

**MOSTRAR Y OCULTAR, VER Y NO VER. LAS (IN)VISIBILIDADES DE LA
CULTURA DIGITAL**

**TO SHOW AND TO HIDE, TO SEE AND NOT TO SEE. THE (IN)VISIBILITIES OF
DIGITAL CULTURE**

Dr. Sergio Martínez Luna

UNED, Espanha

Resumen

El texto estudia las relaciones entre visibilidad e invisibilidad en la cultura digital contemporánea tomándolas como un espacio en disputa. Las políticas que deciden lo que es visible e invisible varían históricamente y cumplen distintas funciones en los discursos y las prácticas. No está claro que la visibilidad sea un medio para la emancipación, pues puede ser también apropiada para el control y la clasificación. El recurso a la opacidad puede ser una táctica de resistencia a los mandatos actuales de hiper-visibilidad en el contexto de las transformaciones digitales que cambian la condición de la imagen y los modos de ver desde un modelo representativo a uno performativo. Se repasan algunas prácticas artísticas en este sentido. Asimismo, se abordan los cruces entre lo visible y lo invisible sobre el fondo de las relaciones entre computación, programas y dispositivos informáticos, llamando a evitar recaer en el esencialismo visual. Se trata finalmente de evidenciar las lógicas actuales por las que son producidas las nociones de lo visible y lo invisible. Una crítica visual se preocupa menos por desvelar lo que está oculto que por dar visibilidad a la visibilidad del mundo en que vivimos: cómo nos mostramos, cómo vemos, cómo se nos hace ver.

Palabras clave: Visibilidad, Invisibilidad, Cultura digital, Crítica visual

Abstract

The text studies the relations between visibility and invisibility in contemporary digital culture as a contested space. The politics that decide what is visible and invisible vary historically and play different roles in discourses and practices. It is not clear that visibility is a means to emancipation, as it can also be appropriated for control and classification. The recourse to opacity may be a tactic of resistance to the current imperatives of hyper-visibility in the context of digital transformations that shift the status

of the image and modes of seeing from a representational to a performative model. Some artistic practices in this sense are reviewed. It also addresses the crossovers between the visible and the invisible in reference to the relations between computers, programmes and devices, calling to avoid falling back into visual essentialism. Finally, the aim is to highlight the current logics by which notions of the visible and the invisible are produced. A visual critique is less concerned with revealing what is hidden than with making visible the visibility of the world we live in: how we show ourselves, how we see, how we are made to see.

Keywords: Visibility, Invisibility, Digital Culture, Visual Criticism

Los cruces entre invisibilidad y visibilidad han desempeñado durante mucho tiempo un papel importante en la ciencia, la política y las artes. Hoy son un espacio de disputa. La existencia y la aceptación generalizadas de las tecnologías de visualización y vigilancia, clasificación y control, extendidas y a menudo desapercibidas en nuestra vida cotidiana, son parte de los procesos de negociación de lo visible en la cultura contemporánea. La lógica de los programas informáticos, la gestión de macrodatos y las operaciones algorítmicas plantean cuestiones sobre lo que implica la privacidad y la publicidad, lo visible y lo invisible. Las políticas de la visibilidad que deciden lo que merece ser visto, percibido o atendido afectan a poblaciones vulnerables de todo el mundo, tanto cuando son abocadas a la opacidad de las periferias globales como cuando se las pone bajo el foco de la hipervisibilidad, habitualmente para los fines del dominio y la represión. Las tramas de lo visible se articulan también con la guerra electrónica, las tecnologías de reconocimiento biométrico, las cartografías digitales, los dispositivos de detección y localización. Las causas y consecuencias del cambio climático y la destrucción medioambiental del planeta son, por un lado, representados cada vez con mayor precisión gracias a los programas y algoritmos de visualización de datos. Pero, por otro, la compleja fenomenología de sus manifestaciones, a menudo difícil de percibir a simple vista –extinción de especies, aumento del nivel del mar, contaminación atmosférica, proliferación de microplásticos–, parece relegada al registro de lo invisible, por mucho que sus efectos ya se estén volviendo dramáticamente evidentes¹.

POLÍTICAS DE LA (IN)VISIBILIDAD

Se están produciendo cambios en lo que se considera visible y lo que es invisible en la cultura contemporánea –qué permanece oculto y qué sale a la superficie, cómo

¹ Para los temas de la visibilidad y la invisibilidad desde un prisma estético y las cuestiones ecológicas de la contaminación y la desaparición de especies y ecosistemas dentro de las culturas mediáticas contemporáneas véase Parikka (2013).

habita lo invisible en lo visible, en qué términos los modos de lo decible y de lo visible vienen a articularse. Gracias a las técnicas digitales de visualización, registro, recreación y renderización, somos cada vez más conscientes de lo que siempre ha estado fuera de la vista y las capacidades perceptivas humanas: virus y bacterias, moléculas y átomos, fotones de infrarrojos, ondas de radio, rayos gamma y rayos X, agujeros negros, radiación cósmica. Esta es una lógica heredada de la modernidad y de la estética modernista, obsesionada por las cosas invisibles y su desvelamiento. Hay algo en lo que vemos que no sabemos que vemos que se nos muestra por la mediación técnica de los aparatos protésicos, en especial la fotografía, capaces de capturar imágenes que se escapan al ojo humano, aquello que llamara Walter Benjamin el inconsciente óptico (Benjamin, 1989, p. 67).

Sin embargo, más que en la cuestión del desvelamiento, un motivo distintivamente modernista, el acento está hoy en la capacidad de las tecnologías de la imagen y de visualización) para funcionar como instrumentos que van más allá de la percepción y la imaginación de los seres humanos para crear imágenes imposibles. Es decir, para dar imagen a aquello que antes solo podíamos conjeturar: imágenes especulativas, pero, a la vez, con una realidad epistemológica, generadas por la sincronización de impulsos, señales y datos agregados dentro de procesos de generación y aprendizaje informático. Hay algo en lo que vemos que sabemos que no podemos ver, o acaso que ya no sabemos que no podemos ver. Sin embargo, permanecen invisibles para nosotros los cálculos y operaciones que hacen posible que veamos lo que antes era imposible, es decir, la caja negra donde se componen las formas convencionales y reconocibles en que lo imperceptible aparecerá dentro del espectro de lo visible y será materializado y traducido en una interfaz visual. La invisibilidad exige que intentemos pensar nuestros límites, no solo perceptivos y técnicos, sino conceptuales. Una vez comprendida como un desafío a una visión del mundo humano-céntrica, la invisibilidad puede enseñarnos a descubrir una multiplicidad de visibilidades y modos de ver no humanos, animales, vegetales, fúngicos, maquínicos, que revelan los innumerables puntos ciegos del sensorio humano. Sobre este fondo sigue vigente la observación de Foucault a propósito de que la tarea de la filosofía no consiste en descubrir lo que está oculto, sino en hacer visible lo que, precisamente, es visible. Hay entonces que hacer aparecer lo que nos es tan próximo, tan inmediato, tan íntimamente ligado a nosotros mismos, que, por ello mismo, no alcanzamos a percibir. Así que, si para la ciencia se trata de hacer conocer lo que no vemos, a la filosofía le corresponde la tarea de hacer ver lo que vemos (Foucault, 1999, p. 117).

