REVISTA MEDIACIONES

Artículo de investigación

Editorial:
Corporación Universitaria Minuto de Dios, UNIMINUTO

ISSN: 1692-5688 | **eISSN:** 2590-8057

Cómo citar:
Reyes-Rodríguez, E. (2026). Alec Soth: el peso de las imágenes como expresión sensible. Mediaciones, 22(37), 134-151. https://doi.org/10.26620/uniminuto.mediaciones.22.37.2026.134-151

DOI:
10.26620/uniminuto.mediaciones.22.37.2026.134-151

Recibido: 2026-03-02
Aceptado: 2026-09-03
Publicado: 2026-12-01

Conflicto de intereses:

Los autores han declarado que no existen intereses en competencia.

CC BY

ALEC SOTH: EL PESO DE LAS IMÁGENES COMO EXPRESIÓN SENSIBLE

Alec Soth: The Weight of Images as Sensible Expression

Alec Soth: o peso das imagens como expressão sensível

Esteban Reyes-Rodríguez
Universidad Iberoamericana de México
esteban_kings@yahoo.com
0009-0009-8657-5430

RESUMEN

Este ensayo analiza el proyecto A Pound of Pictures, de Alec Soth, desde la concepción de afecto de Gilles Deleuze y Félix Guattari, con la finalidad de reflexionar la imagen fotográfica más como un sistema de fuerzas que como una representación estática. Se propone entender las fotografías de Soth como campos de intensidades sensibles donde memoria, experiencia y materialidad se entrelazan para construir cartografías visuales abiertas que privilegian el devenir, la duración y las relaciones afectivas entre los elementos fotografiados, lo que activa nuevas formas de relación entre la mirada y el mundo como un vaivén constante de manifestaciones de contingencia y permanencia de la realidad.

Palabras clave: *Fotografía, Tiempo, Espacio, Afecto, Experiencia sensible*

ABSTRACT

This essay examines Alec Soth's A Pound of Pictures through the concept of affection developed by Gilles Deleuze and Félix Guattari, with the aim of rethinking the photographic image as a system of forces rather than as a static representation. It proposes an understanding of Soth's photographs as fields of sensible intensities in which memory, experience, and materiality intertwine to construct open visual cartographies that privilege becoming, duration, and affective relations among photographed elements, what the images activate new modes of engagement between the gaze and the world, conceived as a constant oscillation between contingency and permanence within reality.

Keywords: *Photography, Time, Space, Affection, Sensory Experience*

RESUMO

Este ensaio analisa o projeto A Pound of Pictures, de Alec Soth, a partir da concepção de afeto de Gilles Deleuze e Félix Guattari, com a finalidade de refletir sobre a imagem fotográfica mais como um sistema de forças do que como uma representação estática. Propõe-se compreender as fotografias de Soth como campos de intensidades sensíveis em que memória, experiência e materialidade se entrelaçam para construir cartografias visuais abertas que privilegiam o devir, a duração e as relações afetivas entre os elementos fotografados, o que ativa novas formas de relação entre o olhar e o mundo como um vaivém constante de manifestações de contingência e permanência da realidade.

Palavras-chave: *Fotografia, Tempo, Espaço, Afeto, Experiência sensível*

INTRODUCCIÓN

> *[…] El arte es el lenguaje de las sensaciones tanto cuando pasa por las palabras como cuando pasa por los colores, los sonidos o las piedras.*
>
> *Gilles Deleuze y Félix Guattari - ¿Qué es la filosofía?*

Entre un enfoque narrativo, introspectivo y profundamente ligado con el paisaje social estadounidense, Alec Soth ejerce un tipo de fotografía documental a través de la cual –y como gran parte de los fotógrafos posmodernos[31]– lo que hace es poner en relieve los códigos iconográficos de la fotografía pasada. Esto implica una fotografía autorreflexiva que se caracteriza por hacer visible el acto de mirar y fotografiar, así como por cuestionar el medio mismo. Es decir, hay una meditación de su estatuto como imagen para hacer visible los procesos de producción y los códigos visuales que la estructuran.

En gran parte de su producción, Soth utiliza "la cita" como forma de producir imágenes. Esto es que sus fotografías están cargadas de ecos de otras fotografías e influencias de otros fotógrafos, re-escenificando códigos visuales y re-articulando imágenes ya existentes en la cultura visual occidental. A diferencia de otras prácticas de citación como estrategia crítica que se presentaron a finales del siglo XX, y solo por mencionar algunas, ya sea el caso de Sherrie Levine quien re-fotografió y se apropió parte de la obra de Walker Evans, en específico sus fotografías de la época de la Gran Depresión de 1929; o el caso de Richard Prince, quien reutilizó imágenes publicitarias y re-fotografió un anuncio de cigarros Marlboro para apropiarse de la figura del vaquero y su caballo, quienes protagonizaron la publicidad de la marca de Phillip Morris. La estrategia de Soth es distinta, no se apropia de alguna imagen en concreto, más bien retoma un lenguaje visual y cita un estilo, una tradición. Sus imágenes dialogan fuertemente con la obra de Robert Frank, Stephen Shore y William Eggleston. De esta influencia, toma el interés por lo cotidiano y el viaje como método.

De manera que Soth retoma la vieja tradición de la fotografía de viajes por carretera a partir de la cual desarrolla una gramática propia como apertura a fotografiar casi cualquier cosa, proveniente de ese sentimiento y libertad que se tiene de ser un fotógrafo "aficionado". Su forma de proseguir la ruta parte de una lista de palabras clave y de cosas que le interesan, tales como: *amarillo* (pintura, pétalos), *zapatos desechados*, *fotos pegadas en espejos*, *artes amateur*, *senderos*, *baúles*, *caballetes*, *ventanas*, entre otras. Mismas que mantiene pegadas al volante de su camioneta como una referencia para seguir o detener su auto tan pronto como algo de esa lista aparezca en su camino. Todo esto implica un cuestionamiento a la tradición asociada con los momentos esenciales, al instante decisivo, y en su lugar dan pauta a que aparezcan las series y las narrativas fragmentadas, entendiendo más la fotografía como un proceso temporal que como una captura singular.

Su trabajo está basado en proyectos narrativos de larga duración (*storytelling*) en los que captura el panorama social estadounidense, e indaga sobre su sentir individual y colectivo. Estos proyectos de largo aliento dan

31 A pesar de que hay teóricos que hablan ya de un fin de la posmodernidad, como el caso de Gilles Lipovetsky, que marca como periodo de transición la década de los noventa para dar paso a una nueva fase durante la primera década del siglo XXI que llama "hipermodernidad", que tiene como característica principal una intensificación del capitalismo, el individualismo y el consumo (Véase Lipovetsky (2004).; así como algunas menciones sobre una etapa hipermoderna que tiene como punto de inflexión temporal el final de la segunda década del siglo XXI durante la pandemia covid-19, lo que resultó en la saturación de información, la inmediatez tecnológica y la reconfiguración de la presencialidad. Nuestra postura se mantiene en entender el contexto actual bajo la idea de posmodernidad como «una contrapráctica no solo de la cultura oficial del modernismo, sino por una deconstrucción crítica de la tradición, una crítica de los orígenes que trata de cuestionar más que explorar los códigos culturales». Véase J. Habermas et al. (2022).

como resultado una colección de imágenes que termina por convertirse en un fotolibro, siendo esta una forma de investigación social y su manera de producir sentido. El fotolibro es el medio en el que su obra adquiere la dimensión narrativa y reflexiva, y constituye la manera en la que Soth genera un pensamiento visual a partir de una red de interacciones entre imágenes, que chocan y tensionan la narrativa o, en su defecto, se relacionan y conviven para producir otro tipo de sentido. Todo esto crea una constelación que evoca tradiciones documentales, recuerda estilos de otros fotógrafos y crea un archivo visual del imaginario estadounidense del siglo XXI.

