

[pp. 30-57]

<https://dx.doi.org/10.12795/Fedro/2022.i22.02>

DISENSOS (AUDIO)VISUALES: RASTREO DE LA ACTITUD ICONOCLASTA EN LAS IMÁGENES EN MOVIMIENTO.

(AUDIO)VISUAL DISSENT: TRACING ICONOCLASTIC ATTITUDE IN MOVING IMAGE.

Sergio Martín

Universitat Politècnica de València

Resumen:

Las imágenes han constituido la base de la negociación comunicativa visual de los modos de vinculación cultural entre sociedades. En estas conmutaciones ha habido respuestas de diversa índole entre las cuales se encuentran los actos iconoclastas. Concebido como un fenómeno aislado ha demostrado con el tiempo que se presenta como un ente presente en la cotidianeidad de los intercambios de imágenes. Desde su institucionalización teológica hasta su actitud como forma de experimentación audiovisual, las siguientes líneas rastrean la cooperación de las actitudes iconoclastas a través del ensayo audiovisual, forma que se ha desarrollado como un atento observador de las cualidades iconoclastas para alzarse como herramienta crítica.

Palabras Clave: Iconoclasia; Cine; Vídeo; Ensayo; Arte

Abstract:

Images have constituted the basis of the visual communicative negotiation of the modes of cultural bonding between societies. In these commutations there have

been responses of various kinds, among which are iconoclastic acts. Conceived as an isolated phenomenon, it has shown over time that it presents itself as an entity present in the daily life of image exchanges. From its theological institutionalization to its attitude as a form of audiovisual experimentation, the following lines trace the cooperation of iconoclastic attitudes through the audiovisual essay, a form that has been developed as a careful observer of iconoclastic qualities to stand up itself as a critical tool.

Keywords: Iconoclasm; Cinema; Video; Essay; Art

1. GOLPES EN LA PUERTA: Ritual para una introducción.

Como cualquier otro fenómeno que responde y se reproduce entre el tejido cultural, la iconoclasia tiene diversas e intrincadas aristas. Esto implica un atento análisis que tenga en cuenta el máximo de los hilos que permitan comprenderlo como un acto, o más bien una actitud, de carácter transversal. Por lo tanto, este trayecto requiere de tomar algunos desvíos que aporten piezas a un rompecabezas que no procede de una sola fuente, sino que coexiste en varios campos simultáneamente.

En un primer momento, para que se planteé la iconoclasia, es necesaria una imagen y para que haya una imagen deba existir una idea. La tarea de definir una imagen es inevitable, aunque necesaria a pesar de su complejidad. No obstante, ese esfuerzo se esboza desde las acciones de vinculación de toda negociación visual. Por ello, se propone un punto de partida pensar la existencia de una violencia hacia las imágenes. Una negatividad que es presente porque existe su contrario y de ese modo mutar hacia los distintos modelos entre los cuales se ha ido desarrollando una economía de las imágenes en la historia¹. Estas mismas son las que han cercado ciertas hegemonías anquilosando una definición pretendidamente específica que falla en atender a los recovecos de la subjetividad. A pesar de ello, casos tan conocidos como las crisis bizantinas, las reformas protestantes o ciertas revoluciones de carácter civil han sido, para la Academia, introducciones a los modos de comprensión ante eventos de destrucción que ofrecen una amplia variedad de escenarios de análisis.

Por ese motivo, la intencionalidad del presente artículo es la de partir con y desde este equipaje para desentrañar otros relatos frente al conflicto que no han sido abarcados, es decir, tratar de ampliar el abanico de viabilidad de la iconoclasia como una herramienta

1. En el presente artículo se diferenciará escribir con mayúscula o con minúscula la letra H de la palabra historia para distinguir cuando se habla de un concepto histórico no académico (en minúscula) o académico (mayúscula), tomando en cuenta el segundo como una forma de catalogar el tiempo institucionalizada.

crítica y no como meramente un atentado. Por este motivo, el peligro que suele correr este campo tiene que ver con la desactivación del potencial del acto en sí frente a las estructuras que lo deslegitiman, teniendo en contra los estereotipos inculcados en el tiempo sobre estos fenómenos. Por ende, el interés versa en conseguir consciencia sobre el uso de la iconoclasia como una suerte de lucidez y no una incertidumbre, tanto desde su ejecución como en su recepción. Esto señala la urgencia de pensar la iconoclasia más allá de los límites impuestos de la Historia para aprovechar sus cualidades como estrategia negativa sobre el basto ámbito visual, atravesado por diversas líneas de tiempo que no entienden de catalogaciones teóricas.

A pesar de ello, ¿cómo un acto asociado con el estudio teológico de la representación puede ser vinculado con la producción audiovisual? ¿cuál es el recorrido que unen puntos tan distantes en esta constelación? Lo que se muestra en casi todos los casos que se pudiesen proponer es que, de la forma en la que se haya expresado, la iconoclasia ha abierto brechas donde se enfrenta el disenso entre la negociación de dos ideas. Por este motivo, cuando uno debate sobre iconoclasia está realmente hablando del contexto específico de una o varias imágenes, tanto desde su lugar de producción como el de su recepción². La desactivación del potencial iconoclasta sucede cuando alguno de estos canales es pasado por alto. Este tablero refleja algo fundamental que se desarrollará más adelante: no existe un camino unidireccional de actitudes frente a las imágenes, es decir, no solo se es un iconoclasta en una operación de encuentro visual. Uno de los terrenos que más tinta ha suscitado de estos estudios es razonar la relación entre el iconoclasta y el idólatra, generando una polarización conveniente a la hora de perpetuar el confinamiento de su expansión. ¿Existe otro modo de acercarse a hablar a las imágenes? ¿Se ha teorizado sobre dicha posibilidad y se le ha puesto nombre? Para responder a las acusaciones idólatras y permitir el poder continuar con el flujo de imágenes se argumentó una tercera figura: el iconódulo³. A pesar de ello, esto no es una solución sino un concepto hermano que se entronca para formar parte de este debate sobre la respuesta ante las imágenes.

2. Gillian, R. (2019). *Metodologías visuales: una introducción a la investigación con materiales visuales*. Murcia, España: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

3. El término de iconódulo fue introducido durante el II Concilio de Nicea por Juan Damasceno en el 787, aunque ya fue propuesto anteriormente por Basilio de Cesarea mediante el concepto de *transitus*. Esto establecía una diferencia entre la veneración y la adoración de imágenes. Se argumentó que existía un modo de relacionar lo divino a través de una imagen como medio de transición que no llegaba a habitar la materia inerte con la que se representaba. Por lo tanto, las imágenes se proponían como modos de diálogo con lo invisible sin pecar en prácticas de adoración pagana. El iconódulo, por ende, es la persona capaz de entender que las imágenes son solo un medio con el que dialogar con lo divino y que no deben errar en confundir a la materia como lo divino. Para más información se puede consultar en Rivera, A. (2022) *La crueldad de las imágenes. Estética y política del cine*. Salamanca, España: Guillermo Escolar Editor S.L.

La creencia en el potencial visual genera gran variedad de actores que establecen modos de vincularse con esta que, a su vez, crean diversos escenarios entre los que se ofrecen y se obtienen distintas réplicas. Constantemente estas operaciones se gestionan desde algunos de los conceptos antes mencionados sin la exigencia de ser íntegramente uno de ellos. Lejos de atender a estas particularidades sobre la variedad de actitudes frente a las imágenes, los debates post-iconoclastas destierran de la conversación a los contextos que los provocaron a través de los estereotipos perdiéndose el recoger los pedazos de esos acontecimientos con los que crear un diálogo. Por este motivo, cabe plantear una mirada atenta ante los matices que puedan aparecer para poder diversificar la convivencia con el conflicto como un agente de transformación que no debe estar unido a lo que convencionalmente se entiende por violencia. El iconoclasta abre una grieta al cambio, se rinde al caos para probar un orden diferente, un ciclo humano que parece ser constante. Así pues, se podrían barajar otras maneras de entender cómo rasgar el velo de lo decible por el ensayo, por la tentativa del riesgo a la mutación. ¿Cómo pensar una estética que plantea una actitud iconoclasta? Ya ha habido cientos de casos que desde su espacio se han servido de estos gestos para incitar otra mirada que, aunque no fuese original, si fuese enturbiada y disruptiva. En ese punto es donde se encuentran los debates teológicos con la práctica artística contemporánea o, más bien, con una teoría de la imagen heredera de modelos creados desde la argumentación religiosa que trataron de gestionar la experiencia visual organizando su representación. Desde este enfoque es desde el que se han recuperado los planteamientos estratificados de figuras como el iconoclasta o el iconódulo para ser actualizadas e, incluso, superadas. De este modo, los estudios que se instituyen desde estos enfoques proponen retomar los vínculos olvidados de estas figuras que siguen teniendo vigor en los modos de circulación de imágenes. Por lo tanto, parece necesario actualizar un modo de pensar las relaciones de las economías visuales contemporáneas atravesadas por estas coordenadas.

2. RUTAS DE LA ACTITUD ICONOCLASTA: puentes para un inusual archipiélago

¿Qué se entiende por (ser) iconoclasta? El mapa trazado en los últimos siglos ha expandido esta concepción en su afán por detallar en todo lo posible las consecuencias de estos actos. La divergencia conceptual y la pluralización de sus acercamientos han establecido otras posibilidades a las marcadas hasta la fecha. Un iconoclasta se conoce como un “romper (destructor de) imágenes”, del griego *eikon* = imagen y *klazein* = romper; no de iconos, de imágenes. Lo cual deja una brecha ante la ambigüedad de la naturaleza de la destrucción, en concreto sobre la dirección de esta. Cuasi secuestrada por el discurso teológico, la devastación no se centra en los iconos religiosos, sino que cualquier elemento considerado una imagen puede ser víctima de

estas estrategias. No obstante, ¿cómo de sí puede dar este término? ¿qué escenarios han sido testigos de ello?