Una crítica a la visualidad y sus repartos de la sensibilidad; una crítica a las formas contingentes en que se distribuye lo visible y lo invisible, quién es el dueño de la mirada y quiénes sus objetos, pasa por girar la mirada hacia donde se nos dice que no

hay nada que ver (Mirzoeff, 2011). La visibilidad y la invisibilidad cumplen distintas funciones en los discursos, las prácticas y las situaciones. Ciertamente habría también que ensayar en este punto la genealogía de la aplicación del vocabulario óptico a los fenómenos sociales y políticos, de la identificación entre exclusión e invisibilidad y de las luchas sociales por el reconocimiento. Estas correspondencias tienen una historia que se escribe como oscilando entre posiciones de discriminación y resistencia. Y es uno de sus episodios la transferencia de la semántica óptica a la política, por la que parecen quedar opuestos lo visible y lo invisible, adhiriéndose a cada término ciertas connotaciones positivas y negativas, a menudo de manera demasiado lineal². Los usos afirmativos de la visibilización política, se presentan como respuestas a la discriminación y sus formas de violencia simbólica y política. Pero las políticas de invisibilización también pueden contener un potencial emancipador y crítico al resistirse a la exposición forzosa en el espacio público, a menudo ligada a la vigilancia, el control.

En el régimen de visualidad actual se trata de que todo adopte una configuración visual, mostrarlo todo de una vez, o proclamar que lo que se muestra es la totalidad de lo que hay. Se trata de hacer ver, y que seamos vistos (o no vistos), de una determinada manera gestionada desde la gobernanza de los algoritmos, operaciones y aparatos que producen nuestra sensibilidad. Sentir, percibir, ver, (sentirnos, percibirnos, vernos) se ha convertido en una cuestión de cálculo probabilístico que se implementa según patrones de discriminación. Los algoritmos prefiguran y calculan nuestros comportamientos, nuestras elecciones, nuestras formas de vida. Entonces hay una declinación concreta en este momento histórico de las polaridades entre visibilidad e invisibilidad, modelada por las tecnologías, la reorganización del trabajo, la vida afectiva, la política y la economía. En vez de tratar a ambas como elementos opuestos según una lógica binaria, sería más pertinente entenderlas como situadas dentro de una continuidad dinámica que oscila entre la fijación de los significados, las identidades y las prácticas en el registro de lo visible, y la indeterminación que proporciona el permanecer en la ambigüedad y lo no categorizado, lo que puede ser aprovechado para los fines de la emancipación y la autonomía (Alloa, 2023).

La determinación de lo visible es hoy mostrar algo en el espacio y la esfera públicas, lo que no necesariamente tiene efectos emancipadores, pues quien o quienes se hacen visibles pueden ser objeto de la estigmatización y la codificación que presiona hacia la abstracción de las singularidades. Si se ejerce un control de lo visible es para convertirlo

2 Emmanuel Alloa (2023) observa que esa genealogía es más reciente de lo que habitualmente se piensa. La caracterización de la exclusión en términos de invisibilidad es un fenómeno bastante nuevo. El motivo de la invisibilidad social podría localizarse, siguiendo a Hannah Arendt, en la figura del sujeto apátrida en la posguerra de 1945, el paria judío o el inmigrante.

en algo fijo, categorizado y completamente legible, y, en consecuencia, instrumentalizado por el control y el consumo. Así que, al igual que la visibilidad no es siempre positiva, la invisibilidad no tiene solo connotaciones negativas ni es solo el resultado de procesos de alienación y exclusión. Jugar con lo invisible, lo opaco o lo sigiloso puede ser una táctica de resistencia y subversión que permita a los individuos y los grupos burlar, aunque sea parcialmente, las presiones de las categorías rígidas de la identidad, la pertenencia o la tradición. En una era obsesionada con la visualización total y la hiper-exhibición, las polaridades entre lo visible y lo invisible deberían tener en cuenta que ambos presentan simultáneamente derivas hacia la emancipación y la opresión. En vez de valorizar a la visibilidad por encima de la invisibilidad, o viceversa, se deberían explorar las alianzas posibles entre ellas para contestar y reconfigurar las dinámicas de poder. De este modo, la puesta en evidencia de la discriminación es la de las estructuras de poder que deciden quién tiene derecho a la mirada y a ser visto, quién es marginado en la invisibilidad y en qué términos. Y, en la misma línea, ensayar modos de invisibilidad táctica y estratégica revierte en la apertura de espacios y tiempos para la indeterminación, la protección y la agencia, conectados con las luchas sociales reales. La cuestión no es tanto develar lo que ocultan las mediaciones visuales y sus simulaciones y representaciones, sino evidenciar los mecanismos mediante los que se definen y se valoran lo visible y lo invisible y se establecen los límites entre ambos. En otras palabras, no hay razón para dar por buena una oposición entre la verdad de las cosas y sus apariencias —que se identificarían apresuradamente como cómplices de la falsedad—, pues la su existencia es también la de aparecer como imagen (Martín Prada, 2018, p. 19).

