

Alumno: Moisés Sheinberg Frenkel

Profesor: Dr. Edwin Culp Morando

Seminario: Imaginación iconoclasta

Primavera 2026

Doctorado en Letras Modernas.

La presencia fantasmal como dispositivo visual en *Rooms by the Sea* de Edward Hopper



Edward Hopper, *Rooms by the sea*, 1951

Introducción

Rooms by the Sea (1951) de Edward Hopper es un cuadro que produce un malestar difícil de atribuir a un solo elemento. A primera vista parece una escena estable, el interior de una casa, luces y sombras y una puerta abierta por la que se ve el mar. Sin embargo, hay algo inquietante en la pintura. Por un lado, el umbral de la entrada no conduce a un exterior cotidiano, sino a un afuera absoluto e inmediato, un mar sin playa, sin muelle, sin calle; parece que la casa está flotando. Por otro lado, se siente una ausencia; la tradicional figura central de los cuadros no existe, la casa está

extrañamente vacía y la puerta abierta muestra una agencia invisible, la imagen refuerza el concepto de Marie-José Mondzain de “[...] seeing the image is equivalent to detecting, in the visible, the presence of an absence” (310). La imagen no dramatiza un acontecimiento, pero su quietud es tensa, como si algo hubiera ocurrido o estuviera por ocurrir sin que el cuadro lo muestre.

Ese malestar puede ser calificado, por un lado, como el *unheimlich* freudiano: lo familiar que se vuelve extraño sin dejar de ser reconocible, una incomodidad que emerge por una torsión dentro de lo cotidiano (220). Por otro lado, tenemos el concepto de *eerie* en Mark Fisher: la inquietud específica que se produce cuando falta lo que debería estar (una presencia esperable) o cuando algo parece actuar sin agente visible (15). En *Rooms by the Sea* no hay figura humana, pero el espacio, con su puerta abierta, parece alterado por alguien. El vacío funciona como signo de una causa ausente. Hay una sensación de ¿quién falta?, ¿qué interrumpió la continuidad doméstica?, ¿por qué el afuera irrumpe así?

Además de lo *unheimlich*, también se activa el concepto de Todorov de lo *fantástico* que ocupa el tiempo de la incertidumbre desde la aparición de un acontecimiento imposible de explicar hasta que éste deviene, ya sea una ilusión de los sentidos (situación en que las leyes del mundo no han cambiado) o una realidad regida por leyes diferentes a las que conocemos (32). ¿Estamos en presencia de una casa flotante o voladora, o es simplemente una perspectiva que no permite al espectador ver unas escaleras que bajan a la playa?

En este ensayo se usará “iconoclasia por sustracción” como término operativo para nombrar el proceso, no de destruir la imagen que normalmente estabilizaría la composición y amortiguaría el enigma, sino de invisibilizarla por omisión. La falta de la figura central y la perspectiva que no permite ver lo que quizás existe inmediatamente afuera, operan como cortes que desordenan la lectura espacial y obligan al espectador a proyectar narrativas posibles. Para

hacer visible ese mecanismo se propone, primero comparar la pintura con otras del mismo autor, y luego intervenir la imagen para, con ello, señalar los lugares donde la figura podría aparecer y mostrar cómo esa ausencia activa lo *erie* y lo *unheimlich*. Las preguntas que guían el análisis son: ¿qué tipo de inquietud produce Hopper? y ¿qué consecuencias tiene que la imagen produzca sentido desde lo que omite?

Aunque Freud y Fisher brindan términos adecuados para nombrar el malestar generado por *Rooms by the Sea* a partir de lo familiar que deviene extraño, el análisis visual debe de partir de teorías que se centren en la manera en que una imagen puede producir sentido al retirar, omitir o neutralizar aquello que suele garantizar su legibilidad, pensadorxs como Freedberg, Stapleton o Viselli, entre otros.