Para ello cabe primero pensar: ¿qué es una imagen? Una cuestión que excede cualquier debate pero que desde el giro visual en las Humanidades se han ido incorporando rutas alternativas a partir de campos como los Estudios Visuales o la Ciencia de la Imagen⁴. Estas metodologías se han acercado a aspectos de la producción, recepción u ontología de imágenes en su uso como fuentes primarias. Una aproximación que ya venía desde inicios del siglo XIX, respaldada por desplazamientos epistemológicos llevados a cabo desde la historiografía como sucedió con el ejemplo de *L' Ecole des Annales* con historiadores como Marc Bloch o Lucien Febvre. Se ensayó una renovación disciplinar que incluyese otras fuentes no institucionales con unos planteamientos que implicaban alejarse de las grandes figuras históricas y los relatos bélicos. Se incluyeron en la construcción historiográfica herramientas antropológicas y sociológicas con las que estructurar historias sociales y económicas poniendo a prueba el valor de una(s) microhistoria(s)⁵. Esta oleada de cambio se sumó y fue enarbolada desde el campo de la Historia del Arte que desarrolló alternativas que incluían diferentes objetos de estudio a los habituales. Los contextos de producción dilataban lo escrito más allá de la composición y el estilismo Winckelmantiano⁶. Figuras como Aby Warburg, Carl Einstein o Walter Benjamin abogaron por distintos acercamientos al hecho artístico, conectando con los cambios tecnológicos que se vivían plenamente a inicios del siglo pasado. A grandes rasgos, permitió de manera orgánica el surgimiento de los Estudios Culturales que veían la luz amparada por plataformas que trabajaban por la inclusión y apertura disciplinar de resistencia ante el conservadurismo académico. Desde ahí pensar la imagen era poder hablar de artefactos visuales atravesados por constantes flujos de variables que no se buscaban exclusivamente dentro del fenómeno creativo, sino también en el hecho histórico y social.

Por ende, la cuestión sobre la imagen no es posible de analizar sin las variables que la construyen y la transportan. Lo visual se comprende desde la capacidad imaginativa (del latín *imaginarium* = imaginación del que procede e *imago* = retrato/imagen) del idear al representar, a la corriente de imágenes que se generan al plantear otros mundos posibles. Así pues, existe un interés en la premisa de la construcción social

4. García, A. (2011), *Filosofía de la imagen*. Salamanca, España: España. Ediciones Universidad de Salamanca.

5. Burke, P. (1996) *Formas de hacer historia*. (2aed.). Madrid, España: Alianza Ensayo.

6. Didi-Huberman, G. (2018). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg* (na3 ed.). Madrid, España: Abada, D.L.

de la mirada y la mirada que estructura lo social⁷, un estudio sobre los mecanismos de creación y destrucción inevitables del fenómeno cultural. Entre ellos, la iconoclasia se alza como un útil centrado en los aspectos en torno a la negatividad como un proceso de la creación artística: desde sus aspectos sociales, pasando por los políticos hasta los estéticos. Es una respuesta que implica una violencia hacia la imagen, la cual carga con el peso de su pasado y con las supervivencias que se instruyen desde su herencia cultural. ¿Cómo Hans Belting especula que un presentador de televisión puede adquirir el aura de un icono y ser idolatrado por su audiencia?⁸ Este ejercicio de ensayo implica el traspaso de un escenario a otro, pero refleja como tanto un motivo religioso y un presentador comparten el imaginario visual de ser concebidos como una imagen aurática en esta suerte de transubstanciación. Por ende, cabe constituir como punto de anclaje provisional que la iconoclasia se centra en los procesos de recepción que engloban el acto visual a todo aquel elemento susceptible de dar forma y proyectar(se).

Como se mencionaba anteriormente, la historiografía fue moldeada en favor de otros acercamientos a sus objetos de estudio, lo que suponía la apertura en el estudio de otros fenómenos marginales en el academicismo. En esta línea se puede rastrear una cartografía del análisis a la iconoclasia con el libro *Der Bilderstürmer* (1915) de Julius von Vegh's con el propósito de incluirlo como un evento esencial para comprender el desarrollo de algunos acontecimientos artísticos. En esa línea, Aby Warburg escribió sobre la influencia del luteranismo en la recepción de la herencia pagana en las imágenes del Renacimiento. Warburg buscaba analizar sus inquietudes sobre la supervivencia de imaginarios visuales desde la Antigüedad proponiendo a las imágenes como engramas culturales, es decir, como entes capaces de retener mnémicamente significados de otras líneas temporales, quedando latentes en la imagen. Esto supone que el campo de las imágenes se compondría de un terreno de flujos ininterrumpidos entre lo que pueden significar, a lo que hacen referencia y dónde se exponen. Plantear cómo el pasado personificaba un futuro que problematiza el tiempo. Las imágenes, por lo tanto, se convierten en laboratorios de ideologías en el que los choques se transforman en actos susceptibles de naturaleza iconoclasta.

Siendo discípulo de Warburg, el historiador Martin Warnke se sumó a esta línea de investigación tratando estos acontecimientos con una mirada sociológica en su trabajo *Bildersturm: Die Zerstörung des Kunstwerks* (1973), proponiendo tener en cuenta que

7. Mirzoeff, N. (2016). *Cómo ver el mundo. Una nueva introducción a la cultura visual*. Barcelona, España: Paidós, Espasa Libros, S.L.U.

8. Belting, H. (2012). La idolatría hoy. En: AAVV. (eds.) *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada* (pp. 99-121). Madrid, España: La Oficina de Arte y Ediciones, S.L.

podía existir una direccionalidad en la iconoclasia, discerniendo en si esta procedía “desde abajo” o desde “arriba”. Este sendero advierte de la sensibilidad ante la procedencia de la furia, lo que supone ya no solo quién la ejerce sino desde dónde ha sido alimentada. La iconoclasia demuestra su capacidad de no solo derribar sino de restituir, generando una dinámica dependiente de un contexto específico. Este campo de estudio sobre el conflicto histórico-social y artístico se mantuvo en boga con la publicación de *Kunst als Medium sozialer Konflikte: Bilder kämpfe von der Spätantike bis zur Hussitenrevolution* (1975) de Horst Bredekamp, que insistía en el estudio del conflicto a la hora de historiar fenómenos iconoclastas a través del arte, siendo un motor del cambio a través de mecanismos visuales.

A esta reciente oleada de estudio se complementó con trabajos que analizaban las economías visuales resultantes de los eventos de crisis bizantinas en publicaciones como *The Cult of Images in the Age before Iconoclasm* (1954) de Ernst Kitzinger o *L'iconoclasme byzantin* (1957) de André Grabar que profundizaron en la mirada sobre cómo las imágenes influían en el desarrollo político del Bizancio de los siglos VIII y IX. Todos estos escenarios proponían una mirada historiográfica atenta a la influencia de las imágenes en agitaciones políticas y religiosas que formaban radicalmente parte intrínseca de cambios históricos. En relación con este paradigma cabe destacar, a su vez, la publicación del antropólogo Hans Belting con *Imagen y culto: una historia de la imagen anterior a la era del arte* (1990) que estudia los intercambios entre Oriente y Occidente con actos de iconodulía e iconoclasia, de políticas de imagen como motor histórico. Por otro lado, cabe señalar en el ámbito nacional español también existen casos interesados por analizar la violencia con(tra) la imagen como *Imatges d'atac: art i conflicte als segles XVI i XVII* (2001) de Cristina Fontcuberta la cual investiga como las imágenes pueden agredir; o con la publicación de *La imagen de la discordia: Política y poética de la imagen sagrada en la España del 400* (2007) de Felipe Pereda, en el que el autor a través de una cartografía de la historia intelectual y social de España, a finales del siglo XV, traza los modos en los que la producción visual de Castilla y Andalucía fue influida por estas querellas teniendo un impacto en el futuro arte español.

No obstante, no todos los análisis procedían de una intencionalidad de estudio historiográfico. David Freedberg arrancó sus intuiciones con su trabajo doctoral en *Iconoclasm and Painting in the Revolt of the Netherlands, 1566-1609* (1973) y, más tarde, con *Iconoclast and Their Motives* (1985) lo cual le fue atrayendo hacia el análisis de la recepción del arte, es decir, el aspecto psicológico de estos fenómenos. En *The Power of the Images: Studies in History and Theory of Response* (1989) abraza plenamente el atender a las preguntas sobre cómo afectarían, psíquicamente, las imágenes a los seres humanos; qué poder se les ha concedido, así como los ritos

que estructuran estas reacciones. Por otro lado, a su vez en los ochenta, Darío Gamboni escribe *Un iconoclasme moderne, theorie et pratiques contemporaines du vandalisme artistique* (1983) que complementó y amplió con *The Destruction of Art: Iconoclasm and Vandalism since the French Revolution* (1997). Gamboni señaló lo que ya se denominan estudios sobre iconoclasia, particularizando las características de estos acercamientos epistemológicos sin aislarlos entre ellos. El caso desde el que parte Gamboni es cómo en La Revolución Francesa no se plantea una iconoclasia ante una imagen sagrada, sino ante la autoridad del Antiguo Régimen, ante el poder político. Tras estos eventos, la iconoclasia posterior fue denunciada como vandalismo una vez que ya no era requerida políticamente; la calma ante los nuevos símbolos posrevolucionarios necesitaba extirpar la reprimenda que había sido enaltecida tiempo antes. Ejemplo de esta actitud fue Louis Réau en *Histoire du vandalisme* (1959) quien criticó estos actos al tratar de inventariarlos acusándolos como procedentes de bajos impulsos de la multitud, una expresión que recuerda a los postulados ilustrados en el discurso sobre la educación artística de Schiller en *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795). El contexto de la Ilustración no podría atender a lo iconoclasta como algo procedente de la razón. Los juegos de ilusionismo que se cincelan a su alrededor la visten bajo demanda debido a que estos fenómenos, en realidad, son paradigmas procedentes del raciocinio cultural y no meros impulsos dionisiacos impredecibles.