El contexto de las transformaciones digitales, la inteligencia artificial y la visión automática plantea nuevas cuestiones sobre la invisibilidad, tanto figura del discurso como conceptualización y práctica, que se expande por los registros de la epistemología y la ontología. Los juegos entre la visibilidad e invisibilidad parecen apuntar directamente, de manera genérica, a los temas del poder y del conocimiento. La propia noción de invisibilidad advierte Jussi Parikka (2021), se ha vuelto visible por la frecuencia con la que se utiliza para referirse al funcionamiento del poder, es decir, a cómo determinados procesos de exclusión e invisibilización afectan a comunidades, identidades, colectivos o realidades tanto humanas como no humanas. Hay aquí todo un despliegue de nuevas invisibilidades que traen de vuelta la pregunta por cómo conocer y vivir en un mundo complejo; por cómo el poder produce visibilidades e invisibilidades y nuevas formas de violencia y dominio. Ya hemos señalado que estas dinámicas son contradictorias, pues si por un lado entienden la esfera pública como lugar de la visibilidad y la transparencia democrática, esta retórica se gira hacia las complicidades de los medios de comunicación con la normalización de la violencia, la manipulación y el consumo obligatorio. Hoy estas tendencias se despliegan, por ejemplo, en torno a los dispositi-

vos de reconocimiento facial o a los sesgos algorítmicos (raciales, económicos, étnicos) que deciden y clasifican qué cuerpos, identidades, imágenes son legítimamente visibles y cuáles no. Entonces muchas prácticas y discursos críticos no pugnan por la visibilidad, sino por reivindicar los derechos a la opacidad en un momento en el que el mandato es la hipervisibilidad; en el que el ideal de transparencia democrática se conjuga como una articulación entre el imperativo consumista y el control punitivo. Es decir, hay una oscilación entre la reivindicación de la visibilidad como lucha contra la discriminación y la marginación, y la reivindicación de la invisibilidad como forma de resistencia, táctica crítica desobediente con los mandatos de mostración iluminada que no proyecta sombra alguna.

No faltan las prácticas artísticas que trabajan estas dialécticas. Inma Femenía las ha explorado en obras como *Ultravioleta* (2023) (Figura 1), en la que utiliza una lámpara de luz ultravioleta para desvelar las huellas, grietas y heridas del espacio expositivo que ha ido acumulando capas de pintura a lo largo de los años y de sucesivas exposiciones. De esta manera, Femenía reflexiona sobre lo que somos capaces de ver y lo que no en un contexto, el de los espacios de exhibición artística. Las políticas expositivas han sofisticado la lógica del cubo blanco mediante dispositivos de iluminación de alto voltaje que ya no solo buscan la creación de un ambiente neutral, sino que tienen entre sus inquietudes que aquel se adapte también a las estéticas de presentación de las obras en internet (Sánchez, 2011). Hasta el punto de que, en contraposición con la iluminación más focalizada y puntual, la que abunda hoy en las exposiciones remite a la de la luminosidad de las pantallas LCD. Femenía recupera aquella iluminación más tradicional intensificándola y concentrándola para revelar los estratos no visibles para los que aquella luminosidad homogénea parece ciega.



Figura 1. Inma Femenía, *Ultravioleta* (2023).

Por otro lado, la exploración de la opacidad, el ocultamiento o la ilegibilidad ha impulsado la obra de numerosos artistas con el objetivo de desafiar las nociones tradicionalmente asociadas a la visibilidad y la claridad de las representaciones artísticas. Sería imposible hacer un panorama de este motivo, pues la pretensión de defraudar las expectativas de claridad y e inteligibilidad de la obra recorre una buena parte de las poéticas del arte moderno y contemporáneo³. No obstante, querría subrayar en este punto prácticas de desobediencia a los mandatos de exhibición de la vida propia que recorren la cultura digital. En muchas propuestas artísticas este es un motivo que sirve como eje para explorar y trastocar los entrecruces entre visibilidad e invisibilidad, en los que no está nada claro, como decíamos, que la primera sea sinónimo de emancipación o garantía de participación en la esfera pública. La autoexhibición tiene poco que ver con estos ideales, y, de hecho, es vehículo para la identificación, la localización y la producción regulada de subjetividades. Prácticas como el selfi son ejemplos de que más que usuarios de los programas y los aparatos nos hemos convertido en *performers* que los actualizan y los mantienen en funcionamiento, ofreciendo a los fines del rendimiento económico cuerpos y afectos.

Esta deriva tiene en la visibilidad permanente, el darse ver y el deseo de ser mirado por los demás, elementos que sostienen procesos de socialización precaria, apenas articulados en la mostración visual de los individuos a través de los sistemas técnicos de producción y circulación digital de la imagen (Martin Prada, 2013: 30). Sin duda, late aquí todavía un anhelo de que esa existencia interconectada, pero férreamente atomizada, se convierta en una vida menos dependiente de las servidumbres de la comunicación y la visibilidad y más abierta a las conjunciones de lo común. En todo caso, se tratará para las prácticas artísticas de entrar en esos juegos de subjetivación y socialización en red para contravenir las razones identitarias, locativas y extractivas a las que sirven. Son estrategias en esta línea la exageración paródica de formas de presentación visual en red (Petra Collins, *Baron*, 2020); la fabulación de las identidades y las historias que se cuelgan en las redes sociales respondiendo a las demandas de hipermostración de la vida propia (Amalia Ulman, *Excellences and Perfections*, 2014; Paolo Cirio y Alessandro Ludovico, *Face to Facebook*, 2011); la reivindicación del anonimato y la resistencia a la identificación que se asoma a los límites de la visibilidad online (Intimidación Romero, *Intimidación Romero*, 2011-2019); la intensificación de la sobreexposición de las imágenes de las redes sociales hasta llevarlas a la invisibilidad y la pérdida de identidad (Petra Cotright, *Sprkelles*, 2008) (Figura 2). Se está buscando en estas propuestas por exceso

3 Se podría remontar al menos hasta Duchamp, pasar por las instalaciones de Rodney Graham y alcanzar hasta, por ejemplo, las investigaciones de Kapwani Kiwanga sobre la relación entre visibilidad y control social, iluminación, control racial y arquitectura. Por supuesto, habría muchos más ejemplos, y los que recojo a continuación podrían incluirse también en esa suerte de tradición crítica.

o por defecto, un poco al modo de las estrategias fatales de Baudrillard, evidenciar e incomodar en alguna medida a las lógicas –políticas, económicas, técnicas– que legitiman un determinado reparto de lo visible y lo invisible. También están en esta órbita los recursos para defraudar a los sistemas de reconocimiento facial y biométrico que diseñan creadores como Zach Blas o Adam Harvey.



Figura 2. Petra Cotright, *Sprkelles* (2008).

Y es ejemplar también en la idea de que no hay una relación lineal ni entre visibilidad e invisibilidad, como tampoco entre ellas y unos u otros modos de crítica social y política, la obra de Hito Steyerl *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational. MOV File* (2013). Esta es una pieza performativa que enseña varias tácticas para contestar a los repartos de visibilidad e invisibilidad en los que se apoya el poder capitalista patriarcal (desde la invisibilidad a la que se condena a las mujeres mayores, la abstracción y las violencias que implica la imagen aérea, los procesos de estandarización de la resolución de las imágenes...). Estas tácticas se articulan en torno a la cuestión de la imagen: cómo mezclarse en una imagen, cómo hacerse invisible, cómo actuar de manera invisible, cómo abrir espacios y momentos para la indisciplina. Y esto apropiándose de las retóricas y formatos de la cultura visual de la red y sus modos de producción de subjetividad, jugando a imitarlos con el fin de desviarlos, remezclarlos e inventar otros no ajustados a los mandatos de consumo interconectado⁴.