David Freedberg (2021), reconocido teórico por sus estudios sobre las reacciones psicológicas ante el arte, propone entender la iconoclasia como un campo de prácticas más amplio que la simple destrucción espectacular de imágenes; él contrapone la tendencia histórica de privilegiar la creación de las imágenes y propone “[...] to articulate the implications of the will to destroy, remove, alter, and excise them” (xi), en otras palabras, entender ese deseo iconoclasta y pensar sus implicaciones. Esta ampliación del concepto permite formular una hipótesis para la iconoclasia por sustracción y para el cuadro de Hopper: la pintura no solo puede operar iconoclasticamente cuando una imagen es atacada por un agente externo, sino cuando el propio autor omite el icono que estabilizaría su lectura. En *Rooms by the Sea*, ese icono es la figura central: su supresión desactiva un mecanismo clásico de anclaje narrativo y compositivo, visto de otro modo, el gesto de invisibilización genera un sentido indeterminado y expansivo.

Rachel F. Stapleton y Antonio Viselli (2019) plantean la iconoclasia como una lógica que no se agota en el daño material, sino como una operación que reorganiza el estatus de la imagen y

puede producir nuevas formas de visibilidad y sentido a partir de su alteración. Ese enfoque también sostiene la lectura de *Rooms by the Sea* como una iconoclasia por sustracción: no una destrucción del cuadro, sino la retirada del icono humano que normalmente estabilizaría la escena. Por otro lado, Michael Taussig (2019) piensa la iconoclasia como un conjunto de procedimientos (borramiento, desplazamiento, recorte, sustitución) y no como un gesto único de destrucción; este repertorio resulta útil para describir intervenciones pictográficas y precisar qué tipo de acción se pone en juego con ellas.

Para Jean-Luc Nancy la imagen es un modo de describir una operación visual que no se define solo por lo que muestra, sino por la distancia y la separación que organiza para producir un efecto sensible en el espectador (9). Esta perspectiva permite entender la figura central inexistente en *Rooms by the Sea* como una omisión que estructura el campo de visibilidad: un centro sin sujeto. Este énfasis en el retiro conecta con Edwin Culp (2019) quien observa que ciertas imágenes (en particular paisajes) pueden funcionar como superficies que contienen y encubren, que parecen neutrales, pero alojan tensiones, y que obligan a insistir en la mirada: volver a mirar, mirar otra vez, porque lo decisivo no se presenta de manera plena. Esta vía es crucial para *Rooms by the Sea* porque el horizonte marino actúa como borde de desaparición: no hay costa, no hay acceso, no hay continuidad urbana, y transforma el umbral en una zona de indeterminación. Así mismo, la puerta abierta de una casa que parece estar vacía inquieta al espectador, el cuadro produce una escena aparentemente limpia donde, sin embargo, algo falta.

En el cuadro de Hopper, la iconoclasia por sustracción se entiende, básicamente, como un gesto de quitar: la imagen funciona porque se retira algo y se deja esa falta a la vista. Eso se puede pensar como una desaparición que deja pistas, pero no pruebas completas, y como una especie de “rasguño” en la superficie de la escena que vuelve a poner en duda lo que estamos viendo. Con

ese marco, esta lectura pictográfica se apoya en intervenir la imagen para mostrar que el vacío no cierra el sentido, sino que lo abre: la figura central ausente no solo genera el malestar, también es lo que empuja al espectador a imaginar, completar y proyectar posibles historias.

1. Arquitectura de la ausencia: cómo opera el malestar

En *Rooms by the Sea*, Hopper construye una escena de apariencia estable que funciona, en realidad, como un dispositivo de desajuste. El interior es minimalista: paredes desnudas, piso de madera, una esquina que divide dos habitaciones y una puerta abierta. La luz entra con nitidez y convierte el espacio en planos geométricos con sombras limpias, ángulos rectos y superficies casi lisas. Esa economía de elementos intensifica una sensación anómala producida porque el umbral de la puerta no conduce a un exterior cotidiano, sino a un mar inmediato. La puerta, que suele ligar interior y exterior, aquí opera como corte ya que el mar interrumpe como una exterioridad absoluta. Esta apertura abrupta genera varias preguntas ¿cómo se llega ahí? ¿qué sostiene esa casa? ¿por qué el afuera aparece como si no hubiera entorno?