Queda patente cómo la iconoclasia ha inspirado cientos de historias sociales que desde múltiples ámbitos tienen al conflicto como centro neurálgico del aprendizaje. Sin embargo, al igual que sucede con la cuestión de la imagen, la pregunta por el qué es la iconoclasia no aporta un cambio sustancial en profundidad. Para desplazar en parte estas incógnitas el filósofo Nelson Goodman planteó el cambio de la cuestión ontológica de qué es el arte a cuándo es arte⁹. Este giro aporta otro modo de abarcar un evento construido desde la base de la polaridad entre la creencia de unos contra otros, ante las leyes de cada bando. La representación es la excusa en la que poner en práctica las diferencias y la conquista de imaginarios, por ese motivo es fundamental reparar al momento qué se entiende por iconoclasia y desde dónde se proclama, ya que todo puede convertirse en un laberinto de espejos. ¿Cuándo es iconoclasia? ¿Para quién y en qué contexto?

Un ejemplo de ello es cómo el monoteísmo hizo una “teocracia política de la iconoclasia” tal y como argumenta Jan Assman¹⁰, una teoría de las imágenes que dividió a los

9. Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Indianápolis, EEUU: Hackett Publishing Co, Inc; Edición: New Ed.

10. Assman, J. (2012). Monoteísmo e iconoclastia como teología política. En: AAVV. (eds.) *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada* (pp. 99-121). Madrid, España: La Oficina de Arte y Ediciones, S.L.

seres humanos en iconoclastas e idólatras. Cada bando queda reflejado como el Otro, el engañado a expensas de ser purificado. Para Hobbes el ídolo construye una autoridad que no se deduce de nada real¹¹, por lo que el iconoclasta insta una distancia entre las imágenes y una verdad. Frente a ello una tercera vía fue discutida por Juan Damasceno en el II Concilio de Nicea en el año 787: el iconódulo. A través de la idea de la Encarnación, Damasceno argumentó en torno a la posibilidad de la representación debido a que Dios había revocado su propia ley haciendo al hombre a su imagen (*ad imaginem*) y semejanza (*similitudem*), confirmándolo mediante la figura de su Hijo¹² “Y el Verbo se hizo carne, y habitó entre nosotros, y vimos su gloria, gloria como del unigénito del Padre, lleno de gracia y de verdad.” (Jn 1,1-18)¹³. Se defendió, por lo tanto, una veneración que distaba de la idolatría pagana, aunque compartiesen rasgos rituales comunes que se acrecentarían en el curso de la Edad Media mediante las adoraciones marianas y a los santos. La idea de veneración se proclamaba como un método capaz de no confundir lo divino con lo representado, siendo este último solo un medio vinculante con lo invisible, un medio; pero ¿qué son, entonces, las relaciones con las imágenes?

El filósofo Jean-Luc Nancy describe que en las imágenes se establece una relación de placer, una que ya no procede de sus cualidades formales por sí solas sino en su capacidad para evocar al margen de la representación. A esto lo llama la *participación (methexis)*¹⁴, entre el significado y el significante junto al montaje de su recepción. Otra teoría la propone Hans Belting al analizar que las imágenes requieren de un medio físico para visibilizar lo que es imaginado¹⁵. Se extrae de aquí la incesante inquietud sobre cómo las ideas se visibilizan, es decir, cómo son las correlaciones imaginarias con lo invisible y cómo participamos con estas. Partir ante la estrategia de tener en cuenta estos dos ámbitos intrínsecos en cualquier imagen permite manejar estos fenómenos no solo en términos de su provocación material, sino en

11. Hobbes, T. (2018) *Leviatán*. Madrid, España: Alianza Editorial.

12. Delgado, M. (1997). *Exorcismo y martirio de las imágenes. La iconoclastia como violencia corporal*. En: Checa, F; Molina, P. (Ed.). *La función simbólica de los ritos: rituales y simbolismo en el Mediterráneo* (pp. 367-386). Barcelona, España: Icaria, Instituto de Estudios Almerienses.

13. En esta cita del Evangelio de Juan se describe como el Verbo, es decir, la Palabra se encarnó en un cuerpo para darle una forma que podía ser representada en adelante. Se considera que con este acto Dios quiso acercarse al ser humano ofreciendo el cuerpo de su Hijo como referencia.

14. Nancy, J. (2006). La imagen: Mímesis & Méthexis. *Escritura e imagen*, (2), 7-22 [Consultado el 27-2-2022] Disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ESIM/article/view/ESIM0606110007A>

15. Belting, H. (2012), *Antropología de la imagen* (3aed.). Madrid, España: Katz Editores.

su intencionalidad ideológica. La distinción entre el vandalismo y la iconoclasia se explica siendo el segundo una premeditada reacción ante la evocación invisible hecha forma. Se destila aquí cómo la utilización del concepto de vandalismo implica una destitución de la razón ante la devastación, un acto deplorable éticamente que no abre la discusión a otros condicionantes que hayan podido ser llevados a cabo. No obstante, algunos investigadores se han enfrentado a este imaginario proponiendo otros puntos de vista ante casos contemporáneos como han sido los atentados a los Budas de Bamiyán¹⁶ o el terrorismo del Dáesh¹⁷. En ambos casos se discute que la pátina iconoclasta religiosa, defendida por el fanatismo de sus ejecutores, oculta otros matices en sus actos. En el caso de Bamiyan se argumenta que es un ataque contra el turismo imperialista Occidental que convierte los rastros del pasado en reliquias del presente, protegidas como Patrimonio de la Humanidad. De un modo similar a lo que sucedía con las peregrinaciones de reliquias sagradas cristianas, el turismo de patrimonio reestructura a conveniencia los lugares de visita. Por otro lado, en el caso del Dáesh, ya no llaman la atención sus constantes ataques sino el meticuloso registro que hacen de estos; lo que permite especular si todo ello no consistiría en una estrategia de terror geopolítico más que simple fanatismo religioso. En ambos casos se encuentra una plusvalía de las imágenes que paraliza a través de la pluralidad de conexiones que coexisten en la imagen y se multiplican en el ojo de los demás. El pavor sirve, en estos casos, para desmoralizar a un adversario que comulga con los flujos visuales. Bajo esta bóveda surge la siguiente cuestión: ¿la desaparición material incluye su imaginario? De nuevo: ¿cuándo es necesario? El poder tras la representación es el que discurre en la chispa de estos encuentros, más allá de un aniquilamiento existe una fragmentación, pedazos que vislumbran la complejidad de las relaciones con los modos de formalización ideológica.

El doble carácter de la imagen protege su universo simbólico siempre y cuando exista alguien que lo recuerde, ahí radica su poder de mutabilidad. La conveniencia de esta situación le hace invulnerable incluso ante su propia desaparición física, convirtiéndolo normalmente en un acto de propaganda. Algunos casos de *damnatio memoriae* son testigo de la supervivencia que se reproduce ante la adversidad¹⁸. Un ejemplo podría ser mediante la destrucción reiterada de sus representaciones tras la muerte de la faraona Hatshepsut de la dinastía XVIII, que con el tiempo ha sido rescatada y

16. Barry, F. (2002). Between cult and culture: Bamiyan, Islamic iconoclasm, and the museum. En: *The Art Bulletin*, 84, 4, pp. 641-659.

17. Vives-Ferrándiz, L. (2015). (No) son sólo imágenes: iconoclasia y yihad 2.0. En: repositorio.uam.es. [Consultado el 27-2-2022] Disponible en: <https://repositorio.uam.es/handle/10486/677347>

18. Stoleriu, I.; Stoleriu, A. (2017). *Damnatio memoriae*. A historical and moral revenge in images. En: *Anastasis: Research in Medieval Culture and Art*, IV, 2, pp. 60-72.

reivindicada del olvido. No obstante, hay modos iconoclastas que no pasan por el maltrato a la imagen física. El cuadro volteado de Felipe V en Xàtiva sirve a modo de respuesta de la localidad ante la represalia ejercida del monarca al mandar incendiar la ciudad por su apoyo al Archiduque Carlos de Austria en el conflicto sucesorio de la Corona de España en el siglo XVIII. La manera de abordar esta dinámica recupera en el debate las creencias sobre la presencia y la vinculación de la representación hacia los cuerpos que hacen referencia. Múltiples son los ataques a retratos con la superstición de que se puede ejercer un poder a través de su representación, aunque sea solo el acto de maldecir. En la cultura egipcia esta creencia sobre los cuerpos y sus figuras se reflejaba en ritos y acciones como la apertura de la boca y los ojos (*uep-rá*) la cual se hacía ante el convencimiento de que así se obtendría un nexo entre el fallecido y su retrato con el que poder alimentar al difunto aún en El Más Allá¹⁹; mientras que, por otro lado, el ataque a ojos, narices o bocas a motivos escultóricos simbolizaba la muerte de estas estatuarias al privarlas de sus modos de obtención de recursos. Voltar el cuadro de un monarca es un hecho que extraña el convencionalismo de la mirada y maltrata la imagen bajo los parámetros de las similitudes entre las condiciones de existencia de las obras. Este suceso expresa la necesidad de advertir en las variadas estrategias con las que se pueden “romper imágenes”, privándoles de un impuesto sentido originario.