Su primera publicación en 2004 fue con el proyecto titulado *Sleeping by the Mississippi* [Durmiendo junto al Mississippi], con el que llevó a cabo un viaje lírico y subjetivo por carretera siguiendo la línea geográfica que traza el río Mississippi desde Minnesota (ciudad natal y lugar de residencia de Soth) hasta su desembocadura en el Golfo de México. Este viaje se convirtió visualmente en un mapa emocional que entrelaza lo íntimo y lo colectivo de los personajes, así como los lugares que el trayecto arroja. Sin el interés en crear un documento económico o sociopolítico sobre el afluente y sus alrededores, el río Mississippi y la proximidad a él fueron la metáfora que alimentó la imaginación de Soth para este proyecto (Soth, 2023).

El viaje como estructura narrativa que Soth lleva a cabo, el periplo en carretera como símbolo existencial, tiene una relación de herencia cultural y una afinidad en términos estéticos con la *generación beat*. Los *beat* fue un movimiento literario estadounidense que emergió entre las ciudades de Nueva York y San Francisco (durante las décadas de 1940 y 1950) como un conjunto de sensibilidades afines que confrontaban los valores dominantes de la sociedad norteamericana de posguerra. También, con una profunda conexión con la música jazz bebop, que se convirtió en el «sonido de la noche que acompaña los paseos por la jungla urbana» (Kerouac, 1989, P. 25).El término "beat" aludía a la idea de estar derrotado (*beat down*) y al desánimo tras la Segunda Guerra Mundial, lo que generó un sentido de búsqueda espiritual desde un pulso rítmico que buscaba lo espontáneo de la vida; de ahí que el jazz y sus improvisaciones fueran motor de acompañamiento. Entre sus figuras más representativas están Jack Kerouac y Allen Ginsberg, quienes rechazaron las formas literarias convencionales y apostaron por una escritura –a manera de reporte y desde un lenguaje coloquial– de aquello por lo que han manejado a lo largo de la carretera con una exploración poética y ante todo una experiencia autobiográfica.

La generación beat convirtió el viaje en automóvil en una forma de conocimiento y la carretera fue su símbolo existencial propio y común. De aquí que la escritura funcionara como registro inmediato del flujo vital, no para representar una realidad estable sino para inscribirse en el movimiento mismo del devenir. Alec Soth retoma ese impulso beat y aquella lógica será parte de sus proyectos; juegos que serán el camino, que implican recorrer el territorio y registrar el viaje, para desde ahí dar forma e identidad a la sociedad estadounidense con correlatos que parten de encuentros cotidianos, sus derivas y un sentido en lo contingente del camino, la ruta, el destino.

En uno de sus proyectos más recientes publicado en 2022, el cual es objeto de estudio en este ensayo y que lleva por título *A pound of pictures* [Una libra de imágenes], Soth retoma sus inicios e influencias de aquel primer trabajo alrededor del Mississippi y vuelve a salir a carretera y se da la libertad de volver a mirar en torno a lo primero que se siente, permitiendo que su cámara fuera orientada –como menciona en una entrevista realizada por Gideon Jacobs– por una brújula interna basada en los instintos que no siempre comprende pero en los que ha aprendido a confiar (Jacobs, 2022).

Con este trabajo, Soth cuestiona a una sociedad que produce miles de millones de imágenes todos los días sin meditar por qué lo hacen. Un cuestionamiento con el que nos invita a pensar sobre lo que "una

imagen podría pesar". Soth descubrió una tienda que vendía montones de fotos familiares descartadas a un precio por su "peso" en libras: rostros sin nombre, lugares sin contexto y recuerdos perdidos, que son puestos en interacción para pensar la memoria colectiva y cavilar sobre un peso que tiene que ver con el medio mismo como una forma de preservar un momento y el deseo de conmemorar piezas de experiencia humana. Estas fotografías vernáculas de autores anónimos se sumaron al viaje en carretera proveniente de esa lista azarosa de la cual parte Soth para conjugarse con su propio registro fotográfico. Este gesto propicia una metáfora sobre la forma en la que coleccionamos recuerdos, en el cómo buscamos sentido a lo cotidiano y en la manera en la que acumulamos fragmentos de un mundo sensible.

Todo esto genera un conjunto de reflexiones en torno a la propia atención del sujeto-fotógrafo en ser más consciente de hacia dónde van los ojos al momento de fotografiar, y en meditar el proceso de creación y el medio fotográfico mismo, para quizá preguntarnos (y me gusta pensarlo de esa forma) si lo que nos motiva en hacer fotografías en realidad ¿es una forma efectiva de conmemorar un momento? o ¿es aquello que hacemos para hacer frente a nuestra condición mortal y aferrarnos a algo?

