

Artículo



# Nerea Arrojería

<https://orcid.org/0000-0002-9190-8203>  
Universidad de Barcelona (Barcelona, España)  
[nerearrojeria@ub.edu](mailto:nerearrojeria@ub.edu)

# Imagen material: Agencia y relationalidad constitutiva

Material Image: Agency and Constitutive Relationality

Recibido: 09/06/2025  
Aceptado: 03/11/2025

Cómo citar este artículo:

Arrojería, N. (2025) «Imagen material. Agencia y relationalidad constitutiva». *Inmaterial. Diseño, Arte y Sociedad*, 10(20) pp 200-222  
[DOI 10.46516/inmaterial.v10.330](https://doi.org/10.46516/inmaterial.v10.330)

Palabras clave:  
imagen material; Akram Zaatari; neomaterialismos; intraacción; agencia

*Keywords:*  
*material image, Akram Zaatari, new materialisms, intra-action, agency*

## Resumen

En los últimos años, la materialidad ha ganado presencia en los estudios del pensamiento, desbordando el marco representacional desde el que tradicionalmente se ha abordado la imagen. La agencia que se reconoce en la materia para afectar y ser afectada por el entorno se plantea aquí en el campo del arte poniendo el énfasis en las intraacciones mantenidas en contactos extraartísticos que transforman las imágenes capturadas por el dispositivo tecnológico. Así, el devenir de la imagen fotográfica acontece como proceso abierto a la alteridad en tanto que materia relacional y procesual, lo que contraviene los marcos de comprensión que la habían fijado como objeto estable y cerrado a la mirada. Producidas por terceras personas y con voluntades ajenas a las que hoy les dan sentido, estas imágenes heridas —como las recolectadas por Akram Zaatari en el Arab Image Foundation—, han ingresado al espacio expositivo. En un contexto de crisis ecológica, se plantea la posibilidad de que estos procesos de trabajo con imágenes preexistentes interpelen no solo a la sobreproducción visual, sino a la potencia crítica que convoca la imagen como materia.

## Abstract

In recent years, materiality has gained prominence in theoretical studies, overflowing the representational framework through which images have traditionally been approached. The agency attributed to matter – its capacity to affect and be affected by its environment – is here considered within the field of art, with emphasis on intra-actions taking place in extra-artistic encounters that transform the images captured by technological devices. Thus, the becoming of the photographic image unfolds as a process open to alterity, understood as relational and processual matter, challenging interpretive frameworks that had fixed it as a stable object closed to the gaze. Produced by third parties with intentions different from those that now ascribe meaning to them, these damaged images – such as those collected by Akram Zaatari in the Arab Image Foundation – have entered the exhibition space. In a context of ecological crisis, this work with pre-existing images raises the possibility of questioning not only visual overproduction, but also the critical potential of the image as matter.

# 1. Introducción

En un pasaje a menudo pasado por alto de *La cámara lúcida* (1980), Roland Barthes describe el retrato de su madre, atendiendo a los bordes arrugados y las marcas dejadas por los adhesivos con los que la instantánea había sido pegada al álbum familiar. Al mismo tiempo, repara en su transparencia; por lo general, cuando miramos una fotografía no es a ella a la que vemos, sino a la imagen que representa y evoca. Como advierte Barthes, tradicionalmente la dimensión física de la imagen ha sido relegada o ignorada en los estudios visuales dominados por el énfasis en lo representacional. Si bien encontramos referencias a la materialidad de la imagen de forma diseminada, y casi colateral al hilo conductor de los ensayos, es en tiempos más recientes —y desde múltiples campos del pensamiento— que se reclama una mayor presencia de la materia en los estudios.

Desde los nuevos materialismos, la física cuántica y el feminismo, Karen Barad (2007) ha puesto en debate la hegemonía del discurso que históricamente ha dejado a un lado la materia. Su intención no es invertir posiciones y seguir con el problema de la jerarquía, sino desestabilizarla al reconocer que el lenguaje importa, la cultura importa y que también *matter matters*. En todo caso, se trata de una impugnación al poder conferido al lenguaje. Una respuesta provisional al porqué importa la materia es palpable en nuestros cuerpos, especialmente cuando estos fallan: dolientes y limitados, y cuando quiebran las estructuras que lo sostienen. Lo mismo ocurre

con un planeta irreversiblemente dañado, cuyas supuestas cualidades de eternidad e *implacabilidad* no han hecho más que evidenciar su brutal fragilidad. Reconocer la materialidad en los diversos campos teórico-creativos es, así, un gesto crítico y comprometido con lo real y sus efectos, en medio de las crisis ecológicas y sociales que sacuden nuestro presente.

El posicionamiento aquí adoptado concibe la materialidad a partir de sus implicaciones con el mundo, identificando en lo tangible una potencia constitutiva que surge por medio de las intraacciones mantenidas con el entorno. La voluntad que anima esta escritura no es tanto rehacer los vínculos con lo material —que también—, sino resignificar la imagen fotográfica como una materia actante, no reducible a signo o representación. Trata de atender a la fisicidad fotográfica y a las relaciones que mantenemos con ellas —relaciones que son también el germen de su destrucción. Para ello, este artículo adopta un enfoque metodológico basado en la materialidad crítica tomando como referencia el trabajo de Akram Zaatari, que recolecta imágenes vernáculas agredidas por diversos motivos: por causas medioambientales, políticas, sociales o sentimentales. La tesis que se baraja es que este estado alterado de la forma ‘original’, aquella captada por la cámara, pone en evidencia el carácter relacional, procesual y contingente de la materia fotográfica. Mientras que el trabajo artístico activa sus sentidos mediante gestos que buscan representar el mundo e involucrarse activamente en él.