4 Hay otras vías de crítica, como las de la visualización de datos como práctica crítica que se ocupa de cómo son rastreados y somos rastreados a través de ellos. Esto es una condición clave de la digitalidad, que va de la mano de las cuestiones de los datos estructurados y no estructurados, así



Figura 3. *How Not to be Seen: A Fucking Didactic Educational. MOV File (2013).*

LA EXISTENCIA DE LO VISIBLE EN LA INVISIBILIDAD DE LOS PROGRAMAS

Los interrogantes epistemológicos, sociales y existenciales de lo visible y lo invisible son modelados en el interior de la cultura digital del código, el algoritmo, la interconectividad y las plataformas. El llamamiento a la sobreexposición de nuestras vidas como objetos de consumo corre en paralelo a la invisibilización de los procesos de destrucción de poblaciones humanas y ecosistemas ¿Cómo en este contexto lo invisible se hace visible (y viceversa) y qué miradas, sensibilidades y subjetividades se producen?

Todas estas cuestiones apuntan a la misma condición del ver y de las imágenes en el mundo digital. Las imágenes hoy no solo son producidas por aparatos, sino que no tienen necesariamente como destinatario el ojo humano, es decir, pueden ser consumidas por los propios aparatos que las generan sin mediación de la percepción humana. Trevor Paglen (2016) ha llamado imágenes invisibles a ese tipo de imágenes que son producidas por máquinas, son distribuidas por máquinas y son percibidas y gestionadas por máquinas. Es decir, imágenes técnicas envueltas en procesos en los que el ojo humano rara vez participa porque aquellos intervienen en la vida cotidiana menos a través de la representación y la mediación, que de operaciones, activaciones y ejecuciones (Paglen, 2016).

como del aprendizaje automático. Todo ello articula el motivo de lo invisible, que se modela en base a patrones de reconocimiento, sesgos y jerarquizaciones (Manovich, 2007).

Estos cambios impactan sobre el estatuto político de la imagen visible (humana), que como advierte Claudio Celis Bueno (2019), depende de su carácter intrínsecamente ambivalente y contingente. Frente a esas imágenes invisibles la dimensión política de la imagen invisible (no-humana) requiere de un nuevo marco teórico que vaya más allá de la representación, más allá de la no coincidencia entre significado y significante que, una vez desvelada como impuesta y naturalizada, abría el camino para imaginar alternativas políticas. Ese desajuste entre significado y significante –en torno al cual se decidían los repartos entre lo visible y lo invisible– ha mutado en desajuste entre la materialidad digital y la percepción humana que desplaza el conflicto por los significados hacia el que implica, ya incluso como biopolítica, a los cuerpos, las percepciones y las sensibilidades. Es necesario, en consecuencia, pensar la imagen en tanto información: no desde la perspectiva de lo que significa (semántica), sino desde la perspectiva de la “zona operacional en la cual produce una determinada transformación energética” (Celis Bueno, 2019, p. 91). Estas tendencias están aceleradas por la visión artificial, la automatización de la percepción, el algoritmo, las instrucciones o los cálculos. Las ambigüedades de la imagen en tanto representación dan paso a las de un nuevo tipo de mediación: la performatividad de la imagen en tanto información. La imagen ocurre, esto es, interviene en la vida cotidiana, la guerra, la política, la vida afectiva o la economía. Y lo hace ya no a través de la representación sino, como imagen operacional (Farocki, 2015) que despliega activaciones, ejecuta órdenes, realiza un programa, rastrea y organiza datos.

Entonces la visibilidad se recompone como operatividad y las imágenes adquieren una capacidad performativa –capacidad para hacernos ver y no ver, para hacernos y dejarnos hacer, para producir nuestra sensibilidad. La visibilidad es resultado de un concreto agenciamiento técnico, político, económico y social. Aquel que el neoliberalismo articula menos a través de las palabras de un texto que por la red de imágenes interconectadas en circulación, cuyas lógicas, operaciones, instrucciones, no vemos. En esta situación el artista ya no tiene un acceso privilegiado a los imaginarios, ni detenta en exclusiva las herramientas para manejarlos. Por ello el arte debe ahora buscar su incidencia crítica trabajando con las formas objetivas de comunicación de las que antes se quería distinguir para mostrar cómo en ellas han pasado a regir los principios de la verdad utilitaria, cuya legitimidad descansa en la productividad, el rendimiento y la eficacia (Marzo, 2017, p. 15). Estos ejercicios críticos, su misma posibilidad, se encuentran situados de manera incierta entre la verdad, lo mostrado, lo oculto, la falsedad, la ficción, lo objetivo y lo subjetivo.

Tenemos que pensar unas imágenes cuya más distintiva circunstancia es la operatividad, por lo que solo secundariamente están preocupadas por el parecido o la repre-

sentación. Son imágenes técnicas que operan más que representan, que ocurren más que significan. Son programas que deben ser ejecutados como parte de un entramado técnico que integra interfaces, instrucciones, sensores, dispositivos de visión, protocolos, patrones, sistema de visión maquínica y procesos de aprendizaje automático. Si atendemos al concepto de imagen operativa (Farocki, 2015) veremos que no se trata solo de una transformación tecnológica que modifica los aparatos, sino que moviliza al conjunto de la sensibilidad, la expone a sus propios umbrales, toca a las prácticas y a la afectividad, al trabajo y la amistad, al conjunto de los modos de vida. Modifica los ritmos, gestos y rutinas del cuerpo que percibe. Incluso las consideraciones a propósito de las imágenes operativas parecen ya desbordadas por imágenes que ya no median en nuestra forma de hacer política, sino que son capaces de hacerla en nuestro lugar.

La complejidad de estos procesos impide entender los juegos entre visibilidad e invisibilidad desde una oposición dualista. Más bien habría que pensar que la invisibilidad no es simplemente el negativo de lo visible (su falta, su deficiencia, aquello que está fuera de la vista) sino que es producido, que es parte de una determinada producción de lo sensible, como sucede también con lo visible. La invisibilidad se produce incluso como mercancía, servicio que garantiza una privacidad, un software que asegura el anonimato en la red, servidores proxy, redes VPN, integración de las interfaces, las conexiones, los sensores. En las dinámicas de la clasificación, el rastreo y la captura de datos, la invisibilidad no es un término estable y absoluto en oposición con lo visible, sino un concepto articulado, modulado y estratificado en una variedad de prácticas, intereses, situaciones. Entonces debemos preguntar no por una definición de lo invisible que se acabará perfilando en negativo con respecto a lo que llamemos visible, sino por qué es invisible para quién, invisible en qué estratos y registros, en qué momentos y espacios, para qué cuerpos y según qué prácticas. Puestas en crisis las constricciones a las que nos obliga la razón dualista, damos paso a una complejidad que se despliega a niveles materiales, orgánicos, sociales, epistemológicos, ontológicos.