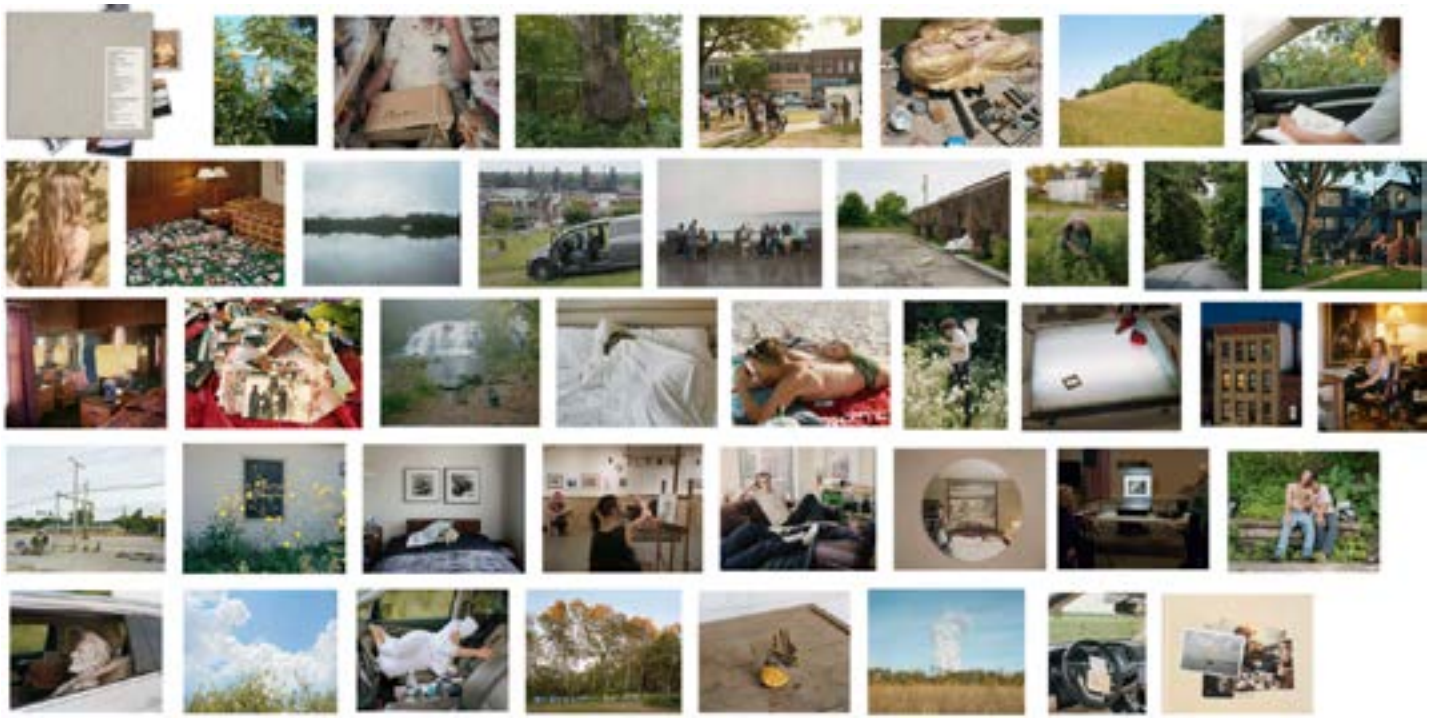
Como resultado, podemos ver que las imágenes de Soth no forman una progresión narrativa de causas--consecuencias sino una cartografía de estados intensivos e inmersivos. O, visto de otra manera, forman un mapa de intensidades que se puede recorrer en un sentido o en otro, y en el que hay órdenes que se fugan de la estructura hegemónica de un tronco central como narrativa. Un mapa que puede ser conectado en todas sus dimensiones y es susceptible a extenderse como una superficie que puede ser adaptada de distintas maneras.

Así, las "libras" de imágenes de Soth son piezas sin una conexión que remite a rasgos de la misma naturaleza y aunque al ser un fotolibro pudiera forzar de alguna manera el que haya una lectura de inicio hacia el final de corte secuencial, las imágenes capturadas rompen la seriación al ser impresiones registradas según las intensidades del viaje-recorrido. Son vectores de fuerza que se contraen y se disipan entre disonancias contextuales y concordancias pictóricas: naturaleza y paisaje, retratos e intimidad, lo cotidiano y lo insólito, el presente y la memoria, lo desolado y lo habitado, los tonos de color y las atmósferas entre elementos en los que no existe frontera asignable. De ahí que las imágenes posibilitan el flujo sin una ramificación progresiva desde un origen o punto inicial [Véase Figura 1], para articularse de distintas formas como una expresión que se pueden tejer como un *rizoma (*Deleuze y Guattari, 2009).Es decir, son imágenes que se pueden acoplar sin ningún tipo de vinculación o encadenamiento lógico que parta de un centro ordenador sino como una «extensión superficial ramificada en todos los sentidos» (Deleuze y Guattari, 2009, p. 30), en la que es posible generar múltiples líneas de conexión entre imágenes como procesos continuos y cambiantes a través de los cuales Soth crea una cartografía de mundos, esculpe afectos y nos hace devenir con ellos.

Para Soth (2022), «la fotografía está fundamentalmente ligada con el acto físico de registrar» y trata primordialmente sobre enmarcar, al ser las imágenes mucho más que un recorte que detiene el tiempo: son un medio de conexión. De esta manera, su obra nos sirve de vehículo para problematizar el valor de la experiencia y examinar el medio fotográfico en sí mismo, al ser piezas que discurren sobre la iconografía de la vida cotidiana: recuerdos e imágenes de imágenes. Pero también, y al mismo tiempo, nos ayudan a pensar las relaciones espacio-temporales que se suscitan en la construcción de mundo desde lo fotográfico. Cabe destacar que lo que entiendo por mundo es una red de acontecimientos (internos y externos). El mundo es cambio y es «el horizonte que hace posibles todos mis pensamientos, percepciones y experiencias, siendo una dimensión respecto a la cual no ceso de situarme» (Merleau-Ponty, 1993, p. 13). Y es en este horizonte donde las cosas no son, sino que acontecen y crean una extensa malla de interacciones entre entes y objetos

a partir de una vasta similitud que lo entrelaza todo, y propicia ese constructo subjetivo-humano que crea sentido y le añade valor al objeto-entorno.

Figura 1. Alec Soth – Fragmentos del libro: A pound of Pictures (Una libra de imágenes)



Nota. Imágenes usadas con fines de investigación y divulgación académica, © Alec Soth (2022).

En torno a esto, podemos decir que las "libras" de imágenes de Soth son un registro de intensidades afectivas, esto es, un registro de fuerzas-relaciones que nos posibilitan el poner en tensión el campo epistémico construido por la mirada, tanto visual como lingüísticamente, y de repensar la estructura y la no-estructura de lo que vemos. Desde esta perspectiva, hacemos hincapié en la imagen no como una representación del mundo, sino como un campo de fuerzas perceptivas-sensitivas, lo que nos sirve de base para interpretar las tensiones que se suscitan en la representación fotográfica.

Por lo tanto, se analizarán las libras de imágenes de Soth desde la concepción de *afecto* de Deleuze–Guattari como una fenomenología de intensidades, esto es en función de un análisis visual que no parte de objetos formales y estructuras estables sino a partir de enfatizar las variaciones de fuerza que atraviesan la experiencia sensible. Al *afecto*, lo podemos inferir como una variación de potencia que modifica a un cuerpo para actuar o ser afectado. De aquí que el afecto expresa la capacidad que tiene un cuerpo y el cómo puede devenir, es decir, que pone de manifiesto la transformación de relaciones con otros cuerpos en forma de flujos.

Las intensidades son multiplicidades constituidas de relaciones entre elementos asimétricos que modifican nuestros dominios sensibles o, dicho de otra forma, son la diferencia de fuerzas que el cuerpo capta a través de los sentidos para dar identidad colectiva. La noción de *diferencia* aquí funge un papel fundamental, ya que la podemos entender como el plano de inmanencia que provee un acuerdo de espacialidad y de implicación entre el afecto y el devenir, esto es, el lugar donde puede darse el afecto como expresión (Deleuze y Guattari, 1993). Por tanto, el *plano de inmanencia* es un espacio de existencia que no tiene referente a algo externo

o superior, un plano en donde los afectos, las intensidades y los modos de ser se despliegan sin alusión a lo trascendental, sino como puros procesos y relaciones que se agitan, que vibran y que impiden que los sistemas sean cerrados (Deleuze y Guattari, 1993).