No cabe duda de que la imagen no ha devenido material en la contemporaneidad: ha tenido

cuerpo, superficie, textura, peso y dimensión desde el momento en que aparece. Más bien lo contrario, la imagen nunca había estado tan cerca de la virtualidad. Y, sin embargo, sea por contraste, recientemente ha despertado un interés generalizado por el continente y no solo por su contenido, o, mejor dicho, por las relaciones que se establecen entre ambos. En el artículo «Imágenes, acción y poder. La pregunta por las formas de agencia de la imagen» (2022), Ana García Varas y Sergio Martínez Luna sitúan brevemente el debate en el que se inscribe su aportación mediante una genealogía de los giros de interés desde los que se ha ido abordando recientemente la imagen a través de una serie de preguntas: ¿qué es la imagen?, que atraviesa el giro icónico de los años noventa; luego, en los primeros años dosmil, ¿cómo crean sentido las imágenes?, que da paso, en la última década, al interrogante sobre sus formas de acción: ¿qué hacen las imágenes? Esta última, como se afirma en el artículo, «se ha convertido en una de las más urgentes en nuestro contexto» (García Varas y Martínez Luna, 2022, p. 409). A esa interpellación por los movimientos que ponen en marcha las imágenes, podríamos añadir: ¿qué les sucede a las imágenes?, que pone en el centro la vulnerabilidad y la condición relacional, o, en síntesis, ¿cómo afectan y son afectadas las imágenes?, que introduce un matiz decisivo de interdependencia y mutua afectación.

Por ‘imágenes’ —término tan amplio que resulta ambiguo en su definición tipológica— no se incluyen aquí aquellas que vienen mentalmente a nuestra memoria, imprecisas, mutantes en cada nueva aparición, ni tampoco a las

que aparecen en la ensueñoación o la fantasía. Aunque se manifiestan en un cuerpo, no tienen un impacto relacional; no involucran a nadie más que a quien las piensa. Tampoco se alude a aquellas que circulan aparentemente de forma infinita en su reproducción en los dispositivos digitales, cuya fisicidad se cuestiona por acontecer en el llamado espacio virtual —nebuloso o en la nube—, aunque se reproducen en un cuerpo tecnológico y ocupan un lugar físico en el planeta, consumiendo importantes cantidades de energía y agua. Sin embargo, más que espacial, su existencia es temporal: son imágenes-tiempo, imágenes prestadas a la multiplicación y a la circulación.

Las imágenes materiales a las que se hace referencia son aquellas que físicamente se prestan al tacto. Aunque no es menos cierto que en las pantallas táctiles se deslizan los dedos, lo hacen sin posibilidad de afectar con ese gesto a las formas de las imágenes que muestran, más allá del pellizco que las contrae o las amplía. No hay un desgaste o erosión, como el del beso reiterado en los pies esculpidos de Cristo o el de una foto de carné doblada y manoseada en la cartera. Por el contrario, estas imágenes no son el resultado de un tacto inalterable. El gesto —ya sea por impacto o reiteración— ha dejado un rastro. Es decir, de entre todas las imágenes-materia, aquí se hace referencia a aquellas que han estado en contacto con otras que, mediante el roce o la colisión, transforman sus superficies significantes, afectan sus procesos de formación e incorporan en su cuerpo fotográfico el vestigio material de ese encuentro. A menudo, o casi siempre, violento porque implica una agresión, un contagio, que les



Figura 1 *Retrato rayado de la Sra. Baqari (2016). Impreso a partir de un negativo de 35 mm rayado*

*Nota.* Encontrado en el archivo de Hashem El Madani, 180 × 120 cm.  
© Akram Zaatar.

impide seguir siendo como eran (figura 1).

Así, este texto se dirige a aquellas imágenes fotográficas cuya superficie ha sido alterada por contactos extrafotográficos —esto es, no generados mediante dispositivos tecnológicos ni siguiendo los procedimientos habituales del medio—. Se trata de formas, arañazos, manchas o vacíos que se abren en el negativo o en la copia en papel como resultado de un encuentro traumático, y que deben entenderse como parte constituyente de la imagen: como formas no fotográficas que inscriben una memoria no representacional de esa vivencia.

La imagen material exige aterrizar en lo particular: en la alianza material que se da aquí y ahora. Aunque de ese encuentro se deriven teorías susceptibles de ser extrapolables o hermanadas a otras imágenes-encuentro. En lo concreto, un retrato de cuerpo entero de una mujer que posa ante la cámara siguiendo los posados habituales de las sesiones de estudio, unos trazos repetitivos y en diagonal atraviesan más allá del contorno de su rostro, dejando parcialmente visibles sus facciones, pero no lo suficiente para que sean reconocibles, tal como se advierte en la figura 1. Desconocemos su nombre; no se ha hecho público, solo el apellido de casada que la vincula a un hombre: «la señora [de] Bagari» reza el título de la fotografía. Su identidad se explica por medio de una segunda persona y por su relación ‘de posesión’ con esta. Pero en la fotografía no aparece él, sino ella, sola, emancipada, con un atuendo moderno y presumiblemente acicalada para la ocasión de solemnizar su figura para la posterioridad, como esperan los retratos de estudio que aspiran a formar parte del

álbum familiar. Con todo, aunque el señor Bagari no esté en cuerpo e imagen, hace acto de presencia mediante su decisión de eliminar ese negativo.

