, en *Los ojos de la Historia*, ed. Eliza Mizrahi (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2020), 15-40.

lugar que le ha asignado la filosofía occidental como naturaleza segunda o derivación para reubicarla en el no-espacio del quiebre, aquello que opera como sustracción y vacío que no se deja ocupar. Tal es, de hecho, la concepción del intersticio que sostiene el filósofo Alfred Whitehead cuando afirma que “la vida es una característica del ‘espacio vacío’ y no del espacio ‘ocupado’”⁵⁵, puesto que “la vida acecha en los intersticios de cada célula viviente”⁵⁶. Releyendo estos sugerentes planteamientos de Whitehead, el filósofo del realismo especulativo Steven Shaviro define los intersticios como “el dominio de lo potencial, de una futuridad que ya siempre asedia el presente”⁵⁷. En esto, claro está, no sigue solo a Whitehead sino que parece suscribir la noción de lo virtual que plantea Gilles Deleuze, en cuyo pensamiento lo potencial es un devenir que pasa por el *entre* de las cosas⁵⁸.

Esa condición del intersticio que podría entreverse en las imágenes es, de hecho, sugerida por el propio Deleuze en su análisis del cine de Godard. El filósofo piensa el intersticio como parte de la operación del montaje en el cine, y lo define como “un espaciamento que hace que cada imagen se arranque al vacío y vuelva a caer en él”⁵⁹. Lo que le interesa a Deleuze es cómo una imagen conduce a otra por medio de ese espaciamento que él caracteriza como un “corte irracional, que determina las relaciones no conmensurables entre imágenes”⁶⁰. Es precisamente esa incalculabilidad y ese vacío lo que habría que retomar del pensamiento de Deleuze para reconocer la imagen como intersticio, porque de lo que se trata es de ver la apertura y lo imprevisible de esa intersticialidad. Así lo plantea Deleuze:

Dada una imagen, se trata de elegir otra imagen que inducirá un intersticio entre las dos. No es una operación de asociación sino de diferenciación (...): dado un potencial, hay que elegirle otro, no cualquiera, sino de tal manera que entre los dos se establezca una diferencia de potencial que produzca un tercero o algo nuevo⁶¹.

El diferencial que habita en el intersticio es lo que agrieta cualquier remanente de identidad en la imagen. No obstante, señalo un par de precisiones que diferencian mi propuesta de análisis de las imágenes de la que hace Deleuze, sin dejar de estar emparentada con ella. Lo que destaco aquí de las imágenes no es solo los intersticios que ellas producen o de los que son resultado, sino también *los intersticios que*

ellas mismas son, esto es, lo que parece haber de intersticial en toda imagen así como la imagen que aguarda en todo intersticio⁶². Además, mientras que en ocasiones Deleuze parece usar el término “intersticio” como un posible equivalente de “intervalo”, me interesa distinguir aquí ambos conceptos para reivindicar sus singularidades en términos de una fractura que podría producir continuidades. Si bien ambas nociones se juegan en el *entre*, el intervalo pareciera apuntar hacia una superficie lisa que articularía conjuntos coherentes, mientras que lo que destaco del intersticio es su superficie rugosa, sus grietas por las que se escapan cosas, y su porosidad en la que las diferencias entran en fricción. Una distinción similar sugiere el teórico Tom Conley:

El intersticio es el intervalo convertido en algo infraliminar en un continuo en el que a un acontecimiento ya no se le puede otorgar la estabilidad de un ‘lugar’ en el espacio de la imagen. El intersticio se convierte en lo que *agota* –y por lo tanto crea– cualquier espacio que quede de la imagen (...). Reemplaza el intervalo y, al hacerlo, multiplica la ocurrencia de eventos⁶³.