Y esto es precisamente lo que queremos identificar en la obra de Soth, cómo el afecto está implícito en su imágenes y de esta manera ver sus superficies pictóricas como planos de inmanencia. Todo con la intención de generar una posición crítica ante el análisis de la imagen visual que nos haga conscientes del entramado de vínculos y relaciones que se suscita entre el mundo y la mirada, como un vaivén constante de manifestaciones de contingencia y permanencia de la realidad.

METODOLOGÍA

Compuestos de sensaciones y atmósferas afectivas

Podemos empezar a plantear algunas cavilaciones en torno a la obra de Alec Soth. Al analizar su obra titulada *White Bear Lake*, que hace referencia en su título al sitio en donde fue tomada, una ciudad perteneciente al estado de Minnesota [Véase Figura 2]. Soth narra la historia detrás de esta foto en el portal de Magnum[32] y comenta que durante su recorrido se encontró con una mujer quien pintaba en caballete entre los árboles que rodean el lago. Esto le produjo un tipo de atractivo visual y algunas reflexiones que lo hicieron preguntarse: "¿hay alguna imagen ahí?". Ante esto, empezó a investigar la situación en la que estaba inmerso y es aquí donde, en palabras de Soth, «hay una traducción de lo que va a pasar con la cámara, ya que esta representa el espacio de una manera diferente a la forma en que nuestros ojos ven el mundo» (Magnum, 2022). De manera que Soth empezó a montar su trípode y a ponerse dentro de esa cavidad oscura que forma con su cámara. Es importante tomar en cuenta que, por lo regular, trabaja con una cámara de placas 8x10 o también llamada de gran formato, lo que modifica sustancialmente el acto fotográfico a partir de la forma en que se desplaza la sensibilidad por ese medio y la manera en que se relaciona con los sujetos, la luz y el entorno, para después mirar, sentir el espacio y ver qué sucede en función de cómo está siendo afectado.

Su plan inicial, dice el autor, era hacer una fotografía de la pintura en sí –un tipo de analogía en la que la cámara de placas fuera como una pintura sobre un caballete–, lo que posteriormente lo llevó a pensar en el lienzo en blanco y entender lo que él estaba haciendo ahí como un juego de espacio-tiempo: una pintura.

De modo que esta fotografía pone de manifiesto una captación de fuerzas que se da en torno a una yuxta-posición de cortes-enmarcados que sostienen los compuestos de sensaciones. Pero ¿a qué nos referimos con esto de un compuesto de sensaciones? Aquí pensamos la sensación, a partir de Deleuze-Guattari, como un bloque compuesto por *perceptos* y *afectos*. Entendemos por *percepto* una percepción que no es subjetiva sino que existe por sí misma en la obra, en su materialidad (Deleuze y Guattari, 1993); por *afecto*, no una idea de sentimiento o emoción personal, sino un desbordamiento de fuerza, una variación de intensidad que atraviesa el cuerpo (Deleuze y Guattari, 1993), la mirada y lo intelectivo. De este modo, la sensación sería la unidad de los preceptos, y los afectos, un bloque que puede contener dentro de sí múltiples percepciones y fuerzas(Deleuze y Guattari, 1993), denotando distintos planos de orientación y

32 La agencia Magnum de fotografía nació como una cooperativa independiente de fotógrafos, y fue un eslabón que transformó profundamente la manera de entender el fotoperiodismo, el documental y la autoría fotográfica. Fue fundada en 1947 en el contexto posterior a la Segunda Guerra Mundial por un conjunto de fotógrafos entre los que se encontraban Henri Cartier-Bresson, Robert Capa, David Seymour y George Rodger.

texturas en una misma superficie, lo que le confiere un armazón al mundo percibido y a la intencionalidad vinculada con la experiencia.

Figura 2. Alec Soth – White bear lake, 2019



Nota. Fotografía en impresión cromogénica (C-print), imagen usada con fines de investigación y divulgación académica, © Alec Soth, Magnum (2022)

Al desarrollar más estas ideas es posible denotar que la sensación está en el cuerpo y, en términos deleuzianos, podemos extrapolar la idea de que lo fotografiado en la obra es el cuerpo, no como objeto representado sino como *lo vivido experimentando tal sensación*. Sobre esto, Deleuze (1984) menciona que:

> *La sensación tiene una cara vuelta hacia el sujeto (el instinto, el temperamento), y una cara vuelta hacia el objeto (el lugar, el acontecimiento). Es el ser-en-el-mundo: a la vez devengo en la sensación y algo ocurre por la sensación. [...] Los niveles de la sensación serían dominios sensibles, remitiendo a los diferentes órganos de los sentidos.(p. 22-26)*

La sensación no es una percepción que se remite a un material sino que solo se refiere a él, al tiempo que lo conserva como *afecto* (Deleuze y Guattari, 1993). Esto es, la variación de lo experimentado de un momento a otro como mezcla de ideas, percepciones y acciones.

Podemos visualizar en la obra de Soth distintos empalmes de objetos sobre el lienzo, mismos que interactúan como elementos compositivos en la imagen y sobre el plano fotográfico para crear una «atmósfera afectiva que se caracteriza por no tener ninguna frontera asignable, ya que los objetos se pierden ahí los unos con los otros» (Deleuze y Guattari, 1993, p. 167). Lo que la vuelve una imagen sinestésica en la que se pueden unir las sensaciones del color, la humedad, el olor.

Dentro de esta atmósfera, Soth construye sensaciones que emergen a partir de un horizonte en el que confluyen: el estado de reposo de ese lienzo, que acoge el centro pictórico y deviene-color en la flor amarilla, y el recorte fotográfico que supone un choque de fuerzas que definen el impacto de un cuerpo sobre otro, en este caso de los dos planos pictóricos (el lienzo y el fotográfico). Esto define una imagen intermedial a partir de la frontera que se crea entre los medios y lo que sucede entre ellos, como una interacción en la que se permea el traspaso del modo pictórico a la imagen fotográfica a través de capas y encuadres. Es decir, la fotografía opera como si pintara-construyera y a su vez actúa como una huella de luz, lo que la convierte en una meta imagen y en un meta montaje.

Lo anterior traspone, en términos de composición, aquello que construimos usualmente con la sensibilidad, la mirada y el cuerpo (la mano y el pincel) en conjunto con lo que solemos edificar con la sensibilidad y un medio técnico (el ojo y la cámara). También crea espacios de indeterminación que nos hacen pensar más allá del corte, tanto del encuadre que hace lo fotográfico, como el que genera el lienzo, lo que lleva a pensar ¿qué más hay afuera del plano? O, en su defecto, ¿qué hay entre cortes?

Si continuamos en el afuera del lienzo, podríamos ver lo que esconde dicha superficie pictórica si no existiera la expansión del plano provista por la imagen fotográfica. O, visto de otro modo, hace evidente lo que se decide dejar afuera del corte propiciado por el borde del lienzo [Véase Figura 3]. Ahora bien, si nos abrimos a lo que hay entre cortes, podemos ver que el juego de luces implícito en la obra provee de relaciones y pulsaciones entre intención e intensidad. Esto a partir de claroscuros definidos por las sombras y de una sobreexposición en el fondo que se conjugan con enfoques-desenfoques en los planos, en una superficie acuática que emerge desde el desenfoque provisto por la profundidad de campo de la imagen para crear una amplitud o, dicho de otra forma, un abismo que resulta insondable.