El fotógrafo libanés Hashem El Madani le cuenta al artista Akram Zaatar que después de la sesión apareció el marido en su estudio Shehrazade de Saida, para exigirle que eliminara el carrete. Al negarse —pues en él tenía retratos de otras personas—, Madani optó por rayar el negativo con un alfiler para que quedase inservible. Con ese gesto de violencia hacia la imagen de la mujer —cuyo nombre se nos ha privado conocer, como si su experiencia canalizase la de tantas otras mujeres, y cuya violencia el marido ni siquiera tuvo el valor de materializar él mismo—, se negó una posibilidad de ser, en una suerte de epifanía de su muerte, que ella misma, unos años más tarde, decidiría ejecutar. La Arab Image Foundation conserva el negativo de 35 mm, y Zaatar, como parte de su práctica artística, en 2016 positivó la imagen a tamaño real, otorgándole la presencia espacial —ese estar en el mundo, habitar la imagen— que seguramente latía en el deseo de ser fotografiada.

Tal vez sean las imágenes heridas las que mejor reflejan el carácter relacional y procesual de la fotografía, las que más evidencian su potencia material. Integradas a prácticas artísticas contemporáneas —que las recolectan de sus espacios de relación social o desde la suspensión de estos, dando inicio a otro tipo de interacciones no-humanas—, sus sentidos o potencias se activan y renuevan, invitándonos a seguir repensando el papel que desempeñan las imágenes en nuestro presente.

## 2. Efectos de presencia

Desde la década de los noventa comenzaron a proliferar estudios que situaron a la imagen en el centro del debate filosófico y cultural, dando lugar al giro icónico en el ámbito germánico (Bohem, 2011), con la naciente disciplina de la *Bildwissenschaft* (ciencias de la imagen, en alemán), y el giro pictórico en el contexto anglosajón (Mitchell, 2011), que motivaría posteriormente el surgimiento de los *Visual Studies*. En ambos casos, el interés orbita en torno a la imagen y a su modo de producir sentido. La ciencia de la imagen busca respuestas en aproximaciones de carácter semiótico, que desmarcan al lenguaje verbal como único promotor de significado, mientras que los estudios visuales ponen el acento en su dimensión social y política, desde la crítica ideológica. La materialidad, sin embargo, no era tenida en cuenta, como si no participase en la configuración del sentido o como si careciese de una incidencia decisiva en el mundo sensible.

Con la imagen material no se pretende diluir categorías, sino reconocer la pluralidad y complejidad que la constituyen, así como los efectos materiales que la imagen produce. No se niega el papel fundamental del lenguaje para enunciar ni de lo visual como imágenes que se dan al ver, desde poéticas y políticas del mirar. Precisamente, lo que se busca es acabar con esa escisión epistemológica heredada de la modernidad que separa y opone naturaleza y cultura, razón y sentimiento, objeto y sujeto. Quedan a un lado las lógicas cartesianas que reducen a los objetos a mera materia inerte

y pasiva, en oposición a la subjetividad humana que instrumentaliza la materialidad como materia de uso. Por el contrario, la materia —que incluye todas las cosas, también los cuerpos humanos— es plural, compleja, contingente, singular, y diciéndolo con Jane Bennett, es también vital y vibrante (2010). Actúa en interdependencia o intraacción, para decirlo con Karen Barad (2007), es decir, a través de alteraciones mutuas que la conforman, fuera de las cuales no es posible su existencia. Nick Fox y Pam Alldred (2019) señalan la importancia de considerarlas ‘agentes’ sociales en tanto que hacen que sucedan cosas.

En su ensayo seminal *Meeting the Universe Halfway*, publicado en 2007, Barad se pregunta cómo llegó a ser el lenguaje más confiable que la materia. Con este interrogante, abre una reflexión sobre la representación y la historicidad como mediadoras del mundo, cuestionando nuestra tendencia a recurrir a la cultura para dotar de sentido a la materia. Desafía así las creencias representacionistas que reducen las cosas a las palabras, pues el lenguaje no agota el mundo. La autora, sin embargo, no contempla la posibilidad de que las producciones culturales no solo medien, sino que formen parte del mundo. Según una de las acepciones, representar es hacer presente algo, traerlo a escena, en vez de lo que comúnmente se asume: que sustituye, interpreta o aparenta ser tal otra cosa. Desde este sentido, las imágenes son realidades en sí mismas en tanto que tienen un impacto real.

Al respecto, Hans Ulrich Gumbrecht aporta unas texturas significativas con sus delineaciones sobre el concepto de presencia, que define como una relación

espacial: lo que está ‘presente’ (*prae-esse*) está frente a algo, al alcance de, y tangible para los cuerpos, lo que supone que ejerce una impresión sobre ellos (Gumbrecht, 2004, p. 31). En una línea similar, algo ‘está aquí’ según Maurice Merleau-Ponty cuando se da el entrecruzamiento entre vidente y visible, entre el tocar y lo tocado (Merleau-Ponty, 1986, p. 18). Estas afectaciones corporales, que Gumbrecht denomina ‘efectos de presencia’, apelan exclusivamente a los sentidos y, por tanto, —como ya apunta con el subtítulo de su ensayo—, escapan al lenguaje, son *lo que el significado no puede transmitir*. El autor sigue la estela de *Contra la interpretación* de Susan Sontag, que iniciaba con una cita de Willem de Kooning: «El contenido es un atisbo de algo, un encuentro como un fogonazo. Es algo minúsculo, minúsculo, el contenido» (Sontag, 2006, p. 8). Deja en claro que las producciones culturales se resisten a ser reducidas a la hermenéutica. Con la salvedad de que Gumbrecht no se opone a la interpretación, sino que busca redistribuir su importancia y tantear sus implicaciones. Si bien el significado no puede transmitir todo, y en sus intentos torpes empobrece o asfixia el arte con insistencias sobre ‘lo que dice o significa’, tal vez sean esos efectos de presencia que se resisten a ser encerrados en el lenguaje los que promuevan nuevas formas de nombrar, abriendo y empujando la palabra a reformularse, esquiva a lo conclusivo. La pregunta que, en todo caso, hace falta mantener cerca es la que ya pronunció Sontag en los sesenta y que recoge recientemente Andrea Soto Calderón en *Imaginación material* (2022) «¿Cómo debería ser una crítica que sirvie-

ra a la obra de arte, sin usurpar su espacio?» (Sontag, 2006, p. 17).