Esa multiplicación, las imágenes que proliferan *en y desde* cada imagen, es lo que quisiera caracterizar aquí como su intersticialidad. Busco enfatizar en la imagen tanto las disputas que ella produce como las que en ella habitan. He ahí su condición de intersticio. Si “los intersticios permiten la ruptura y el conflicto más que una trama eficaz”⁶⁴, lo mismo podrá decirse de las imágenes: en ellas se remueve el disenso, la polémica, la contrariedad. Puesto que el intersticio es lo que se resiste a lo idéntico, entonces es también lo que se escapa al acuerdo, lo que se fuga de la imposición del consenso. Tal es la *politicidad* del intersticio, y tal es, por ende, la cualidad política que bulle en las imágenes. De lo que tratarían las imágenes, vistas desde esta perspectiva, es de las fuerzas de resistencia que se oponen a las formas en las que hemos sido subjetivados: en las imágenes –entre ellas, con ellas– ensayamos nuestra vida política y nos confrontamos con lo no-idéntico, con lo que pone en tensión nuestras preconcepciones políticas sobre una vida en común, donde parecemos compartir acuerdos y reconocernos como supuestamente iguales⁶⁵.

En esta politicidad del intersticio de las imágenes como espacios para el desacuerdo se abre la pregunta por cómo las imágenes agrietan nuestras

⁵⁵ Alfred North Whitehead, *Process and Reality. An Essay in Cosmology* (Nueva York: The Free Press, 1978), 105.

⁵⁶ Whitehead, *Process and Reality*, 105.

⁵⁷ Steven Shaviro, *Sin criterios: Kant, Whitehead, Deleuze y la estética* (Londres: Open Humanities Press, 2020), 106.

⁵⁸ “Una línea de devenir no se define por los puntos que conecta, o por los puntos que la componen; al contrario, pasa *entre* puntos, surge por el medio”. Gilles Deleuze y Felix Guattari, *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia* (Londres: University of Minnesota Press, 1987), 293.

⁵⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (Barcelona: Ediciones Paidós, 1985), 240.

⁶⁰ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 283.

⁶¹ Deleuze, *La imagen-tiempo*, 240.

⁶² Lo que propongo se acercaría más, en ese sentido, a la “imagen-intersticio-imagen como un todo” que se encuentra en Ronald Bogue, “Search, Swim and See: Deleuze’s apprenticeship in signs and pedagogy of images”, *Educational Philosophy and Theory* 36, núm. 3 (2004): 338, <https://doi.org/10.1111/j.1469-5812.2004.00071.x>.

⁶³ Tom Conley, “The Film Event: From Interval to Interstice”, en *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, ed. Gregory Flaxman (Londres: University of Minnesota Press, 2000), 319-320.

⁶⁴ Patrick Campbell y Jane Turner, “Odin Teatret’s *The Tree*: performing in the interstices”, *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 9, núm. 3, (2019): 5, <https://doi.org/10.1590/2237-266088116>.

⁶⁵ Al respecto, vid. Mieke Bal, *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada* (Madrid: Akal, 2020), 115-116.

certezas. Ya lo ha señalado Mondzain claramente: “la imagen es un lugar de crisis”⁶⁶. Se trata de una lucha (*clash*) por la indeterminación que (in)forma las imágenes: esto es, que *da forma* –que constituye– y también que *otorga información* –que carga de sentidos, aunque siempre cambiantes–. Sería contraintuitivo intentar definir y caracterizar con precisión esta politicidad intersticial de la imagen, pero baste por ahora con sugerir que lo que ella supone es la puesta en crisis de la identidad, la apertura a lo incierto y la marca de su relacionalidad transitiva. Si, como decía Mondzain, la imagen es una grieta en el ser, entonces un pensamiento de y con las imágenes ha de ser siempre un pensamiento fracturado, roto, en ese sentido, un *pensamiento iconoclasta*: que asume que la imagen es un intersticio dentro del cual se abren a su vez otras imágenes a la espera de otras tantas que la habiten. Un pensamiento iconoclasta es, pues, un pensamiento crítico y en crisis: “la fundación de una doctrina que hace de la imagen y de lo visible un objeto de crisis, es decir, un lugar convulsivo que exige las operaciones críticas del juicio, sólo puede entenderse examinando la naturaleza ambivalente y no sustancial de toda imagen”⁶⁷. En la politicidad intersticial de las imágenes se forma y se transforma la imaginación en su potencia iconoclasta.