Con esto podemos visualizar que el espacio expuesto en la obra de Soth ha perdido todo rasgo de homogeneidad y lo que transmite más allá de su composición es una intensidad a partir de esa fuerza silenciosa que emana del encuentro entre medios y la naturaleza misma.

Figura 3. Cortes y superficies (análisis de la obra White Bear Lake, Alec Soth)



Nota. Imagen usada con fines de investigación y divulgación académica, © Alec Soth, Magnum (2022)

Consideremos ahora que esta imagen no representa un paisaje (pensado desde el corte fotográfico) ni una «naturaleza-detenida» (pensada desde el lienzo y su empalme pictórico con la flor). En cambio, instaura una atmósfera afectiva y crea un plano de sensación como un entramado visual que sostiene un bloque sensible en el tiempo, el cual desplaza lo representacional y pliega –uno sobre otro– el follaje y el lago para enaltecer su poder no-humano. Esto lo podemos ver desde las superficies de color que crean un tejido conectivo entre distintas intensidades de azules, verdes, luces y sombras; así como los bordes rectangulares creados por el lienzo y el corte del visor fotográfico que parten de no tener coordenadas y devienen como una superficie captadora de fuerzas y percepciones.

Si pensamos este tejido conectivo desde Deleuze, es posible resaltar que «todo el tiempo hay composiciones y descomposiciones de relaciones, pero no hay ninguna razón para privilegiar alguna, puesto que las dos van siempre unidas» (Deleuze, 2003, p. 65). Así, podemos ver en juego la coexistencia de todas las relaciones y la merced de sus encuentros entre los cortes de cada medio, lo que disuelve el binomio fotografía-pintura y crea un *espacio cualquiera*, esto es, «un espacio de conjunción virtual captado como puro lugar de lo posible» (Deleuze, 1983, p. 161). Este espacio cualquiera ya no tiene coordenadas sino que expone solamente potencias puras (Deleuze, 1983, p. 174), lo que provoca una apertura afectiva hacia la vitalidad material. Entendiendo por vitalidad la capacidad de las cosas de actuar como fuerzas con sus propias trayectorias, inclinaciones y tendencias (Bennet, 2022).

Desde este espacio cualquiera es posible ver que Alec Soth captó la forma en la medida en la que prevalecen las interacciones como materia viva, esto constituye una multiplicidad cualitativa que integra una totalidad abierta, lo que implica acercarnos a pensar esta imagen desde una apertura a lo múltiple de los órdenes y sus posibles conexiones.

El rastreo de la noción de afecto en el proyecto *A pound of pictures* parte de un esfuerzo en tratar de captar y recorrer el flujo de lo real en su constante proceso de alteración; esto puede ser desde una imagen que contenga –al mismo tiempo– lo que muestra, lo que descarta y deja la posibilidad de "lo abierto". Pero también este flujo de lo real se puede hacer notar en un corte (encuadre y toma) que confronte puntos inmanentes al movimiento. Este binomio, encuadre y toma, no solo delimita qué se ve sino cómo se experimenta el tiempo en la imagen. De aquí que el corte demarca y define el campo visible en función de un tiempo, organizando las relaciones que se vuelven legibles (comprensibles y aprehensibles) en el devenir.

Para continuar con el estudio de obra, haremos referencia a las *tesis sobre el movimiento de Bergson* que Deleuze describe en sus estudios para cine, esto con la finalidad de teorizar el corte que se realiza en algunas de sus obras y que compararemos con las imágenes de dos fotógrafos a quienes Alec Soth cita y retoma su lenguaje visual, ellos son Stephen Shore y William Egglestone. Y aunque Deleuze hace esta referencia a Henri Bergson en torno al cine, la intención de este estudio es extrapolar estos pensamientos a la imagen fija en lo fotográfico para reflexionar la imagen más como un sistema de fuerzas que como una representación estática.

La manera que Deleuze siguió en sus reflexiones a Henri Bergson fue a partir de una visión dinámica del movimiento en la que no hay trayectoria única de la vida, sino un despliegue vital que no cesa de transcurrir (Bergson, 2023). En función de esto, Deleuze propone las tesis a partir de las cuales establece la construcción del movimiento desde momentos privilegiados–cualesquiera. Esto es que, por un lado, el movimiento se reconstruye en el espacio a partir de la idea abstracta de la sucesión o de un orden de las poses. Y, por el otro, el movimiento se recompone desde una traslación en el espacio y el cambio cualitativo en un todo.

Sobre la *primera tesis de Bergson*, Deleuze (1983) nos dice que «no se puede reconstruir el movimiento con posiciones en el espacio o con instantes en el tiempo» (p.15) , y esto solo es posible de reedificar a través de la idea abstracta de sucesión. De modo que podemos pensar en imágenes que son conjuntos cerrados a partir de un corte que aprehende la forma en su punto de apogeo y desde ahí genera una síntesis que refiere el movimiento a un momento privilegiado. Así, la *segunda tesis de Bergson* nos aleja de esta concepción que reconstruye el movimiento a partir de captar la forma como una síntesis ideal que le da orden y medida al momento esencial, para proponernos que «el movimiento no se recompone a partir de elementos formales trascendentales (poses) sino a partir de elementos materiales inmanentes (cortes)» (Deleuze, 1983, p. 17),esto es, referir el movimiento a momentos cualesquiera.

Así pues, podemos poner en evidencia estas ideas en el siguiente conjunto de imágenes [Véase Figura 4], desde el hecho de que presentan un corte no-representativo de la contingencia del devenir, el cual se aleja de los momentos privilegiados y captura momentos en los que aparentemente nada ocurre, pero implican una conciencia de mirar el mundo cotidiano realmente cómo es y cómo se presenta ante nosotros. En este sentido, el plano es el mediador entre un todo que tiene o está por tener cambios, que suspende un instante temporal que corresponde a posiciones-relaciones accidentales y abiertas, o a la contingencia de los individuos.

Es posible ver en las fotos de paisaje que pusimos en relación con este conjunto que no sitúan a los personajes-elementos en puntos privilegiados (los perros, la estatua de buda, el camión, el sujeto y el carro que está por entrar en la escena hacia el horizonte), ni tampoco hay centros de referencia o algún tipo de anclaje que lleve a resaltar algo en específico. Inclusive, hay cortes no representativos de algunos elementos desplegados en ambas superficies fotográficas. Por ejemplo, en las imágenes de Soth es posible ver que la fachada del templo budista se muestra incompleta, la toma parte de un ángulo que omite la entrada principal y se extiende desde la parte derecha en un semi-punto de fuga; y, en el caso de Shore, se pone en evidencia al mostrar de forma irregular una tercera parte del camión que también se hace visible en la parte derecha del plano. Estos detalles muestran un espacio cualquiera en el que las relaciones se establecen entre todas las partes del cuadro, y propician que se atraviesen y se agiten sobre sí sin predominar ningún pulso o intensidad particular.