Con la materialidad hay una insistencia espacial que de hecho demanda interrogar los lugares que se ocupan, las distancias que se adoptan, los vínculos que se establecen. Para Gumbrecht, parte de la progresiva exacerbación del significado en las humanidades se debe a que la interpretación requiere tomar la ‘distancia adecuada’. Es en la lejanía, en la falta de contacto, que hemos terminado por desprendernos de las cosas del mundo. El intenso deseo de presencia nacería ahora que los efectos de presencia parecen haberse desvanecido (Gumbrecht, 2004, p. 35). Pero, ¿cómo precisar la adecuación de cercanía? El pensador alemán advierte de los riesgos de ocupar una posición de lejanía, como si el mundo o la sociedad fuesen objetos situados a distancia, rompiendo todo vínculo. Demasiado cerca, sin embargo, impide que se den los procesos de identificación. «Ver es tener a distancia», afirma Maurice Merleau-Ponty (1986, p. 22). Sin separación no hay sujeto, se necesita esa ‘distancia infinita’ que celebra Maurice Blanchot, «esa separación fundamental a partir de la cual lo que separa se convierte en relación» (Blanchot, 1990, p. 266). Necesitamos un mínimo de distancia, la justa para no disolvernos en lo indistinguible, pero tampoco aislarlos en una distancia aséptica, imperturbable y desligada del fenómeno en cuestión.

La lógica de la distancia, que en la experiencia sensorial regula nuestra relación con los cuerpos, se reproduce en los órdenes del pensamiento. El propósito metafísico de ir ‘más allá’ de la materia es también una forma de desmateriali-

lización que nos aleja de lo concreto. El problema no es solo semántico: la distancia a la que hemos puesto al mundo incide también en cómo valoramos lo material. Así, la pregnancia que ha adquirido el paradigma epistemológico de la metafísica —como intento de ir más allá de la materia— en la vida cotidiana y no solo académica, hace difícil superarla. Forma parte de nuestro lenguaje y nuestro pensamiento. Sirve como ejemplo la noción de ‘profundidad’, comprendida elogiosamente como una aportación compleja, mientras que la superficie sería una aproximación que no ha conseguido con éxito ir más allá, más hondo de lo meramente epidérmico, lo evidente o simple. Por ello, «no nos imaginamos que algo o alguien pudiera desear quedarse sin profundidad» (Gumbrecht, 2004, p. 35). Las superficies, desde este parecer, no serían deseables. No obstante, en los últimos años asistimos a un creciente interés por las superficies, que se manifiesta en publicaciones como *Surface. Matters of aesthetics, materiality, and media* (2014) de Giuliana Bruno o *La profundidad de las superficies* (2022), editado por Juliana Robles de Pava y Clara Tomasianni, que ya en el mismo título dejan claro su posicionamiento no binario ni jerárquico. No es al fondo de la imagen adonde hay que dirigirse, sino a la misma superficie donde la materialidad se manifiesta performada por relaciones políticas, económicas, culturales e históricas. Rondar la materialidad conlleva, así, a recuperar modos de relación con el mundo que no se reduzcan exclusivamente al significado, por medio de una fenomenología de la presencia que complemente (y no necesariamente niegue)

la tradición hermenéutica. Una fuga para abandonar la separación entre significado y materialidad podría darse al preguntarse cómo la materialidad interpela el sentido que porta, cómo ambas se implican mutuamente.

Volviendo al retrato rayado, el estado de su materia da cuenta de ese efecto de presencia. El movimiento repetitivo y diagonal del gesto ejercido sobre su superficie, las perforaciones visibles que ha dejado en los puntos iniciales y finales de la línea, donde la fuerza fue mayor, y provocó estelas escalonadas e irregulares a medida que la punta metálica se desplazaba, probablemente debido a la resistencia del material o a variaciones en la intensidad del trazo. En los lugares donde la presión disminuyó, las marcas resultaron más superficiales, mientras que en las zonas de mayor insistencia la agresión atravesó la superficie, comprometiendo la estructura del soporte.

Desde un aspecto menos microscópico, que acoge no solo la fotografía en cuestión, sino también aquella junto a la que se expone, se puede constatar que la señora Baqari no acudió al estudio sola, sino acompañada por una amiga (figura 2). Retratarse fue un acto compartido con una persona cercana a la que tenía afecto. Aunque los retratos individuales no documentan esa experiencia compartida, sí lo hace su disposición espacial. En ellos, ambas mujeres reproducen la misma colocación de sus cuerpos en la performatividad que activa el acto de ser fotografiadas, probablemente guiadas por el fotógrafo. A juzgar por las diagonales que atraviesan al retrato de la amiga, su negativo tampoco escapó a la misma suerte. La materialidad de la imagen no es independiente



Figura 2 Negativos dañados: retratos rayados de la señora Baqari y su amiga (2012). Vista de la instalación

Nota. *The Fold: Space, time and the image* en Contemporary Arts Center, Cincinnati, 2018-2019.  
Cortesía del CAC. © Tony Walsh.

de la representación que contiene; su aparición activa un tipo de movimiento. Incluso, sin que esa imagen sea vista, la posibilidad de su existencia es suficientemente enérgica como para movilizar los cuerpos, aunque estos no siempre vayan a su favor. Sin haberlos visto, Baqari mandó a destruir todos los negativos en que salieran su mujer o su amiga. Solo después del suicidio de su esposa volvió al estudio con los ojos humedecidos, para ver lo que ya nunca más volvería a ver con vida.