Entender las condiciones de la invisibilidad implica cómo dar imagen a aquello que no tiene existencia tangible, visible o material, cuando, por otro lado, se insiste en el imperativo de la hipervisibilidad. ¿Qué es lo que no vemos en esa hipertrofia de lo visible, del darlo todo a ver? ¿qué es lo que se nos escapa en esa orientación de toda la realidad a una disposición visual? La misma condición de lo invisible ha mutado: cuando hablamos de invisibilidad ya no estamos simplemente refiriéndonos al afuera de la imagen como si a esta le faltara algo o hubiera olvidado, consciente o inconscientemente, incluirlo dentro de ella. Aquí la imagen todavía es representación, o parte de un orden de la representación, que incluye y excluye, borra y subraya, legitima y descarta. Pero ahora la invisibilidad se dice no de un afuera de la imagen, sino en

relación con la propia imagen o con otras imágenes, en relación con sus capacidades conectivas y protocolos, su resolución y escalabilidad, su eficiencia para manejar una situación concreta y ejecutar las instrucciones del programa. Entonces la imagen ya no es solo una proyección (representacional, psíquica, óptica, técnica, artística) sino una superficie para la correlación de datos y el cálculo probabilístico de patrones promediados. Si les queda a las prácticas artísticas alguna tarea crítica sería la de hacer una crítica visual capaz de abordar esas formas de producción de lo sensible desviándolas, interrumpiéndolas, evidenciándolas, defraudando a las instrucciones de sus programas, desatendiendo a los imperativos de rendimiento. Cuando las imágenes técnicas adquieren una capacidad performativa que cambia la realidad e imagina nuestros futuros, entonces apropiarse políticamente de ella nos permitiría hacer imágenes improbables y menos calibradas que no se conformen con reproducir los imaginarios del consumo, la violencia y la catástrofe, pero tampoco con una denuncia que no alcance a modificarlos, que no llegue a tocar lo real.

¿Cuál es la condición de lo visible en el contexto de la invisibilidad de las tecnologías y los programas informáticos? Las tecnologías informáticas se nos aparecen como transparentes en sus usos, pero opacas en su funcionamiento. Producidas y distribuidas por códigos y protocolos las imágenes componen una imagen que logra esa magnitud en cuanto que imagen interconectada con un impulso tentacular. Es un paquete de información incluido en las bases de datos que se enlazan y correlacionan sin parar. Esto cambia la percepción de la imagen misma, que ya no se aprecia como objeto o representación extraída del flujo del tiempo. Las imágenes son instancias de comportamientos y distribuciones de esos comportamientos. La imagen masiva ya no distingue entre lo real y lo probabilístico. ¿Cómo percibimos, si es que podemos, la abundancia de imágenes? ¿Cómo construir sentido a partir de un exceso que desborda nuestras capacidades perceptivas? ¿Cuál es la coherencia y la relacionalidad de las imágenes como grandes conjuntos de datos agregados? ¿Cómo es la visualización de las imágenes organizadas de acuerdo con semejante lógica? Su configuración por medio de interfaces informáticas conduce a un modo perceptivo en mosaico, de simultaneidad saturada, sin subordinaciones ni transiciones, meramente disyuntivo, de organización paratáctica, donde todo se sitúa al mismo nivel y con igual valor (Martín Prada, 2023, p. 13). La lógica de la visualidad actual no se explica desde la pretensión panóptica de verlo todo, sino de ajustar todo lo que se da a ver a la realidad que hay.

Se trata de un ver en plataforma o plataformado (MacKenzie y Munster, 2019). Las colecciones de imágenes a gran escala, su procesamiento persistente por parte de dispositivos cotidianos, su almacenamiento y análisis por parte de plataformas de medios y *hardware*, y su agencia como campos de entrenamiento para redes de apren-

dizaje profundo, les permiten poner en funcionamiento un nuevo modo de ver que se conjuga como visualización. Pero con ello se despliega también un nuevo agenciamiento para la visualidad a la que vuelve saturada, multiatareada y calidoscópica. La pantalla es la superficie de inscripción de estas funciones e instrucciones. La participación a la que persuaden las interfaces se basa en un modo conectivo que compone, advierte Franco `Bifo´ Berardi (2017), concatenaciones operativas entre agentes de significado ya codificados. Esta conectividad viene a sustituir al modo conjuntivo, por el que se articulan cuerpos y máquinas para generar significado sin ajustarse a diseños predeterminado. La conexión es la traducción no reflexiva de los mandatos de la política neoliberal. La conjunción nos dispone a las relaciones, mientras que la conexión estrecha el repertorio de las relaciones posibles porque se obsesiona con prefigurarlas. Lo que se va perfilando con este modo conectivo es un horizonte clausurado por el control automatizado de la imaginación y los imaginarios en el que la totalidad de nuestras percepciones y deseos es objeto de cálculo probabilístico. El problema no es tanto el funcionalismo de lo conectivo como su naturaleza predictiva, sintáctica y sincronizada, que se orienta al establecimiento de clasificaciones para todas las alternativas y preferencias, de todos los contextos posibles de interactividad y de transmisión de información (Guardiola y Gerchunoff, 2020).

Entonces la cuestión es cómo es posible ver la lógica operacional de la cultura visual contemporánea, dada la imperceptibilidad y aparente automatización de los procesos y dimensiones de la visualidad. Ver –como posición desde un modo singular de observación para un sujeto postulado como estable– se ha vuelto problemático desde que muchos elementos visuales, técnicas y formas de observación se distribuyen en gran medida a través de programas de recopilación, cálculos probabilísticos y predicción de datos. Tales prácticas están apoyadas por técnicas cultural-visuales que se basan en los diseños de *hardware* y el desarrollo de instrucciones para el formateo de imágenes. La acumulación de imágenes como conjuntos por parte de las plataformas tienen un efecto cualitativo y material en la sociotecnica emergente de la vida en red y la percepción de las plataformas.

Reconstruir las transformaciones visuales que permiten el funcionamiento de los ensamblajes de inteligencia artificial, la visión automática, los programas y los protocolos, permite comprender su materialidad heterónoma y la contingencia de sus reglas. Los conjuntos de datos de imágenes tienen una fuerza generativa para organizar todo tipo de acciones, modos de ver y formas culturales, jerarquías de lo visible y lo invisible. Los juegos entre visibilidad e invisibilidad se despliegan en una variedad de registros, que no se pueden entender solo pretendiendo aislar lo técnico (invisible) de sus materializaciones sociales y culturales (visibles).