6. Por una imaginación iconoclasta

Si he recurrido hasta ahora al estudio de la iconoclasia no ha sido solamente por la urgencia con la que nos toca introducirnos en sus consecuencias para un panorama político tan polarizado como en el que vivimos actualmente. No ha sido tampoco solo por atender a la abrumadora rapidez con la que las imágenes aparecen y desaparecen ante nuestros ojos en la escala digital y específicamente algorítmica que ha cobrado nuestra vida contemporánea. Además de esto, me ha interesado pensar la iconoclasia con la peculiar ambivalencia que amerita porque en ella se descifra la potencia de la imagen para ser, a su vez, muchas otras imágenes; es decir, porque con la iconoclasia nos enfrentamos a la paradoja de dar inintencionalmente la bienvenida a nuevas imágenes que se precipitan tras las que creímos haber destruido. ¿Por qué, sin embargo, habría de interesarnos esa posibilidad que abren las imágenes? Mi impresión es que con las imágenes podemos tanto intervenir el presente como conjurar la inminencia del futuro. Por ello, cuando analizamos la iconoclasia desde su énfasis en la disputa, las imágenes aparecen como el intersticio donde se traman las diferencias, donde nos resistimos a conformarnos con lo que existe y nos aventuramos a imaginarlo de modos

insospechados⁶⁸. En la imagen como intersticio se cifra un innegable *ahora* que coexiste con la incertidumbre de un *por-venir*.

A contracorriente de la imagen que se supone que muestra lo que hay, que es fiel a su modelo y lo transmite de forma diáfana e incontestable, las acciones iconoclastas nos hacen pensar en la imagen como lo que desordena toda equivalencia y frustra cualquier intento de calculabilidad representacional. En la imagen la identidad encuentra su límite y se quiebra. Como agrietamiento del ser, la imagen es relación entre identidades contingente. Si Marie-José Mondzain sostiene que “la crítica de la imagen se basa en la gestión política de las pasiones por la comunidad”⁶⁹ no es porque suponga que las imágenes producen un común fortificado e impenetrable. Al contrario, si en la imagen se juega la comunidad es porque ella es siempre el espacio de debate para las identidades en conflicto: ella es la coyuntura para que se propicie el (des)encuentro.

Mi argumento es que en la medida en que sepamos hacernos cargo de esas fricciones de la identidad que se remueven en los intersticios de la imagen, desarrollaremos la potencia de una *imaginación iconoclasta*. Sostengo que, a pesar de su aparente contradicción, la imaginación posee una cualidad iconoclasta en el sentido de posibilitar el flujo constante e inacabado de imágenes que se conectan y se yuxtaponen intersticialmente tanto para habitar el presente (para darle forma, para reconocerlo o desconocerlo) como para intervenir en las configuraciones del futuro (para inventar nuevas formas de ver y de existir entre las imágenes). Claro está, en esta definición entiendo a la imaginación no de la forma en que buena parte del pensamiento occidental lo ha hecho, como una operación subjetiva y de producción de imágenes meramente mentales⁷⁰, sino como un ejercicio material que se trama entre lo individual y lo colectivo. En esto sigo las reflexiones de la filósofa Andrea Soto Calderón, quien articula un pensamiento de la performatividad de las imágenes para interrogar las operaciones de la imaginación ya no como una especie de ensueño o fantasía sin efectos en la realidad sino, más bien, como una intervención directa en las formas de habitar y representar el mundo. Para Soto Calderón, “contraria a la idea de la imaginación como suceso extraordinario, la imaginación material se entiende como una capacidad que se trabaja, se ejercita para ampliar su campo y desde él engendrar realidades, superficies y adherencias”⁷¹. La filósofa plantea esto a la estela del pensamiento de Gaston Bachelard, quien afirma que “la imaginación no es, como sugiere la etimología, la facultad de formar imágenes de la realidad, es la facultad

⁶⁶ Mondzain, *Le commerce des regards*, 22.