La materialidad no solo atañe a la fisicidad, al estar en un lugar y estar de una determinada manera, sino a los movimientos que esa presencia dispone. Si la materia está vacía de sentido, es tan superflua como lo es la mera visualidad. La dimensión material que merece ser atendida es aquella que produce un efecto, aquello que toca y transforma. O, por decirlo en palabras de Soto Calderón, «la materialidad tiene que ver con esas fuerzas actuantes que configuran lo que entendemos por realidad» (2022, p. 96). La materialidad se da no únicamente como una construcción del lenguaje ni como un constructo histórico-social, sino como una complejidad afectada por todos los *entres*; entre el lenguaje, la cosa, lo histórico-social. Por ello mismo, la imagen-materia no puede estar escindida, porque en las afectaciones materiales también entra en juego la tan criticada iconicidad. Centrarse en analizar los estratos de la imagen sin atender a lo que ella muestra es una forma de despolitizarla. Olvidarse de lo que el ícono activa a su alrededor es descuidar sus implicaciones materiales; es no tener en cuenta su recepción, su estar en relación. Las formas de acción que movilizan los íconos

a menudo se ven reflejadas en la propia materialidad de la imagen, son fruto también de reacciones sentimentales, razones políticas o usos sociales. Así, abordar la imagen material implica una sensibilidad hacia los efectos de presencia, los sentidos que produce, los vínculos que fortalece, las disponibilidades que habilita y las reacciones que brotan a menudo contra ella.



Figura 3 Vista de la exposición Akram Zaatarí. *Contra la fotografía. Historia anotada del Arab Image Foundation*, 7-4-2017 al 25-9-2017.

Nota. Colección MACBA. Centro de Estudios y Documentación. Fondo Histórico MACBA. © MACBA Museu d'Art Contemporani de Barcelona; © De las obras: Akram Zaatarí. Foto: Roberto RuizCortesía del CAC. © Tony Walsh.

### 3. Procesos de constitución mutua

En 2017 el Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA) acogió la exposición *Contra la fotografía* de Akram Zaatarí compuesta por material conservado en el archivo Arab Image Foundation que él cofundó (figura 3). Por primera vez, la que escribe se encontraba en un centro expositivo material a medio camino de la desaparición, con negativos, placas de vidrio, fotografías, impresiones sobreviviendo a los estragos del tiempo, las agresiones humanas, las guerras, la censura y las bacterias. El texto de sala resaltaba la capacidad de las imágenes para generar reacciones diversas y extremas a lo largo del tiempo, acordes con el vaivén de las percepciones y mediante su contacto con el entorno natural, social y político. Unos años antes, en unas conferencias organizadas en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, que giraban en torno a *Cuando las imágenes tocan lo real*, Georges Didi-Huberman cuestionaba las complejas relaciones de las imágenes con la realidad y su capacidad para impactar y transformar más allá de su función representacional, pero también de cómo lo real afecta a la imagen poniendo en peligro su existencia: «Cada vez que posamos nuestra mirada sobre una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que han impedido su destrucción, su desaparición. Es tan fácil, ha sido siempre tan habitual el destruir imágenes» (2012, p. 18).

Tanto las imágenes con las que aquel día se entró en contacto como las palabras del pensador

francés, han acompañado durante mucho tiempo a esta investigación, orientando la atención en aquellas formas culturales que lidian con la desaparición. En el caso de las imágenes damnificadas, la pregunta por sus formas de supervivencia pese a las adversidades se vuelve imperiosa ante una imagen que exhibe su vulnerabilidad. La materialidad de la imagen y su estado, que ha motivado tantos debates en los últimos años desde los Nuevos Materialismos o desde la antropología visual, ha sido la principal ocupación de la conservación y restauración desde el inicio de la disciplina. Cuidar las obras, mantenerlas en su mejor versión posible, ha sido su función, manifiesta en planes de conservación preventiva e intervenciones restaurativas. Los deterioros físicos y biológicos —como roturas, carcomas y ataques fúngicos— han motivado intervenciones orientadas a prevenir o detener su avance. Es decir, quienes han hecho de estos materiales el centro de su atención tenían en sus manos la responsabilidad de cuidarlos, principalmente. En este sentido, los campos de la conservación y la restauración han publicado una amplia bibliografía que ayuda a identificar los materiales constituyentes, las casuísticas de su deterioro y a establecer un diagnóstico sobre la ‘salud’ de la pieza.

Con todo, reconocer en ese estado herido o afectado una potencia crítica y estética es más reciente y proviene del campo del arte. Quienes se han ocupado de la materia han trabajado con ella: esculpiéndola, moldeándola, tejiéndola, revelándola. Recientemente, ha empezado a considerarse la fuerza actuante de los agentes materiales, cuya resistencia, maleabilidad o disposi-

ción —o su falta de esta— incide directamente en la resolución de sus formas. La redistribución de la agencia en los procesos de formación de las imágenes toma gran parte de su impulso de los marcos de comprensión de culturas indígenas, en cuya cosmología el ser humano es uno más entre las múltiples especies y fenómenos del mundo. Varios campos de fuerzas se complementan en *la crianza mutua de las artes*, como la define Elvira Espejo Ayca en su libro homónimo. En cuyo contenido se recogen formas de hacer cooperativas no solo con las personas —mediante la división de tareas o las cadenas operativas—, sino con las materias, que en una simbiosis relacional hacen posible un devenir específico.