Las imágenes generadas por estos procesos son lo que Hito Steyerl (2023) llama imágenes promedio. Son representaciones que muestran versiones promediadas de los rastreos masivos de los contenidos de internet. Imágenes que ofrecen menos una relación con la realidad (material, indexical, icónica), que una representación estadística, de medias correlacionadas, de cálculos matemáticos probabilísticos. Las representaciones estadísticas son la materialización en el registro de lo visible de este procedimiento. Puesto que las categorías parecen emerger de los propios datos, adquieren la autoridad de una aparición inmediata por la que se ajusta lo visible a lo conocible. Los datos no se presentan ya a través de los medios tradicionales de gráficos, series, diagramas u otras abstracciones científicas. Se visualizan, por el contrario, en forma de la cosa a partir de la cual deben efectuar supuestamente la abstracción. Así, subraya Steyerl, se saltan la mediación para apuntar a una falsa inmanencia, que acaba endurecida como falta de alternativas. Los procesos de abstracción y alienación son sustituidos por confusos procesos de retro-propagación que imponen determinados filtros sociales cuyas lógicas no son públicas ni cuestionables.

EL ESENCIALISMO VISUAL EN EL UNIVERSO DIGITAL

Aquí la invisibilidad se alcanza por saturación, indiferencia, distracción, homologación masiva. Entonces tenemos procesos de producción, distribución y recepción de imágenes de todo tipo (visuales, textuales, sonoras...) que se despliegan en registros invisibles para la sensibilidad humana. Esto puede llevar a pensar que debemos atravesar los de la iconicidad, los de la materialización de la imagen en un soporte, los de la recepción, para llegar a la verdad de la visualidad actual. Es una especie de platonismo algorítmico informático en el que las ideas son los datos y las operaciones matemáticas. El ordenador no es, ciertamente, un medio exclusivamente visual. Y puede defenderse que en realidad es un medio principalmente matemático, o quizás eléctrico, pero que, en todo caso, no gira en torno a las cuestiones de la visión, la visibilidad, la iconicidad o la imagen. Sin embargo, no está tan claro que podamos pasar por alto el hecho de que nuestras relaciones con la tecnología informática están mediadas por interfaces visuales, empezando por la pantalla (Geoghegan, 2019; Galloway y Geoghegan, 2021).

Es cierto que si atendemos a estas mediaciones hablamos de los resultados visuales de los procesos informáticos, con el riesgo de perder de vista a los procesos materiales que producen unas u otras imágenes y sus correlaciones. Frente al peligro de caer en un esencialismo visual, o esencialismo de la pantalla, habría que centrarse en el papel de la producción y el procesamiento de datos que permiten su materialización puntual como imagen en un soporte. En otras palabras, a la tendencia a centrarse en la manifestación fenomenológica del acontecimiento digital en la pantalla, hay que interesarse por la mate-

rialidad de los medios digitales que queda fuera de foco cuando el motivo de estudio es la imagen digital, su performatividad, los medios de visualización e interactividad. Entonces estaríamos relegando a la invisibilidad los medios, instrucciones, operaciones por los que esas imágenes se hacen posibles, sus relaciones tecno-materiales, el gasto energético, la huella ecológica, su economía política. Abordar la imagen digital como un objeto estructurado por un conjunto de prácticas materiales nos permite ir más allá de los discursos de la simulación y lo virtual para llegar a una teoría de la imagen digital en la que se traman lo visible y lo invisible. Esa trama está modelada tecnológicamente e ideológicamente para decidir los grados de transparencia y opacidad de las dinámicas de producción y consumo, así como sus efectos. El mundo virtual no es una dimensión separada idealmente del mundo físico, sino que los dos están urdidos de modos variables. Para entenderlos es necesaria una articulación entre componentes epistemológicos, estéticos y éticos comprometida con la visibilización de los enredos entre redes materiales, ecologías y relaciones de poder. La expansión de las tecnologías materiales está vinculada a problemas globales como el cambio climático, la explotación laboral y la desigualdad económica. La comprensión de los entrecruces entre materialidad, visibilidad e invisibilidad en los medios y tecnologías digitales pasa, frente a las tendencias a tomarlos como inmateriales y abstractos, por dar imagen a las infraestructuras físicas que sostienen los flujos de datos y las regulaciones informáticas; mostrar los procesos y consecuencias en la ecología y en la economía de los ciclos acelerados de producción, consumo y deshecho tecnológicos.

Sin embargo, si de ese esfuerzo se deduce un rechazo de la imagen en pantalla nos vamos a encontrar con limitaciones que lo bloquean al postular en negativo un esencialismo visual. Cuando se aborda la materialidad de los medios digitales se suelen presuponer dos perspectivas no del todo incompatibles. Por un lado, esa materialidad, que desvela las consecuencias sociales, ecológicas y económicas que tiene la producción, consumo y circulación masiva de imágenes, parece ser separable del registro de lo sensible y lo visible, por lo que este, si se quiere hacer una crítica de la economía política de lo digital debe ser trascendido y descartado como un envoltorio dispuesto para las distorsiones ideológicas. Por otro, si la informática se entiende como un proceso de lectura, escritura o inscripción, entonces la imagen visual es simplemente una manifestación objetivada en el estrato de lo aparente, de procesos textuales más profundos -siendo estos los que habría que cuestionar y apropiarse para los fines de la crítica. Corregir la tendencia hacia el esencialismo visual de los estudios sobre medios digitales, implica el riesgo de olvidar la imagen como objeto material por derecho propio, con una historia heterogénea que corre paralela a la de la computación textual y sus modos de visualidad. En lugar de descartar lo visual como mera interfaz para procesos materiales más profundos, podríamos ampliar esta crítica materialista para incluir la imagen como articulación entre dimensiones materiales y ecológicas, icóni-