En cuanto a los retratos, podemos hablar de un corte que es móvil (y aquí nos apoyamos en Deleuze), ya que nos ofrece una perspectiva temporal que expresa los cambios en el devenir. Así, es posible ver esto –en el caso de Shore– cuando el personaje fotografiado no presenta ningún tipo de pose sino una cara del movimiento que se puede establecer desde la mirada del sujeto, la cual nos lleva hacia un afuera que atrapa la atención o que posiblemente da una señal de su porvenir inmediato. En el caso de Soth, él todavía va más allá, su personaje ni siquiera ve hacia el frente, denota un gesto (en la poca porción de rostro que se llega a identificar de la mujer) que conlleva hacia un adentro indeterminado del espacio y por ende crea un efecto de movimiento. Sus puntos de atención son exteriores al plano pictórico, lo que nos provee la noción de continuidad con un afuera-adentro indefinido, un más allá de la imagen.

Figura 4. Imagen 4. Alec Soth (Izquierda) – Chua Tam-Bao, 2021 (Paisaje) | Julie, Austin, 2021 (Retrato). Stephen Shore (Derecha) – Presidio, Texas, 1975 (Paisaje) | Weston Naef, Blue Hill, 1974 (Retrato)



Nota. Imágenes usadas con fines de investigación y divulgación académica, ©Alec Soth | ©Stephen Shore Fotografías en impresión cromogénicas (C-print)

Desde mi punto de vista, estas cuatro imágenes ofrecen microcosmos acentrados donde todo reacciona sobre todo. Inclusive, en los retratos en los que pareciera centrarse la acción sobre los personajes, hay puntos cualesquiera que desvían el movimiento y propician reacción con otras partes del conjunto. Por ejemplo, en el caso de Soth, la superficie que se genera con las texturas de sombra que se plasman en la pared nos hace pensar en una simultaneidad de movimiento entre el árbol que provee sombra y está en algún lugar que la foto solo nos regala como un espacio indeterminado. En el caso de Shore, la pequeña extremidad del automóvil blanco que se alcanza a ver en la parte izquierda de la superficie brinda la noción de movimiento del personaje hacia ese afuera del plano de la toma, en el que mientras más avance en su recorrido será posible develar una mayor porción del mismo. Y, tanto la mujer como el hombre, en ambos retratos, parecieran estar suspendidos sin coordenadas en sus superficies de empalme, ya sea el entramado de texturas de luz y sombra (en el caso de Soth) o el armazón casa-bosque-auto (en el caso de Shore), lo que supone una idea de tiempo.

Alec Soth y Stephen Shore exploran la estructura de una imagen al organizar su espacio a partir de enaltecer

lo cotidiano en su flujo, esto implica espacios carentes de referencias, una especie de souvenirs sin nombre y sin geografía en la que transitan y fluyen diferentes entes en su aparente vida diaria desde momentos que no son culminantes. De modo que construyen un plano de inmanencia en donde el movimiento atraviesa y agita a toda la escena y el afuera de la escena, en donde el plano no para de tejerse para construirse como un espacio de existencia. Asimismo, el corte que define dicho espacio en estas obras permite intuir los cambios en el devenir a partir del movimiento que se puede establecer entre las partes y el todo, lo que supone tiempo y da como resultado que no sea un todo cerrado sino que deviene cambio y por eso en alguna parte la toma está abierta.

Por otra parte, haremos referencia a las indeterminaciones que se presentan en los planos de inmanencia a partir de otro diálogo entre las imágenes de Soth con la obra del fotógrafo William Egglestone. Podemos decir que las imágenes de Egglestone tomaron distancia del registro documental o del momento privilegiado en aras de presentar la cotidianidad desde espacios cualquiera, una cuestión que atraviesa el trabajo de Soth.

Un corte visual puede acoger el espacio de forma homogénea para estabilizar formas y proveer puntos de anclaje que eviten la contingencia del devenir. Y, también, puede referir su construcción visual a un espacio cualquiera que elimina el tenor euclidiano, que desaparece las coordenadas cartesianas y que permite la heterogeneidad y lo inestable de las relaciones espacio-temporales. Soth y su obra titulada *Quan Am Monastery* [Véase Figura 5], muestran un entorno sin ningún tipo de frontera asignable en la que los entes se pierden entre consonancias y disonancias. También es posible denotar cómo genera una atmósfera afectiva desde los acuerdos que propicia a partir del corte fotográfico, los tonos, los colores, las interacciones y la forma.

Nuevamente, recurrir a las tesis bergsonianas del movimiento posibilita hacer hincapié a *la tercera tesis* en la que Deleuze menciona que «el movimiento es un corte móvil de la duración» (Deleuze, 1983, p. 23-24) al que define como una *imagen–movimiento*, misma que tiene dos caras: «la primera vuelta hacia los conjuntos y sus partes; y la segunda hacia el todo y sus cambios» (Deleuze, 1983, p. 24). Esto implica que en términos del movimiento en un espacio, el conjunto cambia de posiciones, pero en función de las relaciones, hay una vibración de cualidades y el todo se transforma. Por consiguiente, la forma de captar el movimiento en una imagen fija partiría de ser un corte móvil que rompa con el espacio homogéneo a partir de una indeterminación que propicie órdenes abiertos.

Desde este posicionamiento teórico, podemos pensar las obras más allá del corte como una posibilidad de preguntarnos: ¿qué tipo de torso y cabeza tendrá la estatua de Buda que capta parcialmente Soth en su imagen?, ¿cómo será la mitad del automóvil que oculta Eggleston?, ¿qué más hay después de la silla en la imagen de Soth y del poste en la imagen de Eggleston?, ¿qué aportan a nivel de interacción todos los pequeños objetos regados en el suelo (basura, latas, esponja, cartón, silla, cadena) de ambas imágenes? Todo esto debe ser percibido como otras formas de devenir que hacen surgir presencias en el mundo, enigmáticas por ser indescifrables o elementales porque son cotidianas.

Asimismo, nos brindan la posibilidad de dimensionar lo *multiescala del universo*[33] en interacción permanente. Esto, a partir de los encuadres en torno a la estatua y el automóvil (desde sus pliegues y colores), en función del suelo (desde su solidez y textura), en cuanto a las sombras (desde cómo pintan o iluminan el espacio), a partir de la silla y el poste (desde su acompañamiento y extrañeza), en torno a las líneas compositivas de la imagen (que desestabilizan el horizonte a partir de una inclinación del plano y de desaparecer el centro con su verticalidad), y a todos aquellos objetos esparcidos por el suelo que presentan la dicotomía entre lo humano y lo no-humano.

33 Joanna Zylinska. *Life after new media. Mediation as a vital process*. Londrés: MIT Press book, 2012.

Figura 5. Alec Soth (Izquierda) – Quan Am Monastery, Memphis-Tennessee, 2021.



Nota. Imágenes usadas con fines de investigación y divulgación académica, ©Alec Soth | ©William Egglestone. Fotografía en impresión cromogénica (C-print) | Fotografía por transferencia de tintes (Dye-Transfer). William Eggleston (Derecha) – Untitled, 1972-1974.