Ahora más que nunca, con las imágenes generativas, ha quedado manifiesto que la producción no es individual, es fruto de la colaboración entre diversos agentes. Co creamos con la inteligencia artificial para generar imágenes, textos o música, pero, aunque no lo habíamos advertido, también co creábamos con el pincel, la pintura y el lienzo cuando pintábamos o con el cincel y el mármol cuando esculpíamos. Este cambio de paradigma que reconoce la cooperación entre materias desactiva las lógicas extractivistas y suspende los paradigmas occidentales de la producción artística, los cuales tienden a centralizarse en la figura individual del sujeto productor. El concepto del genio creador ha acaparado toda participación, haciendo de sí y de su ingenio y habilidad la única fuente de la gestación imaginante. Durante siglos, esta concepción de los procesos creativos ha calado en los imaginarios colectivos, impidiendo ver los

Figura4 Akram Zaatari, *The Body of Film*, 2017. (Detalle.) Impresiones con tinta pigmentada sobre tela UV retroiluminada. 100 × 150 cm. Negativos de 35 mm de Antranick Bakerdjian, Jerusalén, 1950

Nota. © Akram Zaatari. Parte de la exposición *Contra la fotografía: una historia anotada de la Arab Image Foundation*. MACBA, Barcelona, 2017.



artefactos culturales más allá de sus autorías. Desembarazarse de estas lógicas tan arraigadas ha sido el cometido de varias propuestas desde el siglo XX. La irrupción de las prácticas duchampianas de los sesenta desestabilizó este predominio de la autoría al traer al espacio expositivo objetos de la vida cotidiana, desafiando a su vez los consensos sobre las formas y valores de las obras de arte. Las metodologías surrealistas incorporaban imágenes que aparecían durante sus sueños o en estados de semiconciencia. Las diversas prácticas apropiacionistas, que arrancaron desde los ochenta, cuestionaban la autoría, la unicidad y la originalidad refotografiando o reproduciendo lo ya creado por otras personas, manifestando así la potencia del contexto y del gesto. En todas ellas la autoría, sin embargo, no muere, sino que se desplaza, se multiplica, se reconfigura, se vuelve coral.

Actualmente, atravesamos un tiempo en el que la naturaleza, continua e incisivamente, nos recuerda que formamos parte de un ensamblaje: un tejido interespecie, político, social y afectivo que sostiene —y hace posible— la convivencia entre todos los

elementos del mundo. Reconocer la vitalidad de la materia implica restarle peso y centralidad al papel individual —no para negarle responsabilidad o acierto, sino para dejar de endiosar a la figura que emprende el primer movimiento (y que luego dará su nombre a la obra). Se trata, más bien, de reconocer la disposición de todos los factores materiales que hacen posible esa existencia. Se trata, a lo sumo, de redistribuir sus implicaciones. Mantener cerca la tensión crítica sobre los condicionantes de posibilidad y los procesos de configuración como imagen procesual. Esa complementación de fuerzas necesarias para que, en el caso de la fotografía, la luz, el espacio, el tiempo, el movimiento, pero también la cámara, el soporte fotosensible, los químicos y, después de que esta esté ‘fijada’, siga en el proceso de imagen en devenir mediante los contactos, fricciones con otros cuerpos y sustancias, que dibujan en ella otras formas, en diálogo o confrontación con la imagen que un día se impresionó en la materia sensible.

En el *Cuerpo de la película* de 2017 (figura 4), Zaatari transmuta las tiras de negativos a grandes

impresiones con tinta pigmentada sobre tela UV retroiluminada. Como si se tratase de una caja de luz de negativos que, al iluminarlos por detrás, hace posible ver su contenido visual. Todas las decisiones formales contribuyen a respetar la lógica del material original: los negativos no aparecen aislados, sino franqueados por la hilera de imágenes que recorre la película y rodeados arriba y abajo por ocho perforaciones. En los márgenes, los números en tinta azul indican su ubicación; a menudo los acompañan las letras de fábrica sobre el tipo de soporte: DuPont, Safety Film, Nitrate o Panchromatic, cada una nos remonta a la época de su aparición y a las dificultades que acarreaba, así como a los beneficios que aportaba con respecto a otras tecnologías. Pero más allá de estas cuestiones vinculadas al medio fotosensible, los cuerpos que exhibe Zaatari son cuerpos dolientes, supervivientes de ataques fúngicos que han devorado la gelatina, dejando manchas incoloras sin información visual. El contacto prolongado con la humedad ha hecho aflorar la vida de organismos que, si no se detiene su avance, acabarían por hacer desaparecer la imagen que una vez capturó la cámara. En este detalle de la película, en la imagen de la izquierda se aprecia a varios adolescentes haciendo el pino o en una especie de acrobacias en las que utilizan los cuerpos de los demás como puntos de apoyo para mantener el equilibrio. En la imagen de la derecha, también invertidos los blancos y negros, se presenta lo que parece ser el plano general de un centro deportivo con un edificio al fondo lleno de gente en frente y, en primer término, unas camas elásticas sin nadie que salte en ellas. Poco o

nada podríamos elucubrar sobre el sentido que abren esos vacíos de la imagen provocados por los hongos, si no fuese por el contexto que las acoge.

En mayo de 1948, la casa del fotógrafo armenio Antranick Bakerdjian, situada en el barrio armenio de Jerusalén, fue destruida por la guerra árabe-israelí. Sus negativos, hasta entonces testigos de excursiones y celebraciones, empezaron a registrar los efectos bélicos: murallas, refugios, la iglesia armenia de Santiago que acogía a familias desplazadas. Sin un lugar fijo, obligado a desplazarse continuamente, la integridad del material fotográfico empezó a peligrar. Tras conocer los negativos de Bakerdjian, Zaata-ri decidió tomar como testimonio de esa guerra el cuerpo de la propia película, centrándose en la erosión. El conflicto haciendo estragos en las imágenes de la vida, el conflicto imposibilitando la restitución de la cotidianidad.