⁶⁷ Mondzain, *Le commerce des regards*, 10.

⁶⁸ Respecto a esta potencia de resistir, Andrea Soto Calderón señala que “las imágenes tienen una habilidad particular para tratar con la contingencia de la historia, para producir las condiciones de posibilidad, así como la capacidad para introducir en el presente lo impensado. (...) [L]as imágenes pueden mover un conflicto, sacudir sus materiales para que se produzca otro encuentro. Generar una resistencia para que se geste un encuentro es en cierto sentido contribuir a ocasionar las condiciones atmosféricas, la temperatura y el ambiente, para que una realidad forme su consistencia.” *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico* (Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2023), 93-94.

⁶⁹ Mondzain, *¿Pueden matar las imágenes?*, 46.

⁷⁰ Vid. Christoph Wulf, “Theories and Concepts of Imagination”, *Human Beings and their Images. Imagination, Mimesis, Performativity* (Londres: Bloomsbury, 2022), 56-71.

⁷¹ Andrea Soto Calderón, *Imaginación material* (Santiago de Chile: Metales pesados, 2022), 81-82.

de formar imágenes que sobrepasan la realidad”⁷². Entendida de esa forma, la noción de imaginación en la que me interesa ahondar aquí es aquella que es consciente de “los procesos recíprocos y a menudo contradictorios de creación y destrucción, así como de las ramificaciones sociopolíticas, culturales e históricas de tales prácticas”⁷³; es decir, me interesa emplazar la caracterización iconoclasta de la imaginación en un horizonte de sentido que reconozca su plasticidad como mediación intersubjetiva⁷⁴.

Imaginar siempre ha sido, contraintuitivamente, una operación iconoclasta, puesto que su naturaleza es “fluida, dinámica y emergente”⁷⁵. Ese dinamismo que sacude la imaginación la emparenta con la iconoclasia en la medida en la que esquiva el cierre del sentido de las imágenes, manteniéndolas en una fractura constante donde proliferan formas de (re)montaje y desbordamiento para sus posibilidades estéticas y políticas. Las relaciones dinámicas que operan en la imaginación “crea[n] el imaginario cultural y al mismo tiempo ofrece[n] posibilidades de resistencia a su coerción”⁷⁶. Así, conceptualizar la imaginación desde la actitud iconoclasta que he desarrollado hasta ahora permite comprender las tensiones que anidan en las imágenes como intersticios de posibilidad, puesto que se trataría de una imaginación que “es siempre performativa en el sentido que articula modos de trazar, desear, afectar y habitar la realidad”⁷⁷. A contracorriente del pensamiento occidental que la ha atenazado entre su oposición a la razón y sus posibilidades meramente especulativas, esta concepción iconoclasta de la imaginación –en las coordenadas materiales sugeridas por Soto Calderón– supondría una contribución al análisis y el entendimiento no solo de las nuevas imágenes que proliferan en las condiciones altamente tecnificadas de nuestra vida contemporánea sino, al mismo tiempo, de nuevos *modos de ver* que emergen entre las urgencias socioculturales, económicas y políticas de nuestro tiempo⁷⁸.

Para poder caracterizar a la imaginación en su dimensión iconoclasta debemos retomar las enseñanzas sobre la economía de lo (in)visible y situarlas en la concepción de la imagen como el intersticio donde (con)fluyen lo presente y lo ausente. Tal es la perspectiva de Soto Calderón al señalar que “la imaginación reúne elementos determinados que ya tienen cierta organización y cierto orden, pero también tiene la capacidad de alterar esos órdenes porque una organización determinada no es determinante”⁷⁹. La filósofa plantea aquí a la imaginación como “un cierre provisional lleno de poros”⁸⁰ a través de los cuales se confabulan otras realidades posibles, no en la mera cancelación o sustitución de lo ya existente sino en su montaje crítico con lo potencial, en su contigüidad, en la extensión de su superficie para dar cabida a muchas otras “realidades que no tienen imágenes, esto es, que carecen de la capacidad de ser imaginadas”⁸¹ por ahora. En ese sentido, lo que caracteriza a la imaginación como iconoclasta es su doble operación de “habitar las imágenes y arrancarles lo inimaginable”⁸².