Ante estos acontecimientos se plantea la validez del estudio de otros métodos iconoclastas a través de lo visual sin un ataque físico, ya que la expresión de disconformidad no tiene porque conducirse solo ante estas estrategias. Otras teorías se enfocan en la idea de lo Absoluto, herencia de lo divino religioso, tratándolo como una esencia abstracta en la que deshacerse de manierismos figurativos. El desarrollo entre el clasicismo y lo moderno no se desvincula de la herencia que la representación religiosa ha dejado en sus intentos por comunicarse con lo extraterrenal. La Estética, por su parte, ha planteado varios planteamientos que se marcan entre el desciframiento de lo bello y lo sublime, referenciadas con asiduidad mediante la aporía del razonamiento de lo sobrenatural. Esgrimir una hipótesis sobre las posibilidades de existencia y representación de lo Absoluto implica una automática estrategia iconoclasta, la cual ha supuesto el motor de muchos de los cambios estilísticos que se han experimentado en el acto artístico, como sucedió con los cambios pictóricos a raíz de la Reforma Protestante: un traslado de la mimesis a la simbología en el arte religioso a la vez que un desplazamiento hacia géneros como los bodegones o retratos que, a su vez, supuso el surgimiento del barroco en el sur europeo a modo de respuesta a

19. García Avilés, A. (2021). *Imágenes encantadas. Los poderes de la imagen en la Edad Media*. Vitoria-Gasteiz, España: Sans Soleil Ediciones.

este acontecimiento²⁰. Esta clase de eventos se han ido sucediendo a lo largo del desarrollo de diferentes paradigmas artísticos: del prerrafaelismo al impresionismo, de los nazarenos a los surrealistas²¹. Cada uno adquiriría actitudes iconoclastas en sus procedimientos creativos que respondían a su pasado e imaginaban lo futuro, oponiéndose al conservadurismo de mantener elementos institucionalizados de un determinado contexto —ya fuese por interés formal o social—. Esto implica también la delicada imbricación entre arte y política en los cuales la iconoclasia servía como herramienta de destitución. Los iconos en el cristianismo católico eran comprendidos como símbolos de autoridad a través de sus capacidades milagrosas, esto suponía un fortalecimiento de la Iglesia y un mantenimiento de sus leyes a través de sus objetos visuales. Su ataque lo era también hacia sus valores, una actitud que James Noyes señaló como una política de la iconoclasia que se imitaba en la estructuración de nuevos Estados²², es decir, oponerse a la autoridad mediante sus símbolos. Una respuesta que niega, anula o destierra en favor de una proclamada nueva visión que necesita retirar lo pasado. El marco iconoclasta se expande con la flexibilidad de un gesto, de una actitud. La historia de la humanidad se plantea como una constelación de encuentros que se encarnan en incontables formas de vida transformadas en el centro neurálgico del conflicto.

A partir de esta cartografía sobre las características del pensamiento iconoclasta no es posible restringirlo en categorías que lo desactiven como engranaje vivo. La problemática es ¿cómo se pueden encontrar estos gestos? ¿Cómo incorporar al vocabulario creativo el concepto de destrucción como una herramienta más de producción o análisis? Esta adhesión implica proponer métodos y actitudes específicas que expongan la variabilidad de sus formas de aparición. La vinculación mediática que carga la semántica que rodea a la iconoclasia no suele permitir permear estos tejidos en algo distinto a un ataque físico. Por lo tanto, lo relevante se abre ante la posibilidad de crear otras hojas de ruta con los que presentarse en distintos contextos de acción. Para ello, se plantean dos ejemplos de eventos que intrínsecamente actúan de modo iconoclasta: el carnaval o la actitud frente al desmontaje de un juguete. Para el primer caso es fundamental plantear la operación de la intertextualidad entre imágenes y sus contextos de producción/apropiación. Gerard Genette define la hipertextualidad cuando se está ante un texto B unido a un texto A precedente²³ —un objeto que hereda características a través de un parentesco anterior—. De la misma manera se

20. Para más información consultar en Moxey, K. (2015) *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona, España: Sans Soleil Ediciones.

21. Besançon, A. (2003) *La imagen prohibida*. Madrid, España: Ediciones Siruela, S.A.

22. Noyes, J. (2016). *The Politics of Iconoclasm: Religion, Violence and the Culture of Image-Breaking in Christianity and Islam*. London, United Kingdom: Bloomsbury Publishing PLC

23. Genette, G. (1983). *Figuras III*. Barcelona, España: Lumen

podría hablar de hipotexto como campo fuente de un hipertexto, siendo este último la cita del anterior²⁴ —el hipotexto como el texto A que da espacio a citar el hipertexto o texto B—. El carnaval sería, por ende, el hipertexto de un contexto instaurado previamente como hipotexto. A su vez, en el diccionario de Marchese y Forradellas definen lo carnavalesco como una transgresión, así como “un mundo al revés”²⁵ en el que el foco de atención se realiza desde la cita hipertextual criticando su hipotexto de origen, tomando como referencia la teoría del filósofo Mijail Bajtín. El fenómeno carnavalesco se presenta como una especie de suspensión temporal de la autoridad para impunemente burlarse del poder, ensayando otros mundos por venir. Una actitud que propone un camino alternativo mediante la sátira y orquesta una heteroglosia de voces que activan al público en un espectáculo que exige de su participación. El carnaval se entiende, entonces, como la chispa que encendería un deseo de acción política.

Por el otro lado, otro modo de entender un gesto crítico se ha reflexionado por medio de la actitud de un infante frente a un juguete, tal y como analizaron autores como Baudelaire²⁶ o Walter Benjamin²⁷. Este se explica en la necesidad de desmembrar un juguete para observarlo desde dentro, fragmentarlo en piezas más pequeñas y abarcables. Una desarticulación que permite discernir la complejidad de un puzle y comprender su estructura. Por lo tanto, existe un tiempo del desmontaje que traza otro basado en el (re)conocimiento por ensamblaje. La actitud del infante que se plantea en este contexto es el de una mano inquieta que desmiembra en un afán por conocer en el proceso de (re)montaje. En conclusión, estos casos muestran que la historia de la iconoclasia está plagada de momentos que divergen en los medios pero que comparten una idea de transformación. De este modo, más allá de los eventos políticos y sociales, la práctica artística es uno de los campos en los que sucesivamente se han realizado y se siguen realizando este tipo de rituales en torno a la destrucción, intercambios con metodologías que no demandan la desaparición física. Como se ha visto anteriormente, muchos de los paradigmas artísticos han basado parte de su potencial en una actitud iconoclasta que les ha permitido experimentar frente a

24. Rodríguez, G. (2003). *La marginalidad como opción en Katherine Mansfield. postmodernismo, feminismo y relato corto*. (Tesis doctoral). Universidad de Granada, Granada, España.

25. Marchese, A. y Forradellas, J. (2000). *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*. Barcelona, España: Ariel.

26. Baudelaire, C. (2014). *Moral del juguete*. En J. J. de Olañeta (ed.), *Sobre marionetas, juguetes y muñecas*. Barcelona, España: Marcial Pons.

27. Citado en Didi-Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo*. Buenos Aires, Argentina: Adriana Hidalgo editora S.A.

lo establecido, proponiendo estrategias de creación basadas en la desarticulación y la fragmentariedad con las que producir un desplazamiento de las formas artísticas. No obstante, a pesar de lo imbricadas que están estas estrategias creativas a la producción artística, han sido a su vez ampliamente descuidadas a la hora de una teoría audiovisual. Elementos tan intrínsecos en su formulación como el montaje lo presentan como plataformas que trabajan en base a parámetros de ensamblaje, de performatividad. La naturaleza de la producción audiovisual se constituye en un ambiguo cruce entre actitudes iconoclastas e iconóduas, mostrando lo que ya sospechaba Marie José Mondzain sobre la necesidad de actualizar estos modelos con los que Occidente, a través de la religión, ha tratado de comprender sus relaciones con lo invisible (2012). Cabría entonces pensar ¿El terreno audiovisual puede ser un espacio donde ensayar desde la actitud iconoclasta modos de (re)ensamblaje crítico?