Parece un oxímoron abordar la ‘creación’ en actos que destruyen lo ya dado, pero estas violencias que transforman la materia son más bien procesos de configuración de la imagen material. Algo cede al contacto para que pueda incorporarse lo que llega: la alteridad. El desprendimiento deviene una posibilidad formadora que inscribe una memoria. Los trazos de experiencias se desparraman por la superficie, y en ella conviven temporalidades múltiples. Muestran, sin que sea legible para el ojo humano, su biografía material: un estar en el tiempo y resistir a una finitud. Tener cerca a la vulnerabilidad, más que acercarnos a la muerte, nos acerca a la vida en común.

A menudo se han visto estas decisiones artísticas de recuperación de imágenes preexistentes

como medidas de contención o de reciclaje ante una época de sobreabundancia visual, pero no siempre (o quizás nunca) responden a intenciones ecológicas, pues la intervención artística pasa por una reubicación espacial de las imágenes damnificadas y también supone un desdoblamiento o multiplicación de su fisicidad cuando se amplían o reproducen en otros soportes. Más que reducir la cantidad de imágenes existentes, se tiene la voluntad y el compromiso de trabajar con su energía estética; se colabora con aquellas imágenes en las que se percibe una potencia para incidir en el presente. Trasladadas al espacio público de la exposición, sus ondas de afecto, como la piedra en el río, siguen propagándose en una resonancia expansiva. «Los vestigios de materialidad que se adhieren a las fotografías dan la impresión de que podemos actuar históricamente con ellas» (Flusser, 2002, p. 55), y quizás no sea solo una impresión.

## 4. A modo de conclusión

El análisis de la materialidad de la imagen es un campo que está por hacer. Está en proceso de ser articulado desde una perspectiva crítica y fenomenológica que ponga en relación significado, visualidad y materia, atendiendo a sus mutuas implicaciones y desafiando las dicotomías epistemológicas tradicionales que han dominado los estudios. La imagen material, entendida como un agente activo con capacidad para generar efectos de presencia, nos abre la posibilidad de superar la visión de la imagen como mero signo para interpretar. La pregunta sobre cómo afectan y son afectadas las imágenes nos lleva a reconocer su agencia relacional y constitutiva con su entorno, en una interrelación con los espacios y los tiempos en los que se mueve y los movimientos que activa.

A través del trabajo de Akram Zaatarí se ha aplicado una metodología material, prestando atención a sus efectos de presencia y su naturaleza procesual. Las diversas casuísticas de su daño o patología han puesto de manifiesto que en su formación entran en juego las decisiones de quién opera la cámara y las de aquellas personas que entran en contacto con las imágenes, así como de agentes orgánicos o artefactos que inciden sobre ella. Una amalgama de sustancias y fuerzas colaboran entre sí para que la imagen aparezca de una forma particular, con las marcas de sus experiencias de vida. Se redistribuye la agencia entre materias humanas y no humanas que participan en la resolución de la imagen. En este sentido, la imagen material activa su fuerza relationalmente, en un

tejido complejo de intraacciones con otros cuerpos que afectan y son afectados por su presencia. Desde esta perspectiva, la imagen no sería exclusivamente una producción técnica ni respondería únicamente a una intencionalidad concreta. Más bien, se daría forma por medio del accidente, de la agresión o de sus reacciones materiales en contacto con otras sustancias. Reconocer esa participación múltiple en el devenir de la imagen supone desplazar el ser humano del foco único de la gestación imaginante.

Metodológicamente, incorporar la dimensión material en la investigación, pese a sus propias complejidades, es una forma de mantener viva la pregunta crítica desde una posición que trata de no usurpar el espacio de la imagen, sino que la acompaña en su apertura y potencia. De tal modo que este enfoque abre nuevas posibilidades para la crítica cultural y la historia del arte, invitándonos a pensar en la imagen como un proceso abierto y en constante transformación. En un contexto global marcado por la crisis ecológica y la sobreproducción visual, comprender la agencia de la imagen material se vuelve crucial para pensar modos de relación más sostenibles y críticos con los entornos que habitamos.

## Financiación

Esta investigación se ha desarrollado con el apoyo de una beca FI-SDUR y una beca PREDOCS UB en el departamento de Historia del Arte de la Universidad de Barcelona, en el marco del proyecto I+D ITACA. *Imaginarios del Tecnoceno. Análisis de la Cultura Visual y las Artes desde un enfoque ecocrítico* (PID2023-151921NB-I00), financiado por MICIU/AEI/10.13039/501100011033.



# Bibliografía

a  
b

- Appadurai, A. (Ed.). (1986). *La vida social de las cosas*. Grijalbo.
- Barad, K. (2007). *Meeting the universe halfway: Quantum physics and the entanglement of matter and meaning*. Duke University Press.

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Paidós.

Bennett, J. (2010). *Vibrant matter: A political ecology of things*. Duke University Press.

Blanchot, M. (2007). *La amistad. La dicha de enmudecer*. Editorial Trotta.

Boehm, G. (2011). El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. T. Mitchell (I). En A. García Varas (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 57-70). Ediciones Universidad de Salamanca.

d  
e

Bruno, G. (2014). *Surface: Matters of aesthetics, materiality, and media*. University of Chicago Press.

Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico: de la representación a la recepción*. Paidós.