Abogar por esta caracterización iconoclasta de la imaginación podría parecer una apuesta radical e incluso contraproducente en los debates actualmente abiertos en torno a las imágenes, que se reducen tanto a criticar su omnipresencia como a lamentar su escasez. La filósofa política Chiara Bottici bien ha señalado ya las paradojas de “un eclipse de la imaginación que va paralelo con su hipertrofia”⁸³ en una época en la que suele asegurarse que las condiciones políticas carecen de la imaginación necesaria para cambiar la realidad pero, al mismo tiempo, atestiguamos la más bochornosa espectacularización de la política en un aparente exceso de imaginación. Ante esta dicotomía, enfatizar una imaginación iconoclasta resolvería la aparente contradicción al entender que las imágenes se disputan en un flujo fragmentario que alberga ambivalencias e indeterminaciones⁸⁴. Posicionarnos críticamente tanto ante la

⁷² Gaston Bachelard, *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia* (México: Fondo de Cultura Económica, 1978), 31.

⁷³ Rachel F. Stapleton y Antonio Viselli, “Introduction. If It’s Broken, Don’t Fix It: The Back-To-Front Logic of Iconoclasm”, en *Iconoclasm. The Breaking and Making of Images*, ed. Rachel F. Stapleton y Antonio Viselli (Montreal: McGill-Queens University Press, 2019), ePUB, s.p.

⁷⁴ Tara Forrest plantea la imaginación como “una capacidad que facilita tanto un proceso de mediación entre el mundo exterior y las propias experiencias y recuerdos, como una relación activa y creativa con el propio entorno que no está circunscrita ni obstaculizada por la concepción de las posibilidades y limitaciones del presente mantenidas por el *statu quo* gobernante”. Tara Forrest, *The Politics of Imagination. Benjamin, Kracauer, Kluge* (Bielefeld: transcript Verlag, 2007), 14.

⁷⁵ Anna Abraham, “The Force of Imagination”, en *The Cambridge Handbook of the Imagination*, ed. Anna Abraham (Londres: Cambridge University Press, 2020), 813.

⁷⁶ Bernd Huppauf y Christoph Wulf, “Introduction: The Indispensability of the Imagination”, en *Dynamics and Performativity of Imagination. The Image Between the Visible and the Invisible*, ed. Bernd Huppauf y Christoph Wulf (Nueva York: Routledge, 2009), 16.

⁷⁷ Soto Calderón, *Imaginación material*, 55.

⁷⁸ Sigo en esto las sugerencias de Bernd Huppauf y Christoph Wulf, “Introduction”, 4, y al mismo tiempo parafraseo las enseñanzas del tan célebre como criticado trabajo sobre los modos de ver de John Berger, Sven Blomberg, Chris Fox, Michael Dibb y Richard Hollis, *Ways of Seeing* (Londres: BBC & Penguin Books, 1972).

⁷⁹ Soto Calderón, *Imaginación material*, 72.

⁸⁰ Soto Calderón, *Imaginación material*, 72.

⁸¹ Soto Calderón, *La performatividad*, 13-14.

⁸² Soto Calderón, *La performatividad*, 66.

⁸³ Chiara Bottici, “De la política de la imaginación a la política Imaginal”, *Temas y debates*, núm. 36 (2018): 22, <https://doi.org/10.35305/tyd.v0i36.413>. Para una revisión a profundidad de la concepción de imaginación que sostiene Bottici, vid. Chiara Bottici, *Imaginal Politics: Images Beyond Imagination and the Imaginary* (Nueva York: Columbia University Press, 2014), y Suzi Adams y Jeremy C. A. Smith, eds., *Debating Imaginal Politics. Dialogues with Chiara Bottici* (Maryland: Rowman & Littlefield, 2022).