La inquietud, sin embargo, no depende solo del afuera imposible, sino del modo en que el cuadro evidencia una ausencia. La distribución de planos y la dirección de la luz producen un centro que parece reservado para un cuerpo que no aparece. Además, la puerta abierta funciona como huella de una acción previa (alguien abrió, alguien pasó), pero la pintura retira al agente y conserva el gesto como indicio. Ese retiro se vuelve el verdadero motor del malestar: el espectador percibe un efecto sin causa ni agente visible. Aquí es donde la iconoclasia se vuelve una herramienta precisa, siempre que se entienda en sentido ampliado: no como destrucción, sino como voluntad de invisibilizar imágenes o sus funciones estabilizadoras (Freedberg 13). El cuadro no muestra a nadie, pero deja rastros de la figura ausente, como si el centro humano hubiera sido

extirpado y, sin embargo, su ausencia siguiera siendo visible como estructura. El espectador se ve empujado a completar: ¿quién falta?, ¿qué se interrumpió?, ¿qué clase de tránsito ocurrió?

La consecuencia es que la imagen no se cierra sobre una escena autosuficiente, sino que posibilita la producción de historias, lo posible puede verse como un conjunto de rutas de lectura que el cuadro habilita al retirar información clave. La pintura deja sin resolver tres piezas decisivas: el acceso (cómo se llega a ese afuera), la mediación (qué transición conecta casa y mar) y el agente (quién abrió la puerta, quién falta). Esa falta de resolución produce un espacio de inferencia: el espectador queda en la posición de quien intenta reconstruir lo sucedido a partir de restos, y esos restos (la puerta abierta, el umbral como corte, la geometría de luz y sombra) funcionan como señales que obligan a imaginar hipótesis. Lo que vemos son restos suficientes para orientar la mirada, pero insuficientes para estabilizar el mundo representado. Algunas posibles rutas de lectura que abre ese margen de indeterminación podrían ser las siguientes:

a. Lo posible desde la composición

El cuadro puede leerse como una escena plenamente habitable, donde el acceso existe, pero queda fuera de campo: una escalera lateral, una plataforma, un tramo de madera que no vemos por el recorte. La extrañeza viene de la composición: el mar aparece demasiado cerca porque la perspectiva no permite ver el puente entre casa y mar. Lo inquietante proviene de esa información faltante que el ojo busca y no encuentra.

b. Lo posible desde lo fantástico

Otra ruta asume que el cuadro hace imposible el mundo representado: la casa flota y el umbral conecta con un vacío marino absoluto. Aquí la puerta funciona como fisura entre órdenes: el interior doméstico se abre a una exterioridad que no

respetar el régimen de lo natural. La sensación de irrealidad resulta del colapso de la transición. Lo fantástico emerge como vacilación: el mundo pudo cambiar, pero no estamos seguros, la imagen se niega a confirmarlo.

c. Lo posible desde lo narrativo

La puerta abierta y el cuarto vacío pueden leerse como restos de un acto reciente: alguien abrió, salió o se detuvo en el umbral. La ausencia de figura no elimina al sujeto, lo desplaza en el tiempo (a un antes) o en el espacio (a un fuera) que la imagen solo insinúa. El espacio queda como escena posterior o exterior, cargada de una temporalidad rara: llegamos tarde o estamos del lado equivocado. El malestar nace de reconstruir a partir de huellas y de no poder fijar quién falta ni por qué.