3. ICONÓDULOS AUDIOVISUALES: Un océano de posibilidades

La actitud iconoclasta de los medios audiovisuales se desborda en casi todas las facetas de su proceso de producción. La naturaleza del montaje coloca al autor en una posición de distancia entre sus imágenes, sus ideas y la edición. No obstante, se genera una dualidad entre unos instrumentos que desde sus orígenes han sido vinculados con su imperecedera relación con lo real como máquinas del registro²⁸. Por lo tanto, conviven artefactos clasificados como incapaces de mentir mientras que por otro lado requieren de un ensamblaje que exige el punto de vista del autor. Esto se observa a través de estilos cinematográficos como el expresionismo o el surrealismo a principios de una Historia del Cine. Por ello, cabe preguntarse sobre los procesos de producción audiovisuales para abarcar las oposiciones de sus maniobras. Normalmente, un proyecto audiovisual suele producirse desde varios planos de creación: estructuración de un guion (texto), creación de sus imágenes (visual) y ambientación de su sonido (audio). Este hecho no implica la existencia de otros cines posibles que eluden alguna de estas partes —como el no tener un guion o que este solo sea un boceto previo que da pie a plantear la película—. Este modo de proceder propone la ilusión de alcanzar casi a la perfección lo real debido a la naturaleza técnica de sus imágenes, pero que en cuanto se arma todo su material se hace en un lugar distinto desde el que se han tomado los planos. Los medios audiovisuales se prestan, entonces, a reorganizar el material ofrecido para devolverlo con otra mirada, o lo que es lo mismo, a que sin destruir lo físico actúan directamente sobre el plano simbólico. Este argumento señalaría que a lo que afecta una película no es lo observable físico de las imágenes en movimiento, es decir, el referente no sufre en el acto de su duración. El atentado, al igual que sucedía con el retrato de Felipe V, se sirve de la transmisión de creencias

28. BLASCO, Jorge; Estévez, Fernando; SANTA ANA, Mariano. *Memorias y olvidos del archivo*. Valencia : s.n., D.L. 2010.

sobre el poder de lo simbólico en lo real. Por lo tanto, se plantea un espacio imbricado en el que se podrían entender como actos iconoclastas, lo que supone una paradoja siendo un método iconódulo construido en su mayoría sobre el flujo de imágenes.

Por este motivo, el ámbito audiovisual se observa como un campo de experimentación fructífero en el que analizar las diferentes tensiones entre relaciones visuales. Reiteradamente, y de manera constante, un acto de índole iconodúlica pasa a ser iconoclasta e, incluso, llegar a la idolatría a lo largo de su elaboración. La comunicación entre formas de organización visual no escapa a responder frente a varias actitudes que propone un autor en su obra y, a su vez, las que se reciben por parte del espectador. A pesar de ello, esto no significa que la pintura o la escultura, como métodos más canónicos, no tengan esta clase de encuentros similares este tipo de ejercicios de laboratorio; aún así, el potencial del movimiento en la imagen es lo que hace de estos proyectos entes más proclives a reflejar dichas contradicciones, por el mero hecho de que es en ese desplazamiento donde aparecen estas aporías de un modo frecuente. Por este motivo, el presente análisis toma el testigo, a su vez, del debate de los propios medios en el que se ha visto inmiscuida desde la existencia del cine, pero ante todo hacia su relación con el surgimiento de la televisión y el vídeo²⁹. En los sesenta y setenta se denominó a una situación de cambio tecnológico como una muerte del cine, de lo analógico por lo electromagnético y, más adelante, otra defunción hacia lo digital³⁰. La dificultad material que la catalogación académica tiene a la hora de estipular un objeto audiovisual hace que haya que discernir los mecanismos de cada uno, teniendo en cuenta que comparten una fisicidad (in)material. Una película podría diferir de un telediario, de una vídeoinstalación o de un ensayo audiovisual. Estos paradigmas, y el hecho de detallarlos, plantea cómo la contemporaneidad ha derivado en una multidisciplinariedad, metodológicamente transdisciplinar, que rompe los límites ante la hibridación materico-conceptual de las prácticas contemporáneas³¹. Este paradigma estético permite la experimentación de otros enfoques a la hora de plantear los hipertextos en los que, asiduamente, está dándose lugar transformaciones de los formatos y sus modelos de comunicación simbólica.

29. Rodríguez, L. (2008). *Arte videográfico: inicios, polémicas y parámetros básicos de análisis*. Valencia, España: Editorial UPV, D.L

30. La Ferla, J. (2009). *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial SRL.

31. Cruz, P. (2005). El arte en su "fase poscrítica": de la ontología a la cultura visual. En: Brea, J. (Ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización* (pp. 91-104). Madrid, España: Ediciones Akal, S.A.

Para particularizar estas pautas de un mundo fundamentado en la *videomorfosis*³² existe dentro del ámbito audiovisual una línea en la cual se entrecruzan todos los elementos aquí planteados: el ensayo como objeto de estudio híbrido de imagen-movimiento. Su clasificación ha mudado desde el cine-ensayo al vídeo-ensayo hasta el ensayo fílmico de la mano de un duro nacimiento debido a los envites teóricos en cuanto a su dependencia con su homónimo literario³³. La obsesión de los que han buscado hablar de ello en sus primeras horas fue la de un “cine de pensamiento”, planteando la problemática de si lo cinematográfico no pudiese pensar o qué es lo específico de un pensamiento en lo ensayístico. El giro fue establecer un pensamiento centrífugo del autor de ensayo mediante el montaje audiovisual, lo que lo diferenciaría de la recepción convencional centrípeta del cine³⁴. El autor en cuestión pondría su subjetividad al servicio de la persecución de una intuición sin esperar una certeza por ello³⁵. Hoy en día, después de varias décadas de producción aún una de sus cualidades sigue siendo su mutabilidad en los géneros sin llegar a ser claramente clasificable. Por este motivo, Josep María Català lo define como un hipergénero que toma de unos y otros fluyendo para escabullirse de la fosilización institucional³⁶. A pesar de ello, su función parece el de mantenerse convocado para extrañar la mirada sobre lo conocido, es decir, un modo de proceder o de subsistencia iconoclasta — tanto en forma como en funcionamiento—. Por ello, al igual que se ha comentado antes sobre la iconoclasia, también habría que atender a los ecos ensayísticos que se extraen de otros géneros y medios para entenderlo como un gesto, una cualidad de estar y actuar. De este modo, residirían en el laboratorio de este escrito dos actitudes que se reúnen en un mismo medio para resistir.

32. El investigador Paolo Granata propone el concepto de videomorfosis para relevar la visión de la perspectiva como forma simbólica de la contemporaneidad. En la cultura videomórfica estaríamos ante un paradigma basado en acciones como la interfaz, la interactividad y la fragmentariedad. Para más información se puede consultar en Granata, P. (2018) “Videomorfosis. El vídeo como forma simbólica” En: Vives-Ferrandiz, L. at el. *Síntomas culturales. El legajo de Erwin panofsky*. Vitoria-Gasteiz, España: Sans Soleil Ediciones.

33. Lopate, P. (2007). A la búsqueda del centauro: el cine-ensayo. En: Weinrichter, A. (Ed.) *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo* (pp. 66-89). Pamplona, España: Gobierno de Navarra, D.L.

34. Liandrat-Guigues, S.; Leutrat, J. (2003). *Cómo pensar el cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.)

35. Rascaroli, L. (2009) *The Personal Camera. Subjective cinema and the essay film*. New York, USA: Wallflower Press Book.

36. Català, J. (2005). Écfrasis y film-ensayo. En: *deSignis*, 7, pp.1-18

A pesar de la euforia de esta singular pareja, se debe insistir en los modos en los cuales manifiestan esta colaboración y cómo lo han reflejado desde la práctica artístico-audiovisual. La iconoclasia desde las imágenes en movimiento no puede salir de las pantallas a atacar su hábitat físico, por lo que —hasta la actualidad— los métodos se han valido del humor, la resignificación o la experimentación formal. En la práctica cinematográfica se pueden observar una gran variedad de casos en los que se ejercerían algunas de las actitudes que se proponen en este escrito. Por ejemplo, el clásico empleo del humor a través de la satirización o ironización de situaciones anquilosadas en estereotipos que se dan en distintos momentos históricos. Este material se sirve de una clara atmósfera carnavalesca en el que la película funciona a modo de plaza donde actuar frente a lo que se busca criticar en el tiempo cinematográfico. Algunos casos serían *Tiempos Modernos* (1936) de Charles Chaplin o *Ser o no ser* (1942) de Ernst Lubitsch. Por otro lado, géneros como el terror también enuncian una crítica a ciertas actitudes sociales a través del castigo de visiones monstruosas que se tomaban la vida de sus víctimas, modelos que se alejan de la moral permitida como en *Los largos cabellos de la muerte* (1964) de Antonio Margheriti o la saga *Scream* (1995)³⁷. No obstante, esto continuaría debido a que habría cientos de casos que a lo largo de la Historia del Cine han desarrollado exploraciones iconoclastas como con la representación de la violencia antes o después del Código Hays³⁸, sin obviar la reconfiguración de otros géneros o figuras asociados a roles abusivos como lo ha sido la cosificación de la mujer como *femme fatale*.

No obstante, el esfuerzo de este artículo consiste en acercarse a la producción ensayística audiovisual, debido a que ha demostrado ser una de las producciones más iconoclasta entre las de su área. Ensayar es exponerse a un riesgo, realizar una tentativa sobre lo existente³⁹. Fragmentar un elemento conocido en piezas para aprender a engranarlas de maneras distintas cada vez. Ese proceso de reflexión es una de las características que toma como insignia más reconocida. La distancia que cobra el ensayo del cine de género es su flexibilidad ante la posibilidad de pensamiento por montaje, el espacio entre imágenes. El filósofo francés Gilles Deleuze argumenta sobre la capacidad de la imagen en movimiento de generar lo que llamaría espacios

37. Un caso de estudio con un enfoque socio-cultural sería el trabajo de Javier Parra sobre el tratamiento de distintos estereotipos o identidades LGTBIQ+ a través de la representación del terror en lo cinematográfico. Véase en Parra, J. (2021) *Scream Queer. La representación LGTBIQ+ en el cine de terror*. España: Dos Gotes, A.C.