Edwards, E. (2002). Material beings: Objecthood and ethnographic photographs. *Visual Studies*, 17(1), 67-75.  
<https://doi.org/10.1080/14725860220137336>

Edwards, E. (2012). Objects of affect: Photography beyond the image. *Annual Review of Anthropology*, 41, 221-234.

<https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-092611-145708>

Edwards, E. y Hart, J. (Eds.). (2004). *Photographs, objects, histories: On the materiality of images*. Routledge.

Elkins, J. (2021). On some limits of materiality in art history. En G. Aloi y S. McHugh (Eds.), *Posthumanism in art and science: A reader* (pp. 121-126). Columbia University Press.

f

Espejo Ayca, E. (2022). *Yanak Uywaña: La crianza mutua de las artes*. PCP – Programa Cultura Política.

Dell'Aria, A. (2018). Folded, scratched, discarded: Photographic memory in the work of Akram Zaatari. AEQAI.  
<https://aeqai.org/folded-scratched-discarded-photographic-memory-in-the-work-of-akram-zaatari/>

g

Flusser, V. (2002). *La filosofía de la fotografía*. Síntesis.

Fontcuberta, J. (2021). *Kintsugi*. RM Verlag.

Fox, N. J. y Alldred, P. (2019). New materialism. En P. A. Atkinson, S. Delamont, A. Cernat, J. W. Sakshaug y M. Williams (Eds.), *SAGE Research Methods Foundations*.

<https://methods.sagepub.com-foundations/new-materialism>

i

García Varas, A. y Martínez Luna, S. (2022). Imágenes, acción y poder: la pregunta por las formas de agencia de la imagen. *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, 9, 39-47. <https://doi.org/10.7203/laocoonte.0.9.25703>

k

Gell, A. (2016). *Arte y agencia: Una teoría antropológica*. Sb editorial.

Gumbrecht, H. U. (2005). *Producción de presencia: lo que el sentido no puede transmitir*. Ediciones Pre-Textos.

l

Ingold, T. (2012). Toward an ecology of materials. *Annual Review of Anthropology*, 41, 427-442.  
<https://doi.org/10.1146/annurev-anthro-081309-145920>

1

Kopytoff, I. (1986). La biografía cultural de las cosas: la mercantilización como proceso. En A. Appadurai (Ed.), *La vida social de las cosas*. Grijalbo.

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial.

**m**

Martínez Luna, S. (2014). Visualidad y materialidad: El problema de la imagen y el (con)texto. *Revista International de Cultura Visual*, 1(2), 11-15.  
<https://doi.org/10.37467/gka-revvisual.v1.640>

Merleau-Ponty, M. (2012). *Lo visible y lo invisible*. Nueva Visión.

Mitchell, W. J. T. (2011). El giro pictorial: Una respuesta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W. J. T.

Mitchell (I). En A. García Varas (Ed.), *Filosofía de la imagen* (pp. 71-86). Ediciones Universidad de Salamanca.

Mitchell, W. J. T. (2017). *¿Qué quieren las imágenes? Una crítica de la cultura visual*. Sans Soleil.

**r**

Robles de la Pava, J. (2022). Materialidad fotográfica: notas sobre una teoría del entre. *Caiana*, 20, 56-71.  
[https://www.academia.edu/83568043/Materialidad\\_fotográfica\\_Notas\\_sobre\\_una\\_teoría\\_del\\_entre](https://www.academia.edu/83568043/Materialidad_fotográfica_Notas_sobre_una_teoría_del_entre)

Robles de la Pava, J. y Tomasini, C. (Comps.). (2022). *La profundidad de las superficies: estudios sobre materialidad fotográfica*. ArtexArte.

**s**

Sontag, S. (2006). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Titivillus.

Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales Pesados.

Soto Calderón, A. (2022). *La imaginación material*. Metales Pesados.

Soto Calderón, A. y García Varas, A. (2025). La materialidad de las imágenes (conversación). *Concreta: sobre creación y teoría de la imagen*, 25, 108-118.

**Z**

Zaatari, A. (2018). *Contra la fotografía*. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

# Nerea Arrojería

Investigadora predoctoral, docente y adjunta de curaduría. Máster en Estudios Avanzados en Historia del Arte (Premio Extraordinario UB) y Máster en Arte Actual: Análisis y Gestión (UB IL3). Ha cursado estudios en Historia del Arte (UB) y Fotografía (Grisart). Ha trabajado en la mediación cultural (KBr Fundación MAPFRE, Revela't, Biennal de Fotografía Xavier Miserachs, etc.) y ha colaborado en revistas especializadas en imagen técnica y arte contemporáneo (LUR, A\*desk, etc.). Forma parte del grupo de investigación TIEMPHA. En el marco de su tesis, ha realizado estancias de investigación en Murcia, Valencia y París. Actualmente compagina la realización de su doctorado y la docencia en la Universidad de Barcelona con tareas de dirección adjunta y curaduría en la Biennal XM, en Palafrugell.

Predoctoral researcher, lecturer, and assistant curator. Master in Advanced Studies in Art History (Extraordinary Award UB) and Master in Contemporary Art: Analysis and Management (UB IL3). She has studied Art History (UB) and Photography (Grisart). She has worked in cultural mediation (KBr Fundación MAPFRE, Revela't, Biennal of Photography Xavier Miserachs, etc.) and has collaborated with specialized magazines in technical imaging and contemporary art (LUR, A\*desk, etc.). She is part of TIEMPHA research group. As part of her doctoral thesis, she has undertaken research stays in Murcia, Valencia, and Paris. She currently combines her doctoral studies and teaching at the University of Barcelona with assistant direction and curatorial tasks at the Biennal XM in Palafrugell.