⁸⁴ Me refiero aquí a aquello que en las imágenes “no está determinado con fijeza”, tal como lo plantea el notable trabajo de Emmanuel Alloa, *La imagen diáfana. Fenomenología de los medios visuales* (Santiago de Chile: Metales pesados, 2021), 339. Agradezco los apuntes del revisor anónimo que resaltaron la importancia de incluir aquí esta perspectiva.

proliferación de imágenes como ante sus constantes censuras requiere un esfuerzo de interacción entre iconoclasia e imaginación⁸⁵, concibiendo a esta última no como una “sustancia particular (...) sino como el organizador de la mediación”⁸⁶ entre lo que existe y lo que podría existir.

Prestar atención a las prácticas iconoclastas que imperan en nuestra cotidianidad no solo es una forma de intervenir críticamente en los debates sobre el poder de las imágenes, sino que también es una manera de dar lugar a la experimentación con otras formas de imaginar nuestras propias narrativas mediadas por esas imágenes. Solo en la medida en que seamos capaces de reconocer la iconoclasia de la imaginación podremos explorar las potencias políticas de las imágenes y de sus intersticios. En el carácter material e iconoclasta de la imaginación se cifra una doble operación: por una parte, seguir viendo e interviniendo imágenes insistentemente para vislumbrar con claridad nuestro presente y reinventar tanto la historia pasada como la del porvenir⁸⁷, y por otra, experimentar con las posibilidades de la *energía imaginante*⁸⁸ que atraviesa por igual los mecanismos hegemónicos de hipervisibilidad y ocultamiento. La imaginación iconoclasta nos confronta con los intersticios entre lo que aparece y lo que desaparece, entre lo visible y lo invisible.

7. Conclusiones

A diferencia de las aproximaciones patrimonialistas que la historia del arte suele sostener respecto a la iconoclasia, el análisis que he planteado en este artículo propone una conceptualización de las prácticas iconoclastas como una operación compleja de disputa por lo (in)visible que va más allá del mero afán por destruir imágenes o del fervor por idolatrarlas. Emplazar la iconoclasia desde esta perspectiva enfatiza su dimensión iconómica, en los términos propuestos por Mondzain, entendiéndolo que en las imágenes se juegan las formas de administrar nuestras relaciones entre nosotros mismos y con el resto del mundo. En ese sentido, la relevancia de atender a la iconoclasia de esta forma radica en lo que puede enseñarnos respecto a las luchas por la vida en común a través de las imágenes y sus formas de mediación social. En lugar de insistir en las imágenes como objetos acabados y claramente definidos que son propensos a ser destruidos, censurados, olvidados o, al contrario, a ser fetichizados, glorificados y protegidos recelosamente, esta concepción de la iconoclasia nos emplaza en la incalculabilidad de la imagen, entre los intersticios que en ella se despliegan y desde donde se conjugan y conjuran otras imágenes y otras formas de imaginación.

En este artículo he propuesto una revisión de la iconoclasia que posiciona las imágenes en su condición intersticial como un espacio para dirimir los encuentros y desencuentros políticos que nos convocan en nuestra vida cotidiana. He sostenido

que en la disputa por las imágenes están en juego las formas de representación en su doble condición tanto de manifestación estética, es decir, sensible, como de manifestación política, es decir, los modos en los que se administra el poder a través de la (in)visibilidad. Así, se ha enfatizado que desde los intersticios de la imagen es posible cultivar un ejercicio de imaginación iconoclasta que resista a la estabilización de un único régimen visual, de una única imagen como identidad absoluta y de una única forma de imaginación de la realidad. Esquiva a esa pulsión totalizante, la noción de imaginación iconoclasta que aquí propongo pone en tensión las continuidades entre la creación y la destrucción de imágenes para evidenciar que en toda imagen aguardan muchas otras a la espera de ser materializadas y puestas en crisis.