Estos posibles no compiten por la verdad del cuadro: funcionan como capas que se superponen sin borrar del todo a las otras. Por eso la intervención pictográfica puede pensarse como palimpsesto: no para decidir entre hipótesis, sino para volver visible qué resto activa cada una y cómo el vacío mantiene abierta la imagen. La potencia de *Rooms by the Sea* reside en su capacidad de fabricar condiciones de posibilidad para que el espectador produzca imágenes, más que en sostener un misterio que deba resolverse. Al retirar el acceso, la mediación y el agente, Hopper convierte al vacío en un operador que obliga a mirar con hipótesis, como dice Mondzain, se detecta la presencia de una ausencia (310), y la visión se abre “by our capacity to imagine” (308). La ausencia en Hopper se comporta como un motor, en términos de Gilbert Simondon, como un germen que puede reactivarse y desarrollarse en el sujeto a partir de la imagen concretizada como objeto, despertando percepciones complejas, afectos y proyecciones (19-20). En esa línea, la imaginación tiene la

posibilidad reorganizar el mundo. Así, Hopper crea una estructura deliberada de indeterminación que convierte la mirada en trabajo y la ausencia en una forma activa de producción de sentido.

2. Iconoclasia como dispositivo y la fabricación de un palimpsesto

Boris Groys ofrece un marco útil para no quedarnos en la idea de iconoclasia como mera negación; al analizar el cine, sostiene que el gesto iconoclasta puede funcionar como *artistic device*: menos un medio para destruir viejos íconos que una forma de generar nuevas imágenes o, incluso, nuevos íconos (69). En su lectura, la iconoclasia se vuelve una estrategia deliberada para desplazar la atención desde el mensaje hacia el medio, para hacer visible la materialidad o el mecanismo que suele permanecer oculto detrás de una apariencia estable (69). Este punto permite volver a Hopper pensando en que la supresión del humano no busca reemplazarlo por otro tema, sino evidenciar el dispositivo pictórico que organiza el malestar. Lo que la imagen omite queda como operación formal que tensiona la mirada. Groys observa que, en ciertas películas, la iconoclasia se produce incluso por inmovilización o por reducción drástica del acontecer visible: una imagen que cambia muy mínimamente obliga al espectador a admitir la posibilidad de que “se le escapó” algo. Salvando las diferencias de los medios, *Rooms by the Sea* produce un efecto similar: la escena parece fija, pero la puerta abierta y la ausencia central instalan una temporalidad rara, como si llegáramos tarde. Algo pudo haber pasado, pero la pintura no lo muestra. El espectador queda entonces en la posición de quien intenta reconstruir lo sucedido a partir de restos.

La singularidad de *Rooms by the Sea* se aprecia mejor por contraste con otras pinturas de Hopper donde los cuerpos cumplen una función de anclaje. Muchos de sus interiores siguen dando una sensación de extrañeza porque las figuras humanas no explican el mundo representado, pero al menos fijan un centro de gravedad: ofrecen un "quién" que absorbe parte de la incertidumbre y

organiza la lectura afectiva del espacio. *Rooms by the Sea* desplaza esa función hacia la arquitectura: el umbral adquiere protagonismo y el espacio parece operar, casi, como agente.

En la pintura de Hopper titulada *Morning Sun* (1952), por ejemplo, la figura sentada frente a la ventana concentra la atención y vuelve legible el régimen de luz como experiencia encarnada. La luz ilumina un cuerpo, define una postura, sugiere una duración. El cuarto conserva ambigüedades, pero el espectador no queda suspendido en un “después” como en la pintura que estamos analizando; aquí hay un punto de apoyo humano desde el cual interpretar el aislamiento, la espera o la introspección. El cuerpo de la mujer funciona como ancla narrativa mínima, no cierra el sentido, pero impide que la escena se convierta en puro resto.



Edward Hopper, Morning sun, 1952

Otro ejemplo de Hopper es su famosa *Nighthawks* (1942) donde los cuerpos no solo anclan la composición, también estabilizan una escena pública. La inquietud del cuadro proviene de otro lado, quizás de la forma en que las figuras se organizan; su proximidad sin contacto, miradas que no se encuentran del todo, la noche que aísla incluso dentro de un espacio iluminado. Ahí el malestar surge de la presencia, una soledad acompañada. En cambio, *Rooms by the Sea* radicaliza el problema al retirar el dispositivo humano: no hay miradas que intercambiar, no hay gesto que contextualice la puerta abierta.