38. Para más información se puede consultar en Gubern, R. (2017). *Historia del cine*. Barcelona, España: Editorial Anagrama, S.A.

39. Picazo, M. (2001). Introducción. En: Montaigne, M. *Ensayos I*. Madrid, España: Cátedra.

intersticiales⁴⁰, situaciones en las que existe un choque dialéctico entre dos imágenes y la herencia de estas. Esto supone que cada una trae consigo su propia carga visual que, además, el espectador relaciona con hechos concretos; el acto de montarlos una al lado de la otra tensiona estas conexiones creando un espacio tercero, invisible, que puede escapar a lo que muestran las dos por separado. Esto incluye que el juego de asociaciones intersticiales no se restrinja a un único choque, sino que todo el conjunto de la obra influiría en cada una de las imágenes empleadas afectando al conjunto percibido, una transformación debido a la naturaleza de la duración que posee el movimiento al ser este en esencia un desplazamiento⁴¹. El suceso de estas colisiones se produce mediante la intuición del autor al apropiarse de contextos específicos en favor de una resignificación. Un conocimiento encarnado⁴² que hace presente la mano del autor en el ejercicio ensayístico. El cineasta Sergei Eisenstein trató de traducir estos impactos mediante lo que denominó *montaje intelectual* o de atracciones⁴³ basado en el paroxismo y la dialéctica como herramientas para una poética del cine, tal y como por ejemplo él mismo realiza en algunas escenas de *Octubre* (1927) —entre la asociación de símbolos religiosos y el símil con los militares—; pero no será el único en tantear esta sensibilidad. Hans Richter habla del ensayo filmico en 1940 como una dialéctica de los materiales que aspiran a entender una idea en el contexto de la producción documental⁴⁴; Alexander Astruc argumenta la *camera-pen*, una escritura hecha con la cámara sobre lo filmado justificado por la subjetividad del autor a la hora de influir en su material⁴⁵. O incluso más tarde, André Bazin legitimaría en *Cahiers du Cinéma* bautizando la actitud de Chris Marker en *Cartas a Siberia* (1957) como de ensayística mediante un montaje que ya no era horizontal —coherencia secuencial narrativa— sino vertical —libre asociación entre los materiales que crean un conjunto—, un montaje que a su vez hablaba del ojo al oído planteando la importancia de las estrategias sonoras para la comprensión visual⁴⁶. Los primeros ensayos audiovisuales recogidos

40. Delueze, G. (1987). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona, España: Paidós.

41. Delueze, G. (1984). *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine 1*. Barcelona, España: Paidós.

42. Nichols, B. (1994). *Blurred Boundaries: Questions of Meaning in Contemporary Culture*, Indianápolis, EEUU: Indiana University Press.

43. Eisenstein, S. (1989) *Teoría y técnica cinematográficas*. Madrid, España: Rialp, D.L.

44. Richter, H (2017). "The Film-essay: A new type of documentary". En: Alter, N.M.; Corrigan, T. *Essays on Essay Film* New York: EE.UU: Columbia University Press

45. Astruc, A. (1992) *Du stylo à la caméra au stylo: Écrites (1942-1984)*. Paris: Archipel.

46. Bazin, A. (2003). "Bazin on Marker". Traducido por Dave Kehr. En: *Film Comment* 39, no. 4: 43-44.

como tal en la Historia del Cine arrancan como crítica a la metodología documental. Este desviamiento se planteó en los años cincuenta y sesenta para responder a una insatisfacción ante la pretendida objetividad que pregonaba el género documental. La modernidad se resquebrajaba ante el ímpetu posmoderno —aunque moderno cinematográfico— de un cine que atacaba a sus progenitores. Obras como *Noche y niebla* (1956) de Alain Resnais representan la incertidumbre que encumbrarían las prácticas artísticas de la época, piezas que encarnaban la crítica mediante la imagen en movimiento, tergiversando los lenguajes establecidos en mutaciones subjetivas. Por ende, el ensayo fílmico se presenta como alternativa con la que pensar lo real desde la representación. El ejercicio metacultural de las producciones ensayísticas concebía el intrincado mapa que suponían las imágenes y su uso, conectadas en un exceso de significados que sin embargo había que multiplicar para no darles el respiro de que las inmovilizasen.

Estas producciones buscaban generar distintos dispositivos críticos que tambaleasen los relatos impuestos que también habían sido secuestradas para otros fines. *Las estatuas también mueren* (1959) de Chris Marker y Alain Resnais se podría interpretar como un ensayo ante las campañas imperialistas que fagocitaban la cultura africana o en *Histoire(s) du cinéma* (1988-1998) de Jean-Luc Godard que emprende la ardua tarea retrospectiva de volver a pensar la Historia del Cine con la misión de criticar varias figuras que tienen que ver con la producción fílmica, como el historiador o el guionista. Godard buscaría las relaciones entre las imágenes del cine y sus autores para acabar planteando cómo el cine falló en la labor de grabar los campos de concentración nazis; por ende, entabla un diálogo entre el espectador y la subjetividad de Godard teniendo el universo cinematográfico como escenario. A su vez, otro caso se encuentra con el documental de *La isla de las flores* (1989) de Jorge Furtado en el cual juega con el empleo positivista de la asociación científica para exponer cómo el capitalismo ha convertido una isla en un basurero; Furtado imita las estrategias de apropiación para dotarles de un contexto de restitución pública en las que hacer partícipe al espectador. Por ende, estas obras manifiestan, a través de una actitud iconoclasta, las incoherencias de ciertos sistemas culturales asumidos colectivamente. No anulan su imagen, se apropian de esta para moldearla en otra dirección y la devuelven como enemigo de su propio contexto estimulando una suerte de sentido prometeico en el que dejar a los espectadores en la responsabilidad de hacerse cargo de las ficciones en las que están envueltos diariamente. Los acercamientos que se consiguen con estos métodos se establecen como laboratorios de ideas en los que expresar una oposición, aunque sea titubeante. El interés se marca en el ritmo del quehacer fílmico que a la vez que crea destruye e incomoda.

Por otra parte, la experimentación formal de estrategias de edición fílmica proporciona vías con las que investigar distintos modos de relación (audio)visual que influyen en el contenido de las obras. Por ejemplo, en *Crossroads* (1976) de Bruce Conner el empleo de la reiteración de los planos del registro de una prueba nuclear en pleno océano sirven para señalar el peligro atómico. El cambio de planos configura un dinamismo en el que permite observar la evolución de un hongo nuclear en casi todas sus perspectivas. Este sencillo ejercicio de montaje introduce el pavor ante dicho acontecimiento, a pesar de llegar al punto de que la figuración se abstrae ante el protagonismo de la nube que colapsa todo el encuadre. Frente a los avances técnicos enfocados en la muerte, *Crossroads* se convierte en un documento de la potencia de un arma que recuerda Hiroshima. Semejante a Conner se encontraría el artista Martin Arnold. En piezas como *Passage à l'acte* (1993) se ve como los personajes se desvanecen en el incesante ritmo que los tortura sin permitir que fluya ningún orden narrativo, una reincidencia exhaustiva de los fotogramas de películas apropiadas que crea otro orden de vinculación del material en un movimiento alejándose de su referente. No obstante, este procedimiento deja ver algo entre los planos: acciones que pasan desapercibidas pero que se agigantan al verse repetidas ininterrumpidamente. El autor al volver a ellas con estas intervenciones saca a flote gestos como la autoridad de un padre en la mesa o un beso de cariz sexual entre un hijo y una madre. Estos casos muestran la versatilidad del medio audiovisual al expresar el maltrato visual que no llega a destruir su referencia, sino que lo (re)presenta y lo resignifica. En esta línea, cabría mencionar la obra de Peter Tscherkassky, el cual en *Outer Space* (1999) el propio artista maltrata el material físico para hacer que se refleje en su proyección, viendo como el medio parece entrar en el argumento de la película atacando a su protagonista, lo cual coincide argumentalmente con la película original —*The Entity* (1962)—en la que protagonista es atacada por un ente invisible. No obstante, esta estética en el que material parece atacar a los protagonistas de la película no siempre resulta de proyectos de resignificación. Esto se puede analizar en el caso del aprovechamiento de la caducidad del celuloide que rastrea Bill Morrison en *Decasia* (2002) en el cual ensambla películas con el material enfermo o estropeado para crear una pieza que reflejase ese desgaste, entrando y saliendo entre la figuración y la abstracción. Este ejercicio muestra la atención con la que se debe proceder a la hora de debatir sobre las actitudes visuales de una pieza en particular, analizando los contenidos de la obra para ser más precisos al abordar un apropiado conocimiento de los matices sobre los diferentes usos de sus economías visuales. Como sucede en *Decasia*, la estética de violencia de sus imágenes se acerca más a una nostalgia iconódula que trata de salvar ese material del desgaste del tiempo en un afán por preservarlo.