Al esbozar esta caracterización iconoclasta de la imaginación, este artículo contribuye a los debates de la cultura visual sobre el poder de las imágenes y, al mismo tiempo, propone un horizonte específico desde cual situar las economías de lo (in)visible como perspectiva interdisciplinaria para el análisis de las imágenes y la imaginación. Se trata de un enfoque que articula una filosofía política de la imagen que nos obligaría a repensar las narrativas que ha construido la historia del arte a propósito del régimen representacional en el que se inscribirían las imágenes, para invocar en su lugar una relación de desajuste y desobediencia. Esta investigación enfatiza que no hay poder que no se (des)cifre en la materialidad de las imágenes y, por ende, que una forma de hacer frente a los mecanismos de dominación que subyugan nuestra imaginación es a través de un gesto iconoclasta que quiebre las imágenes a las que estamos habituados al mismo tiempo que conforme otras visualidades. Solo en sus propios intersticios y entrecruzamientos las imágenes encuentran los límites y desbordamientos necesarios para seguir incidiendo en el enmarañado tejido de nuestras vidas.

8. Fuentes y referencias bibliográficas

- Abraham, Anna. “The Force of Imagination”. En *The Cambridge Handbook of the Imagination*, editado por Anna Abraham, 811-814. Londres: Cambridge University Press, 2020.
- Agamben, Giorgio. “What is an Apparatus?”, *What is an Apparatus? And Other Essays*. California: Stanford University Press, 2009.
- Alloa, Emmanuel. *La imagen diáfana. Fenomenología de los medios visuales*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2021.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica, 1978.
- Besançon, Alain. *The Forbidden Image: An Intellectual History of Iconoclasm*. Chicago: University of Chicago Press, 2000.

⁸⁵ Vid. Hub Zwart, “Iconoclasm and Imagination: Gaston Bachelard’s Philosophy of Technoscience”, *Human Studies*, núm. 43 (2020): 61-87, <https://doi.org/10.1007/s10746-019-09529-z>.

⁸⁶ Oskar Negt y Alexander Kluge, *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere* (Minneapolis-Londres: University of Minnesota Press, 1993), 37.

⁸⁷ Didi-Huberman señala que “hace falta imaginación para volver a ver las imágenes y, por lo tanto, para volver a pensar la historia”. Georges Didi-Huberman, *Cuando las imágenes toman posición* (Madrid: Antonio Machado Libros, 2008), 310.

⁸⁸ Soto Calderón, *La performatividad*, 136.