Por otro lado, es posible ver a la imagen de Soth como un plano de sensación que no se reduce a lo que muestra sino a lo que hace sentir en cuanto a la materialidad dispuesta a lo largo de su superficie, ya que no hay una representación como tal, hay un conglomerado de objetos que interactúan y se relacionan y dan como resultado una composición sensible hecha de perceptos y afectos. Esto es percepciones que se mantienen independientes y no-ligadas a algún sujeto, así como fuerzas que circulan y que se acumulan en el plano.

También podríamos decir que el plano de sensación vibra entre lo eterno y lo efímero, entre lo sagrado y lo profano, entre el instante y el flujo del tiempo, a partir del torso-piernas de Buda que están en la posición de flor de loto como símbolo trascendente que conlleva pureza, coexistiendo sin ningún tipo de jerarquía con el desorden de objetos esparcidos en la misma superficie. Lo anterior propicia una vibración que fragmenta el sentido e indetermina lo perceptual, para contener múltiples fuerzas que mantienen agitado al tiempo. Todo parece fuera de lugar pero íntimamente interrelacionado, lo que conlleva a una resistencia a los modos de fijar los repartos y los órdenes desde una lógica representativa, que se abre a una zona de indiscernibilidad entre lo sensible y lo simbólico como vibraciones en estado puro.

Podemos ver que ambas obras se caracterizan, en apariencia, por un corte arbitrario-casual, una delimitación no representativa del lugar que conlleva un orden abierto y lúdico; un corte en el que ni las formas ni los elementos en el espacio reflejan la majestuosidad de algo; por el contrario, nos da la impresión de una suma de elementos encontrados al azar y desplegados en superficies de tintes cotidianos; pareciera que Eggleston marca un ritmo que tiene que ver con fotografiar el mundo en un flujo que edifica un culto a la rutina y a enaltecer los espacios cotidianos. Mientras que Soth mete el caos a un orden abierto en el que el instante refleja en su composición una tensión de fuerzas, desequilibrios y estructuras en movimiento.

Visto de esta forma, es posible decir que la obra de Soth es un afecto instantáneo, ya que modifica las características permanentes que conforman una cosa desde el recorte, llámese escultura, vehículo, silla, pasto... Y, al mismo tiempo, desde ese recorte permite un juego entre fuerzas que producen pliegues, siendo en estos el lugar donde se puede dar la diferencia como razón de lo sensible (Didi-Huberman, 2021).

RESULTADOS

Una fuerza intrínseca en la materialidad

> *Mi proceso es como navegar por la web en el mundo real. El objetivo es dejarse llevar por una ola de curiosidad y libre asociación. Si las fotografías de este libro tratan de algo más que sus superficies brillantes, entonces tratan sobre el peso mismo de su propia realización. (Soth, 2022)*

La anterior es la reflexión de Soth a manera de epílogo en su fotolibro *A pound of pictures*, que se contempla en la obra *Casa Abandonada* [Véase Figura 6], una imagen que se da como una superposición de memorias en la que deambulan los afectos. En esta imagen, Alec Soth entrega una naturaleza-detenida construida con base en recuerdos, en el tiempo y en una materia sorda que produce un campo de fuerzas no-humanas contenido entre todos los sujetos y lugares sin nombre, que se empalman entre emulsiones fotosensibles y registros de vida psico-afectivos.

Figura 6. Alec Soth – Casa Abandonada, Coahoma, Mississippi, 2020.



Nota. Imagen usada con fines de investigación y divulgación académica, ©Alec Soth. Fotografía en impresión cromogénica (C-print)

En esta imagen podemos observar un cúmulo de fotografías vernáculas, dispersas, entrelazadas y yuxtapuestas, parcialmente ocultas y esparcidas sobre un terreno neutral de color rojo que da un pinchazo de teatralidad barroca entre vestigios de polvo, flores y recuerdos. Cada pequeña superficie fotográfica, cada fragmento visual, es un nodo de intensidad afectiva, no hay narración, solo hay un choque de instantes que producen una atmósfera afectiva y una sensación de duración.

Este aglomerado de imágenes conlleva un conjunto de reflexiones y vivencias que, al disponerlas todas juntas sobre una superficie, podemos reflexionar sobre ¿cuál es el significado de todas estas imágenes?, ¿podríamos ser atravesados por variaciones de intensidad provenientes de la materialidad de esos recuerdos olvidados, húmedos y manchados, que emiten vibraciones como ecos sensibles? Ante estas preguntas y como respuesta personal, me gusta pensar en todas estas fotografías vistas como nodos conectados que forman una constelación de la propia existencia humana, lacual vincula su estado fragmentario y configura el tiempo depositado para volver difusos los bordes o las fronteras que rayan los momentos esenciales, para tornar a una perpetua incertidumbre que nos provee la organización de una sola imagen a través de la heterogeneidad de historias comunes.

Visto de otra forma y si regresamos a la idea del "peso de la fotografía", premisa por la cual se construye el fotolibro y las libras de imágenes de Soth, podríamos visualizar esta dimensión como un gradiente[34] que empaqueta el movimiento de todas las fuerzas y atrae a su superficie de entramados hacia un *plano de sensación*. Este plano es el campo sensible en donde el *compuesto de perceptos y afectos* se organizan y se sostienen (Deleuze y Guattari, 1993, p. 164- 165). Recordemos que el percepto no son las percepciones de quien experimenta, estas son independientes y están liberadas del sujeto, más bien es el conjunto de percepciones que se cristalizó y se conserva en la obra. Y el afecto no son los sentimientos o afecciones, es una fuerza que se desborda y atraviesa la obra (Deleuze y Guattari, 1993). De aquí que la fotografía de Soth condensa un bloque de sensaciones que existe independientemente de los creadores de ese derrame de imágenes y de nosotros como espectadores. El plano es como un medio invisible en el que las sensaciones se reparten sin romper su continuidad y en donde las intensidades y sus relaciones se despliegan espacialmente.

En términos de esta imagen, este plano sería el orden o los órdenes sensibles a través de los cuales se organizan las intensidades de su atmósfera pictórica, que está formada por el contraste simbólico entre el derrame de fotografías, memorias dispersas, fragmentos de vida y la presencia silenciosa de los personajes detrás de cada fragmento visual: los VHS[35] y las flores, así como la fragilidad del material que se expone entre los residuos de polvo, el desgaste de las cintas y las mismas fotos. Es en torno a este conjunto de relaciones en dónde se despliegan las fuerzas, al ser un territorio en el que se capturan las sensaciones y se produce una experiencia afectiva en términos temporales. A diferencia del plano de referencia del dominio científico, que colabora con explicar, predecir y establecer relaciones, el plano de sensación permite experimentar la experiencia a través de intensidades y formas que afectan de modo sensible al cuerpo.