cas, simbólicas e indiciales, desentrañando los medios y aparatos por los que estas imágenes se confiuran y perciben, se muestran y usan. Las cosas existen también en su aparecer sensible, por lo que las apariencias no son las enemigas de la verdad. En consecuencia, tratar de trascender el estrato de lo aparente para acceder al núcleo ontológico de las cosas que supuestamente aquel recubre revierte en una reducción de la complejidad que se hace pasar por defensa de los poderes del pensamiento y la verdad. Cuestionar este movimiento es crucial cuando el espacio social de las interacciones públicas se construye con cada vez más fuerza desde las mediaciones visuales. Somos materialidad y conciencia, pero también, al mismo tiempo y sin restar entidad ontológica a ninguna de las otras dimensiones, somos apariencia: la manera en que nos damos a ver, en que comparecemos ante los otros y nos presentamos visualmente en el ámbito social (Martín Prada, 2018, p. 19). Entonces cabría preguntarse si en la confusión entre lo real y la apariencia —que dispara las ansiedades por la sustitución irremediable de lo real por el simulacro— no sucede más bien que sea la segunda la que acaba descalificada. Porque si la apariencia es esa realidad construida y complementaria que hace que la realidad pierda el orden necesario de las cosas, se vuelva problemática y no autoevidente, abierta al conflicto, entonces el peligro no es el borrado espectacular de la realidad, sino que la apariencia quede encadenada a la tarea de sostener un único régimen de la mirada, un único orden de los significados y la sensibilidad, un solo modo de vida (Rancière, 2011:57). Liberar a la apariencia, más que señalar sus inconsistencias para trascenderla en nombre del pensamiento, sería la tarea de una teoría, una práctica y una política de la imagen y la mirada que no se traba en la oposición entre la apariencia y lo real —entre lo visible y lo invisible—, sino que ensaya deslizamientos e intercambios entre ambos términos para problematizarlos y recargarlos políticamente dentro de las luchas reales.

El resultado renderizado de la pantalla, el encuentro sensible y corporal, icónico y fenoménico estructura y limita nuestro compromiso con la tecnología computacional. ¿Por qué remontar una ontología de la imagen más allá de sí misma? ¿Por qué en una definición de la imagen esta debe ser trascendida para alcanzar los territorios (materiales, textuales, informáticos) en los que ya ha desaparecido la apariencia icónica? El derecho a la apariencia es el que posibilita el trabajo del arte con los múltiples rostros de la verdad, y, por tanto, de la realidad. En el trabajo con las apariencias y las materialidades expresivas germinan las técnicas y los modos de la imaginación artística. Postular que a la razón de lo visible se accede mediante su descarte reproduce la sospecha y el descrédito de la visión que aparece una y otra vez en el pensamiento occidental. La ontología informática se olvida de la ontología de lo real que transcurre por lo visible y ser conoce por un pensamiento de lo visible (Català, 2017, p. 73). Un pensamiento complejo sobre lo visible y lo invisible no encaja con la postulación implícita de una objetividad

codificada capaz de emanciparse de aquella relación y desentenderse de sus conflictos. Esta exclusión erosiona la positividad de lo que existe, al pensar la existencia de la diferencia solo en su modo de ser negada. No hay razón, dice WJT Mitchell (Mitchell y Martínez Luna, 2022, p. 61), para dividir las cuestiones del significado, la forma y la representación de la política y las cuestiones sociales, o para verlas como alternativas opuestas. La política es el significado; la vida social está saturada de representaciones sobre prácticas semióticas. No hay elección entre unificar o separar. Pensar demanda ambas prácticas, tanto en la percepción de la diferencia como en el descubrimiento de la similitud, la semejanza, lo común y la conectividad.

Hay un enredo histórico entre ordenadores y pantallas, o entre ordenadores y visibilidad (Geoghegan, 2019). Los ordenadores digitales son esencialmente espaciales en el sentido de divisiones dentro del espacio: matrices, conjuntos, cuadrículas, registros, celdas, píxeles, etcétera. Pero ¿significa eso que los ordenadores son intrínsecamente visuales, volcados sobre modos de visualización y basados en pantallas? Es cierto que las imágenes informáticas no son como tales imágenes visuales; son codificaciones, paquetes de datos correlacionados, rutinas textuales y numéricas que se utilizan con frecuencia para fines no visuales o no orientados a la pantalla u otras interfaces, muchas veces ni siquiera dirigidos al ojo humano. Pero tampoco existen criterios fijos para definir lo digital como esencialmente no visual. En definitiva, no se pueden separar la visibilidad, los modos de visualización y la pantalla de lo digital. Al igual que es cuestionable decir que los ordenadores sean esencialmente dispositivos visuales, en la misma medida lo es afirmar que sean esencialmente no visuales.

Se pueden identificar ciertos dispositivos digitales que no son visuales, pero los motivos para privilegiarlos como la esencia de lo digital son arbitrarios y variables históricamente. Y si pensamos que la informática en red es importante para entender lo digital, excluir las pantallas y la visibilidad de lo digital paraliza esa reflexión, ejerciendo una reducción que aporta poco a su definición (Geoghegan, 2019). Todos los intentos de definir lo digital y la informática como medios esencialmente no visuales se basan en distinciones poco firmes entre el cálculo (el ordenador es esencialmente un dispositivo de cálculo), y el tratamiento, la gestión y el almacenaje de la información –un ámbito mucho más amplio que a menudo implica usuarios e interfaces humanos. Los relatos del ordenador como no visual o desprovisto de proyección pasan por alto historias más largas del ordenador como mecanismo de control, dispositivo de visualización, productor de experiencias y recursos icónicos. La digitalidad, el control y la interconexión, la visibilidad, la invisibilidad, el hacer ver, las políticas de la mirada están irremediabilmente entrelazados. Hay una línea de la historia de la informática –el nacimiento de la pantalla de ordenador a partir del

radar, los sensores, el control de los espacios y la vigilancia— que ilumina el funcionamiento de las interfaces y la visualidad en los actuales medios digitales en red. Así que la visualidad y la proyección no pueden descartarse fácilmente como no esenciales para la informática (Geoghegan, 2019; Galloway y Geoghegan, 2021).

Considero que la relación de la computación, programas y aparatos informáticos con la visualidad forma parte de la tensión entre lo visible y lo invisible tal y como se da en nuestro tiempo, es decir, como tensión polar, dialéctica suspendida o indecible. El espacio o brecha entre la invisibilidad de las operaciones informáticas y la visibilidad de sus materializaciones icónicas es un territorio en disputa en el que friccionan modos de ver y de hacer. No se trata de hacer visible lo invisible, si no de hacer visible cómo se nos hace ver de una determinada manera, cómo la mirada que ahí se genera es ciega para reconocer las alteridades y los umbrales de los aparatos y los discursos que la modelan. Hay que pensar esas operaciones por las que el cuerpo, la percepción y nuestra sensibilidad vacilan entre la figura y el fondo, entre formatos, resoluciones y dispositivos de navegación, en el que no son seguras las coordenadas espaciales, ni nuestra posición de espectadores. Estamos inmersos en la imagen, fuera de sitio, y a la vez sujetos a los programas y los imperativos de visualización, localización y consumo que aquellos vehiculan.