Junto a obras en las que no cabe duda comparativa en cuanto a las lesiones que se practican en la imagen, por el contrario, hay otras en las que la agresión apenas es perceptible a nivel formal. Las auras que se profesan a las acciones y objetos culturales pueden ser rebatidas o desmitificadas en procesos iconoclastas que obtienen su propósito en la exhibición de las estructuras de simulación que las mantienen en pie. El planteamiento toma el camino de tratar de catalogar los fragmentos en los que se ha despiezado a una obra para exponerlo como un cadáver exquisito al espectador. *Toda la memoria del mundo* (1956) de Alain Resnais es un claro ejemplo en el que el autor acerca los procesos archivísticos institucionales mostrando el funcionamiento de la Biblioteca Nacional de Francia. No ataca a la institución, simplemente evidencia el procedimiento. Aún así, la voz en *off* explica escrupulosamente lo que se observa en pantalla creando un extrañamiento que parece señalar cómo las estructuras archivísticas están diseñadas para catalogar todo lo que pasen por ellas reduciendo su valor a un elemento cuantificable, una metodología positivista que ha mostrado sus peligros en otras empresas de índole social del pasado siglo⁴⁷. Algo similar sucede en *Ein Bild* (1983) de Harun Farocki en el que se muestra, sin diálogo alguno, todo el aparato necesario para llevar a cabo una editorial fotográfica en la obtención de una sola imagen válida. Farocki parece plantear la ilusión de la creación visual que requiere de cientos de movimientos hasta lograr su objetivo. Por otro lado, su trabajo en *Las imágenes del mundo y la inscripción de la guerra* (1989) sigue esta línea en la que desgarrar los relatos en torno a los mecanismos de la visión, enlazando elementos que han sido instrumentalizados para diversos fines. En este caso el de retratar cómo la historia de la fotografía se imbrica con su utilización como herramienta de guerra. Se muestra la dependencia de un nuevo paradigma a través de una cultura del registro mediante máquinas que se emplean como dispositivos de control. El daño simbólico es igual de eficaz en su labor por desmoronar sistemas vendidos como inalterables a través de una concienzuda distancia aurática. La labor investigadora de estos artistas es la de encontrar los puntos vulnerables con los que retorcer su discurso hasta su ironización y, en consecuencia, su denuncia.

Estas prácticas podrían considerarse ataques guerrilleros con los que desgastar los cimientos de entes fortificados. Con el concepto de “Vídeo-guerrilla”⁴⁸ es como lo denomina la artista María Cañas, conocida por su constante uso del humor en sus producciones de crítica audiovisual. Portadora de la actitud iconoclasta ha demostrado su implicación a la causa en obras como *La cosa nuestra* (2006) o con

47. Alphen, E. (2018). *Escenificar el archivo. Arte y fotografía en la era de los nuevos medios*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

48. Canalsur. (2018, 17 de junio). María Cañas, la ‘Tarantina’ de la era Youtube [vídeo digital]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=fK3LoedC8iQ>

La Mano que trina (2015). El humor se crea en el choque de imágenes y sonidos que alteran el sentido contractual del material que ella emplea. Un modelo de ello es *Sé villana. La Sevilla del diablo* (2013), en el que retrata su ciudad natal, Sevilla, con un montaje que altera los estereotipos mediáticos de este espacio recogidos en múltiples plataformas como la televisión o internet. La impronta autoral de Cañas se plasma en las decisiones de ensamblaje que rebuscan en la conciencia del espectador tratando de asaltar su imaginario contra el suyo, generando una alianza o, por lo menos, un espacio tercero en el que debatir las contradicciones de las campañas de medios de masas, promoviendo el turismo por encima de las problemáticas de sus ciudadanos. Casos como el de Cañas muestran la versatilidad de las innovaciones de los medios audiovisuales que permiten un amplio rango de edición que acelera los procesos de producción. De hecho, esa libertad de expresividad formal favorece el uso de la sátira para la resignificación de material apropiado. Otros ejemplos de esta vertiente son artistas como Dara Birnbaum en *Technology/Transformation: Wonder Woman* (1978-79) en la cual reduce al absurdo la representación de la figura de esta superheroína mediante el montaje audiovisual mediante la manipulación de los fotogramas de la serie de televisión de la que extrae el material para proponer un escenario con el que criticar los arquetipos de aceleración y compromiso que se le exige socialmente a las mujeres en su rol tanto dentro del espacio privado como del público; o colectivos como Emergency Broadcast Network en *We Will Rock You* (1991) con declaraciones de George Bush remezcladas con elementos de la cultura pop o *Death Valley Days* (1984) de Gorilla Tapes en el que se ficcionaliza con material mediático una posible relación sentimental entre Margaret Thatcher y Ronald Reagan. En estos últimos casos la propuesta no es la fidelidad de la representación, sino la exhibición obscena de ficción. En este afán de provocación se da cita la tergiversación de la forma y el contenido para lanzar acometidas ante la autoridad de su época, una crítica a líderes políticos ensalzados por la institucionalización de una iconología heredada de los grandes cuadros historicistas. En este mismo ámbito, el colectivo O.R.G.I.A con *P.N.B. (Producto Interior Bruto)* (2005) recurre a estas estrategias para señalar la educación machista de las sociedades heteropatriarcales que se reproduce en los medios de masas. En este cortometraje se sugieren los modos en los que se van introduciendo estos imaginarios con propósito doctrinal. El material apropiado procedente de la cultura popular de masas española de los setenta y ochenta se desplaza entre el humor que se exhibía en su contexto originario transformándose en un desfile siniestro que denuncia estos abusos del condicionamiento social.

Los ejercicios audiovisuales deslizan entre sus propios artefactos el movimiento que distorsiona y, a la vez, multiplica los puntos de vista de su propia creación. La actitud iconoclasta discurre inexorablemente entre las decisiones de cohesión (audio)visual.

No obstante, hay otros derroteros que no dependen del material visual para poder ejercer un desplazamiento. Alejándose de las propuestas mencionadas se incluyen naturalezas experimentales que en la forma auscultan las condiciones en las que explorar la visualidad. Obras como *Language Gulf in the Shouting Valley* (2013) de Lawrence Abu Hamdan se erigen como denuncias sociales y políticas mediante la decisión de no enseñar nada en la pantalla, de dejar que sea el paisaje sonoro el que proporcione el alimento que necesita la imaginación para encarnar los sonidos. El autor rescata testimonios en formato de audio que ensambla para cartografiar la complejidad de la situación fronteriza entre la comunidad drusa entre Palestina/Israel con Siria. La experiencia cambia ante la (im)posibilidad del ver, dejando que sea el oído el que haga el trabajo del montaje. El cansancio visual que se ha denunciado desde hace décadas no es inexorable a este debate. De hecho, la actitud iconoclasta de estos autores brilla en su labor por proponer alternativas a este paradigma añadiendo porciones que expanden lo artístico como ente cultural de influencia social. Finalmente, *Blue* (1993) de Derek Jarman se incluye a esta tendencia en la que acercarse al espectador en un relato tan íntimo como su experiencia con el VIH, narrando episodios de su vida afectados por la enfermedad mientras un azul profundo inunda la retina trasladando la mente a la oralidad del autor. La capacidad iconoclasta no se restringe a la decisión de no mostrar imágenes en un sentido convencional de su consumo, sino en la de proporcionarlas desde otras vías; trasladando el contenido de sus historias mediante métodos no anestesiados por las grandes maquinarias hegemónicas de la comunicación en la búsqueda de encuentros intersubjetivos.

Las conexiones de las imágenes en movimiento se hacen cada vez más extensas, ramificadas unas entre otras creando un campo inmenso de experimentación que tiene a la iconoclasia por una amiga que le da el coraje para transformar su entorno. Los lenguajes de los medios tecnológicos asumen un papel primordial en el estudio del disenso ante la representación, intervienen directamente en la interactividad de la experiencia personal y colectiva que se entremezcla en un acceso casi ilimitado de versiones. A pesar de ello, habría que ser escéptico —e iconoclasta— en no precipitarse ante las ventajas de estas plataformas, ya que como cualquier otro medio dependen del uso de este. El potencial de las experiencias de fragmentación estéticas de estos entes puede ser capaces de devorar al individuo en la masificación de su propagación. No obstante, cualquier expresión humana posee su contrario, un eterno estado de negatividad que no hay que evitar. Por ese mismo motivo, la atención a las prácticas audiovisuales en todas sus variantes es vitales para avanzar en el estudio de las respuestas al disenso teniendo en cuenta su inevitable relación con la vida contemporánea.

4. (IN)CONCLUSIONES. Nos hacemos disidentes en el movimiento

Penélope Cruz pintando sobre *El nacimiento de Venus* (1486) de Sandro Boticelli en un montaje para *Vanity Fair* (2022), *Psicosis* (1960) alargada para durar 24 horas en una videoinstalación de Douglas Gordon en *24 Psycho* (1993), el seguimiento de los modos de representación de los videojuegos en la serie *Parallel* de Harun Farocki, la mirada crítica a la experiencia del embarazo en *L'Opéra Mouffe* (1958) de Agnès Varda, la instalación *The Silence of Nduwayezu* (1993) de Alfredo Jaar, la experiencia familiar ante los fenómenos culturales de la década de los sesenta y setenta en España de Isabel Herguera en *Spain Loves You* (1988), los poemas audiovisuales de Pasolini en su fragmento de *La Rabbia* (1963), los universos apocalípticos de la saga de videojuegos *Dark Souls*, los múltiples retratos de Cindy Sherman, usar a la Gioconda como tabla de planchar en la instalación *Usé un Rembrandt como tabla de planchar (Marcel Duchamp)* (1964) por Daniel Spoerri, ...