Esta fotografía de Soth podría ser un tejido conectivo que al desdoblarlo y expandirlo proyecta una especie de continuidad, de duración. Al ser una fotografía de otras fotografías que interactúa con otros elementos que también proveen cierta idea de temporalidad (flores-vanitas, videocasetes-memoria), esta obra implica la coexistencia de diversos grados de fusión entre pasado y futuro. No hay una historia lineal o una organización de fragmentos, lo que tenemos es una coexistencia de tiempos heterogéneos. Dicho de otro

34 El *gradiente* en matemáticas es una función de valor vectorial, esto es, la razón existente entre el cambio del valor de una magnitud en dos puntos y la distancia que se registra entre ellos. En otras palabras, el *gradiente* puede ser la diferencia de intensidad de una energía o de un efecto en dos momentos o puntos distintos.

35 El VHS (Video Home System) consistía en casetes que almacenaban audio-video analógico, el cual se podía reproducir en videocaseteras domésticas conectadas a un televisor. El VHS transformó profundamente la relación entre las personas, el tiempo y las imágenes. Al pasar del cine comercial al cine doméstico introdujo la posibilidad de ver cine en casa, de grabar contenido televisivo, de repetir, pausar y controlar el flujo audiovisual, pero sobre todo, se convirtió en un ritual social de consumo audiovisual en el hogar, antes de la llegada del DVD y posteriormente del streaming.

modo, esta imagen provee la idea de duración a través de un hilo continuo (memoria) de estas visiones instantáneas que intercalan todos los tiempos. En los atributos que distinguen la duración –en términos bergsonianos– tenemos la heterogeneidad y la irreversibilidad presentes en estas superficies fotosensibles en forma de presencias-ausencias y corresponden a la memoria-olvido y a la suma de toda experiencia pasada al momento presente.

En esta misma línea, al seguir con el vaciado de reflexiones y análisis sobre esta imagen, podemos hacer alusión a la idea de *materia vibrante,* de Jane Bennett, como "la fuerza intrínseca a la materialidad que aparta a las cosas de una sustancia pasiva –en este caso el cúmulo de fotografías–, para proveerlas de poderes activos que emanan de la agencia material de sus cuerpos naturales"(Bennett, 2022, p. 12). Esta tensión intrínseca a la materialidad produce un campo de fuerzas y como afecto hay una intensidad como razón sensible que propicia vibraciones entre los recortes pictóricos que se amontonan a lo largo de la superficie; y, a su vez, articulan materia y forma por medio de oscilaciones de tiempos en lo cotidiano que generan un mundo de distinciones que impulsa desde adentro formas nuevas como expresión.

Al llevar estas reflexiones a la aglomeración de fotos que nos presenta la imagen de Soth, ¿será posible encontrar estabilidad o algún momento privilegiado en aquellos entramados y fragmentos de imagen que se posibilitan ver? ¿O es esta superficie un puro devenir que afirma la diferencia? Desde mi punto de vista es posible pensar que hay un derrame de vida por el que se disemina una memoria que emite vibraciones a partir de lo desconocido de las situaciones hasta los sujetos anónimos involucrados, y ahí estaría la intensidad como experiencia sensible y el poder del afecto como esa variación de potencia que nos atraviesa; siendo un devenir en el que no conocemos nada ni a nadie de estos fragmentos de vidas ajenas y que sin embargo nos hacen comunes. Desde Deleuze y Guattari (1993) podríamos pensar que «no se está en el mundo, se deviene con el mundo, se deviene contemplándolo» (p. 171).

Pienso que el hecho de que estas imágenes preservan cierta invisibilidad de las cosas, que incluyan a nivel de su estructura (sin ser tangible) el espacio excluido y vivido, propicia que la experiencia en la duración parta de un esfuerzo de captar y recorrer el flujo de lo real en su constante proceso de alteración, y así crear una imagen que contenga –al mismo tiempo– lo que muestra, lo que descarta y deje la posibilidad de lo abierto.

Por tanto, podemos decir que Soth en su deseo por cristalizar experiencias humanas, esculpe afectos a partir de acuerdos pictóricos (consonancias-disonancias), acuerdos como los tonos en el color y la atmósfera entre elementos en la que no existe ninguna frontera asignable, una onda de choques que provee tanto de órdenes lúdicos y abiertos como de multiplicidades implicadas –hechas de relaciones entre elementos asimétricos. De ahí que, estos afectos pueden concatenarse o derivar en «compuestos de sensaciones que se transforman, vibran, se abrazan o se resquebrajan» (Deleuze y Guattari, 1993, p. 177).

REFERENCIAS

Bennett, J. Materia Vibrante. Una ecología política de las cosas. Caja negra, 2022.

Bergson, H. (1995). Memoria y Vida. Altaya.

Bergson, H. (2023). Materia y Memoria. Cactus.

Deleuze, G. (1983). La imagen-movimiento. Estudios sobre cine. Paidós, vol. 1. 1983.

Deleuze, G. (1984). Francis Bacon. Lógica de la sensación. La différence.

Deleuze, G. (2003). En medio de Spinoza. Cactus.

Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). ¿Qué es la filosofía? Anagrama.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2009). Rizoma. Fontamara.

Didi-Huberman, G. (2021). Gestos, fórmulas y bloques de intensidad. Revista de Filosofía Universidad Iberoamericana. https://doi.org/10.48102/rdf.v53i151.118

Eggleston, W. (1989). Untitled, 1972-1974 [Fotografía]. The democratic Forest.

Habermas J., Baudrillard J., Said E., Jameson, F., Crimp D., Krauss R., Owens C., Ulmer, G. y Foster H. (2022). La Posmodernidad. Kairos.

Jacobs, G. (2022, 22 de febrero). Photographic Neuroses: Alec Soth's A Pound of Pictures. The Paris Review. https://www.theparisreview.org/blog/2022/02/22/photographic-neuroses-alec-soths-a-pound-of-pictures/

Kerouac, J. (1989). En el camino. Anagrama.

Lipovetsky, G. (2004). Los tiempos hipermodernos. Anagrama.

Magnum. (2022). Behind the Image: Alec Soth's "White Bear Lake, Minnesota". Magnum. https://www.magnumphotos.com/theory-and-practice/behind-the-image-alec-soth-white-bear-lake-minnesota/

Merleau-Ponty, M. (1993). Fenomenología de la percepción. Planeta-De Agostini.

Shore, S. (1982). Presidio, Texas , 1975 [Fotografía]. Uncommon Places.

Shore, S. (1982). Weston Naef, Blue hill, Maine, 1974 [Fotografía]. Uncommon Places.

Soth, A. (2019). White bear lake, Little Brown Mushroom.

Soth, A. (2022) . A pound of pictures [Fotografía]. Mack. https://alecsoth.com/photography/projects/a-pound-of-pictures

Soth, A (2022). Casa Abandonada, Coahoma, Mississippi, 2020 [Fotografía]. A pound of pictures. https://alecsoth.com/photography/projects/a-pound-of-pictures

Soth, A. (2022). Quan Am Monastery, Memphis-Tennessee, 2021 [Fotografía]. A pound of pictures. https://alecsoth.com/photography/projects/a-pound-of-pictures

Soth, A. (2023). Sleeping by the Mississippi [Fotografía]. Alec Soth. https://alecsoth.com/photography/projects/sleeping-by-the-mississippi

Zylinska, J. (2012). Life after new media. Mediation as a vital process. MIT Press book.