Ya no corresponde el develamiento de lo invisible ocultado por las representaciones y las simulaciones. Se tratará más bien —y esta es una tarea que interpela a la práctica artística crítica— de evidenciar los mecanismos y programas mediante los que son producidas las nociones de lo visible y lo invisible en su relación con lo que se muestra y oculta. No desvelar entonces lo que está oculto, sino evidenciar la lógica que decide qué es lo que es visible e invisible, para quién, cómo, según qué modos y condiciones. Las imágenes, como el capital, aparentan trabajar, cuando más bien están capturadas para decidir las formas de la sensibilidad, determinar las condiciones del trabajo, los adentro y los afuera, los autorizados y los prohibidos, seleccionar y valorizar, invertir y realizar (Lyotard, 1990: 21). Una crítica visual se vuelve contra las mismas condiciones por las que se nos hace sentir y ver, por las que se produce nuestra subjetividad y nuestros modos de vida.

Debe intentar dar visibilidad a la propia visibilidad de la época. Necesitamos formas de pensamiento y acción que nos hagan ver la particularidad de este agenciamiento y las formas en que captura la sensibilidad para dibujar líneas de fuga hacia las periferias invisibilizadas de esa red, que son las de nuestra sensibilidad agenciada. Ya no alcanza con seguir subrayando que la representación no es el mundo real, cuando lo que es urgente es, más bien, convertir al mundo en algo real. Hay que bordear las in-

mediaciones de las pantallas, los códigos y los programas para armar una mirada a la altura de las complejidades en las que se traman lo visible y lo invisible, las imágenes y los cuerpos, los aparatos y las sensibilidades.

REFERENCIAS

ALLOA, E. *Invisibility: From Discrimination to Resistance*. *Critical Horizons*, v. 24, n. 4, p. 1-14, 2023.

BENJAMIN, W. Pequeña historia de la fotografía. In: _____. *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1989. p. 63-83.

BERARDI, F. B. *Fenomenología del fin: sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra, 2017.

CATALÀ DOMÈNECH, J. M. *Viaje al centro de las imágenes: una introducción al pensamiento esférico*. Santander: Shangrila, 2017.

CELIS BUENO, C. Notas sobre el estatuto político de la imagen en la era de la visión artificial. *Revista Barda*, v. 5, n. 8, p. 89-106, 2019.

GALLOWAY, A.; GEOGHEGAN, B. D. Shaky Distinctions: A Dialogue on the Digital and the Analog. *e-flux Journal*, n. 121, 2021. Disponível em: <https://www.e-flux.com/journal/121/423015/shaky-distinctions-a-dialogue-on-the-digital-and-the-analog/>. Acesso em: 2 out. 2024.

GEOGHEGAN, B. D. An Ecology of Operations: Vigilance, Radar, and the Birth of the Computer Screen. *Representations*, v. 147, n. 1, p. 59-95, 2019.

GUARDIOLA, I.; GERCHUNOFF, S. La paranoia de que las tecnologías van a acabar con la libertad vuelve una y otra vez desde hace miles de años. *CTXT. Contexto y Acción*, 7 nov. 2020. Disponível em: <https://ctxt.es/es/20201101/Culturas/34066/Roberto-Valencia-entrevista-Ingrid-Guardiola-Santiago-Gerchunoff--paranoia-tecnologia-libertad.htm>. Acesso em: 10 out. 2024.

FAROCKI, H. *Desconfiar de las imágenes*. Buenos Aires: Caja Negra, 2015.

FOUCAULT, M. La filosofía analítica de la política. In: _____. *Dichos y escritos III*. Barcelona: Paidós, 1999. p. 111-128.

LYOTARD, J. F. *Economía libidinal*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1990.

MACKENZIE, A.; MUNSTER, A. Platform Seeing: Image Ensembles and Their Invisibilities. *Theory, Culture & Society*, v. 36, n. 5, p. 3-22, 2019.

MANOVICH, L. La visualización de datos como nueva abstracción y antisublime. *Estudios Visuales*, n. 5, p. 126-135, 2007.

MARTÍN PRADA, J. M. *El ver y las imágenes en tiempos de internet*. Madrid: Akal, 2018.

MARTÍN PRADA, J. M. *Teoría del arte y cultura digital*. Madrid: Akal, 2023.

MARZO, J. L. *Veroficção: arte y falsedad en el sistema comunicacional contemporáneo*. 2017. Tese (Doutorado em Comunicação) – Universitat de Vic, Universitat Central de Catalunya, Barcelona, 2017.

MIRZOEFF, N. *The Right to Look: a counterhistory of visibility*. Durham: Duke University Press, 2011.

MITCHELL, W. J. T.; MARTÍNEZ LUNA, S. Conversando con WJT Mitchell: “Más imágenes que nunca”. *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, n. 9, p. 51-63, 2022.

PAGLEN, T. Invisible Images: Your Pictures Are Looking at You. *Architectural Design*, v. 89, n. 1, p. 22-27, 2019.

PARIKKA, J. Insects and Canaries: Mediations and Aesthetics of the Invisible. *Angelaki*, v. 18, n. 1, p. 107-119, 2013.

PARIKKA, J. Invisibility and Invisuality: Operational Images in Digital Arts/Culture. *Estonian Graduate Winter School of Culture Studies and the Arts*, University of Tallinn, Tallin, 2021. Disponível em: <https://vimeo.com/513823845>. Acesso em: 20 set. 2024.

RANCIÈRE, J. *Momentos políticos*. Buenos Aires: Clave Intelectual, 2011.

SÁNCHEZ, M. 2011: Art and Transmission. *ArtForum*, v. 51, n. 10, 2013. Disponível em: <https://www.artforum.com/features/2011-art-and-transmission-216730/>. Acesso em: 15 abr. 2025.

STEYERL, H. Imágenes promedio. *New Left Review*, n. 140/141, p. 95-112, 2023.

SERGIO MARTÍNEZ LUNA

Doctor en Humanidades por la Universidad Carlos III de Madrid (UC3M), 2011. Actualmente es profesor Ayudante Doctor en la Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED), en la Facultad de Filosofía, Departamento de Filosofía y Filosofía Moral y Política (desde 2019). Sus líneas de investigación son los Estudios Visuales, la Filosofía de la imagen, la Estética y la Teoría del Arte y las transformaciones de la cultura visual digital. Entre 2012 y 2019, ha impartido docencia en diversas instituciones universitarias españolas: Universidad Carlos III de Madrid, Universidad Camilo José Cela, Universidad Antonio de Nebrija y el Centro Universitario U-Tad, en las áreas de Filosofía, Educación, Lenguas y Artes Digitales.