Estos fenómenos son inabarcables cuando se estiran las posibilidades de sus actitudes y métodos de reproducción. El significado de este encuentro quizás enuncie algo aún más imprescindible que la iconoclasia: la complejidad de las relaciones imaginarias con lo (in)visible⁴⁹. El debate apunta hacia la exigencia de abarcar una vista aérea que imbrique el acontecimiento visual entendido como un estrato de planos significantes que interceden entre ellos. Un caso que trata de experimentar con este debate lo propone el filósofo Bruno Latour en el catálogo de la exposición *Iconoclash* (2002) intercediendo incluyendo hasta cinco figuras como versiones de miradas hacia la iconoclasia: en primer lugar los iconoclastas clásicos que no creen en ninguna imagen seguidos por los iconódulos que viven aterrados del congelamiento visual que atenta contra el flujo de imágenes. Por otro lado, estarían las personas que solo emplean metodologías iconoclastas para provocar a su oponente aprovechándose de sus creencias mientras que, por el contrario, existen los que no son conscientes de sus actitudes iconoclastas ante la profanación de las decisiones de otros sobre sus propias imágenes mientras que, por último, menciona al que se mofa de las disputas de un bando y del otro⁵⁰. Esto muestra los matices que puede tener una de estas actitudes, reflejando el cuidado que se debe tener a la hora de atender este tipo de acontecimientos para tratar de ser lo más justos posibles teniendo en cuenta que se está trabajando sobre los imaginarios colectivos de seres humanos con cuerpo y

49. Mondzain, M.J. (2012). "Delenda est" el ídolo. En: AAVV. (eds.) *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada* (pp. 123-147). Madrid, España: La Oficina de Arte y Ediciones, S.L.

50. Todas las distintas figuras que se despliegan en las conclusiones están desarrolladas en el texto de Bruno Latour en Latour, B.; Weibel, P. (2002) *Iconoclash. Beyond the image wars in science, religion and art*. Massachusetts, USA: MIT Press, Cambridge

nombre. La política de las imágenes no escapa a ninguna de estas acciones que, aún pendiente de un hilo, las diferencias entre unas y otras tienen matices que influyen sobre sus contextos específicos. La memoria activa promueve la acción con(tra) ella, disposiciones de los cuerpos ante la imaginación. La aporía iconoclasta se describe como la negación de que solo se presente en su forma física de destrucción material. No obstante, un pensamiento recurrente es cómo las imágenes adoptan las formas necesarias para continuar resistiendo a desaparecer en el tiempo. Por ello, el trabajo que se debe realizar con estas no es la de su privación sino las de su escucha. Su creación implica las voces de una época y transportan los miles de convergencias conceptuales que han ido suscitado a lo largo del tiempo. La equivocación ha sido plantear que existen pocos caminos en la actitud iconoclasta, observando que sus métodos de supervivencia se aplican a distintos contextos de actividad adoptando formas tan variopintas que ocasionalmente se confunden con otras maniobras visuales. Lo que no se le puede negar es su capacidad para suscitar el conflicto con el que expresar el disenso ante un evento concreto. La ponderación en esta ocasión es la de observar detenidamente sus formas de aparición para estudiar el bagaje tras su posibilidad de existencia.

Por otro lado, entre estos artilugios y metodologías, se desprende como necesidad la discusión sobre cómo el entorno audiovisual parece haber adquirido la iconoclasia como una herramienta intrínseca de sus métodos específicos, incluso ante el desconocimiento de sus propios creadores. Innumerables sucesos a lo largo de la historia de la humanidad se han servido de la iconoclasia como estrategia clave de estructuración de sociedades: una hegemonía que emprende la conquista de sus vecinos. El poco alcance de estas actitudes es probable que se haya debido al prejuicio de ser concebido y enclaustrado en un espacio extremadamente aislado que parecía envolver solo cuestiones en torno la imagen devocional, con la perspicacia de emborronar las situaciones en las que se desbordaba de este papel. “Romper imágenes” no se limita a destruir físicamente un objeto en el plano de lo considerado como real. Las imágenes pagan el precio de compartir este mundo con sus autores, lo que no les exime de tener su propia conciencia con la que escabullirse ante el panorama de su aniquilación. El trabajo a partir de ese momento es el de tratar de comprender estas relaciones que establecemos desde todos los ámbitos con los que reaccionamos ante el fenómeno visual.

Por ende, y ante la incapacidad de poder registrar todos los sucesos existentes, el medio audiovisual se presenta como un tablero de experimentación práctica y teórica que aún toda clase de enfoques en los que poner a prueba las relaciones iconoclastas, dentro y fuera de la pantalla. Como punto de anclaje, a pesar de la precocidad de este artículo al abarcar este asunto, se han marcado algunas pautas

con las que observar diferencias metodológicas del fenómeno ensayístico iconoclasta. La variedad de estas tampoco está completamente desarrollada por lo que hay que seguir insistiendo en su estudio con relación a los campos de investigación que tienen a la imagen como centro neurálgico de sus inquietudes. El movimiento que exige el medio fílmico aparenta familiarizarse con el ritmo con el que las imágenes viajan entre ellas. Parecerían comunicarse en una cacofonía que, lejos de ser disruptiva, plantea la urgencia de atender a cada una de las voces cantantes. La fragmentariedad en el discurso no se distingue de la destrucción del Becerro de oro, una necesidad espiritual ante el abandono. Se requieren, por ende, dispositivos que estén al día ante la sensibilidad que siempre han exigido los sucesos culturales. El satanismo exhibido en la trayectoria del cineasta Keneth Anger es profundamente iconoclasta al explorar vías sobre la ética y la moral. No obstante, quiso anunciar en *Lucifer Rising* (1974) que se está viviendo un cambio, un relevo generacional de las sociedades matriarcales (Isis) y las patriarcales (Osiris) por las de sus hijos (Horus). Hijos que deben crear nuevas herramientas ante los desafíos contemporáneos. Utensilios que tratan de ser acaparados por los sistemas hegemónicos, como han denunciado artistas como Harun Farocki o Hito Steyerl. Los retos de la estética contemporánea pasan ante la dificultad de estas relaciones e impulsar encuentros transdisciplinares que otorguen otras miradas que consideren las aristas colectivas de la actividad visual. Lo que nos enseña la iconoclasia es a aprender a no mirar solo con ella, sino a proyectarse para sentir algo tan humano como la emoción, frente a la incertidumbre de enfrentarse al disenso. Cuando el abismo te devuelve la mirada se debe ser capaz de persistir como parte del movimiento que nos permite resistir para continuar cohabitando este mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (1962). *Notas de Literatura*. Barcelona, España: Ariel.
- Alter, N. (2017). *The essay film after fact and fiction*. New York, USA: Columbia University Press.
- Belting, H. (2012), *Antropología de la imagen (3aed.)*. Madrid, España: Katz Editores.
- Besançon, A. (2003) *La imagen prohibida*. Madrid, España: Ediciones Siruela, S.A.
- Català, J.M. (2014) *Estética del ensayo: la forma ensayo, de Montaigne a Godard*. Valencia, España: Publicacions de la Universitat de València, D.L.
- Chukhrov, K. et al. (2009). *Iconoclastia Iconolatría*. Madrid, España: Brumaria A.C.
- Corrigan, T. (2011). *The essay film. From Montaigne, after Marker*. New York, USA: Oxford University Press, Inc.
- Delueze, G. (1984). *La imagen-tiempo: Estudios sobre cine 2*. Barcelona, España: Paidós.
- Didi-Huberman, G. (2018). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg (na3 ed.)*. Madrid, España: Abada, D.L.
- Freedberg, D. (2009). *El poder de las imágenes: estudios sobre la historia y la teoría de la respuesta*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Freedberg, D. (2017). *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*. Vitoria-Gasteiz, España: Sans Soleil Ediciones.
- Gamboni, D. (2014). *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*. Madrid, España: Ediciones Cátedra.
- Goodman, N. (1978). *Ways of worldmaking*. Indianápolis, EEUU: Hackett Publishing Co, Inc; Edición: New Ed.
- La Ferla, J. (2009). *Cine (y) digital. Aproximaciones a posibles convergencias entre el cinematógrafo y la computadora*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Manantial SRL.
- Liandrat-Guigues, S.; Leutrat, J. (2003). *Cómo pensar el cine*. Madrid, España: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S.A.)
- Mitchell, W. J. T. (2016). *Iconología. Imagen, texto, ideología*. Buenos Aires, Argentina: Capital Intelectual.
- Mitchell, W.J.T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica a la cultura visual*. Vitoria-Gasteiz, España: Sans Soleil Ediciones.
- Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Barcelona, España: Sans Soleil Ediciones.

Noyes, J. (2016). *The Politics of Iconoclasm: Religion, Violence and the Culture of Image-Breaking in Christianity and Islam*. London, United Kingdom: Bloomsbury Publishing PLC

Orecchioni, C. (1987). *La enunciación de la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Argentina, Edicial, S.A.

Otero, C.A. et al. (2009). *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*. Madrid, España: La Oficina de Arte y Ediciones, S.L.

Provitina, G. (2014). *El cine-ensayo. La mirada que piensa*. Buenos Aires, Argentina: La marca editora.

Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Pontevedra, España: Politopías, S.L.

Rascaroli, L. (2009) *The Personal Camera. Subjective cinema and the essay film*. New York, USA: Wallflower Press Book.

Rascaroli, L. (2017) *How the essay film thinks*. New York, USA: Oxford University Press.

Soto, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago de Chile, Chile: Ediciones Metales Pesados.

Weinrichter, A. (2007) *La forma que piensa: tentativas en torno al cine-ensayo*. Pamplona, España: Gobierno de Navarra, D.L.