- Bogue, Ronald. "Search, Swim and See: Deleuze's apprenticeship in signs and pedagogy of images". *Educational Philosophy and Theory* 36, núm. 3 (2004): 327-242. <https://doi.org/10.1111/j.1469-5812.2004.00071.x>.
- Bottici, Chiara. "De la política de la imaginación a la política Imaginal". *Temas y debates*, núm. 36 (2018): 21-39. <https://doi.org/10.35305/tyd.v0i36.413>.
- Campbell, Patrick y Jane Turner. "Odin Teatret's *The Tree*: performing in the interstices". *Revista Brasileira de Estudos da Presença* 9, núm. 3, (2019): 1-17. <https://doi.org/10.1590/2237-266088116>.
- Chang, Briankle G. "An interview with Marie-José Mondzain: what is an image?". *Inter-Asia Cultural Studies* 20, núm. 3 (2019): 483-486. <https://doi.org/10.1080/14649373.2019.1649014>.
- Conley, Tom. "The Film Event: From Interval to Interstice". En *The Brain Is the Screen. Deleuze and the Philosophy of Cinema*, editado por Gregory Flaxman, 303-325. Londres: University of Minnesota Press, 2000.
- Dario Gamboni, "Image to destroy, indestructible images". En *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, editado por Bruno Latour y Peter Weibel, 88-136. Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien, 2002.
- Deleuze, Gilles y Felix Guattari. *A Thousand Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Londres: University of Minnesota Press, 1987.
- Deleuze, Gilles. *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1985
- Didi-Huberman, Georges. *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2008.
- Forrest, Tara. *The Politics of Imagination. Benjamin, Kracauer, Kluge*. Bielefeld: transcript Verlag, 2007.
- Freedberg, David. *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones, 2017.
- Gamboni, Dario. *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid: Cátedra, 2014.
- Groys, Boris. "Iconoclastic Delights". *Thinking in Loop: Three videos on iconoclasm, ritual and immortality*. Nueva York: Apexart, 2008. Consultado el 14 de mayo de 2023. https://apexart.org/images/groys/iconoclastic_delights.pdf.
- Huppauf, Bernd y Christoph Wulf. "Introduction: The Indispensability of the Imagination". En *Dynamics and Performativity of Imagination. The Image Between the Visible and the Invisible*, editado por Bernd Huppauf y Christoph Wulf, 1-18. Nueva York: Routledge, 2009.
- Latour, Bruno. "What is Iconoclasm? Or is there a world beyond the image wars?". En *Iconoclasm. Beyond the Image Wars in Science, Religion, and Art*, editado por Bruno Latour y Peter Weibel, 14-38. Karlsruhe: Zentrum für Kunst und Medien, 2002.
- Mondzain, Marie-José. *¿Pueden matar las imágenes? El imperio de lo visible y la educación de la mirada después del 11-S*. Buenos Aires: Capital Intelectual, 2016.
- Mondzain, Marie-José. "Image, subject, power: interview with Marie-José Mondzain" (trad. Briankle G. Chang y Nefeli Forni Zervoudaki). *Inter-Asia Cultural Studies* 22, núm. 1 (2021): 83-99. <https://doi.org/10.1080/14649373.2021.1886471>.
- Mondzain, Marie-José. "L'image naturelle". *Philopsis* (2007). Consultado el 14 de mayo de 2023. https://philopsis.fr/wp-content/uploads/2007/07/pdf_image_naturelle_mondzain.pdf.
- Mondzain, Marie-José. "Oikonomia". En *Dictionary of Untranslatables. A Philosophical Lexicon*, editado por Barbara Cassin, 728-733. Nueva Jersey: Princeton University Press, 2004.
- Mondzain, Marie-José. *Homo spectator. Ver, fazer ver*. Lisboa: Orfeu Negro, 2015.
- Mondzain, Marie-José. *Image, Icon, Economy. The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*. California: Stanford University Press, 2005.
- Mondzain, Marie-José. *Le commerce des regards*. París: Éditions du Seuil, 2003.
- Negt, Oskar y Alexander Kluge. *Public Sphere and Experience: Toward an Analysis of the Bourgeois and Proletarian Public Sphere*. Minneapolis-Londres: University of Minnesota Press, 1993.
- Otero, Carlos A., ed. *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. Madrid: La Oficina Ediciones, 2012.
- Quignard, Pascal. *La imagen que nos falta*. México: Ediciones Ve, 2015.
- Shaviri, Steven. *Sin criterios: Kant, Whitehead, Deleuze y la estética*. Londres: Open Humanities Press, 2020.
- Smith, Terry. "Iconomy, Iconoclasm ≠ Iconomics". *The Nordic Journal of Aesthetics* 30, núm. 61-62 (2021): 172-194. <https://doi.org/10.7146/nja.v30i61-62.127897>.
- Soto Calderón, Andrea. *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2023.
- Soto Calderón, Andrea. *Imaginación material*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2022.
- Soto Calderón, Andrea. *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile: Metales pesados, 2020.
- Stapleton, Rachel F. y Antonio Viselli. "Introduction. If It's Broken, Don't Fix It: The Back-To-Front Logic of Iconoclasm". En *Iconoclasm. The Breaking and Making of Images*, editado por Rachel F. Stapleton y Antonio Viselli. Montreal: McGill-Queens University Press, 2019. ePUB.
- Szendy, Peter. "Towards a General Iconomy". *The Nordic Journal of Aesthetics* 30, núm. 61-62 (2021): 202-205. <https://doi.org/10.7146/nja.v30i61-62.127899>.
- Szendy, Peter. *The Supermarket of the Visible. Toward a General Economy of Images*. Nueva York: Fordham University Press, 2019.
- Whitehead, Alfred North. *Process and Reality. An Essay in Cosmology*. Nueva York: The Free Press, 1978.