Edward Hopper, Morning sun, 1952

El contraste con estos dos cuadros sugiere un ejercicio iconoclasta complementario: ¿qué pasaría si se quitara el cuerpo de *Morning Sun* o los cuerpos de *Nighthawks*? Es probable que el malestar cambie de registro: la habitación iluminada de *Morning Sun* se volvería más fría y más abstracta, y la cafetería de *Nighthawks* podría leerse como rastro de una evacuación o como escenario vaciado, más cercano a lo *erie* por ausencia de agente. Ese experimento mental vuelve más extraño el carácter de *Rooms by the Sea*: cuando el cuerpo ya no organiza la lectura, el espectador queda obligado a producir imágenes para sostener lo que ve y lo que no ve.

Desde esa idea de que algo que no vemos ha sucedido, se proponen diversas intervenciones del cuadro de Hopper como producción de palimpsestos. El palimpsesto, entendido como una técnica de reescritura por capas. Al intervenir el cuadro no se sustituye a *Rooms by the Sea* por una imagen nueva, sino que se agrega una escritura visual que deja ver simultáneamente el original y la operación crítica. La intervención se vuelve, por tanto, una segunda inscripción que no pretende cerrar el sentido, sino exponer su condición de incompletud. La intervención lleva al primer plano la materialidad del dispositivo y el resultado es un palimpsesto iconoclasta: la imagen queda atravesada por marcas que hacen visible lo que estaba funcionando silenciosamente como ausencia.

3. La imaginación como respuesta al vacío

Si la iconoclasia por sustracción abre el cuadro a múltiples interpretaciones y el concepto de “la presencia de una ausencia” de Mondzain resulta especialmente pertinente, lo que aparece inmediatamente es el trabajo de la imaginación. La ausencia es un componente estructural del ver: detectar, en lo visible, una ausencia que lo desborda. La imagen, por tanto, no es un objeto cerrado frente al cual el espectador permanece pasivo; es un lugar donde la mirada se activa y se vuelve productora de hipótesis. Mondzain también afirma que no vemos el mundo simplemente porque tenemos ojos: “Our eyes are opened by our ability to produce images, by our capacity to imagine” (308). Por lo tanto, intervenir el cuadro es una manera de poner en escena esa capacidad imaginativa que ya está trabajando al mirar.

Simondon sostiene que “[...] todo lo que interviene como intermediario entre sujeto y objeto puede adquirir valor de imagen y jugar un rol de prótesis a la vez adaptadora y restrictiva” (19), esa prótesis intermediaria entre cuadro y observador es la imaginación que liga percepción con la anticipación, con la memoria y con el mundo afecto-emotivo del espectador. Su noción de “objeto-imagen” es especialmente útil: las imágenes concretizadas (obras de arte, monumentos, objetos) son portadoras de significaciones latentes y despiertan movimiento, representación cognitiva y emociones; son “[...] gérmenes capaces de revivir y de desarrollarse en el sujeto” (20). En el caso de *Rooms by the Sea* se puede decir que la ausencia opera como un germen que obliga a reorganizar percepciones y afectos. Simondon plantea que:

El estudio de la imaginación debe efectuar una búsqueda de sentido de los objetos-imágenes, ya que la imaginación no es solamente la actividad de producción o de evocación de las imágenes, sino también el modo de recepción de las imágenes concretizadas en

objetos, el descubrimiento de su sentido, es decir de la perspectiva de una nueva existencia para ellas. (20)

Así, la intervención pictográfica puede pensarse como una manera de activar la imaginación que genera un acoplamiento entre la lectura subjetiva del espectador y el cuadro objetivo que reordena el medio interpretativo. La intervención es un dispositivo que organiza nuevas relaciones entre el espectador y el cuadro, entre lo visible y lo omitido.

Por otro lado, Georges Didi-Huberman nombra la imaginación como una “potencia libre de reorganizar el mundo de otra forma” (9). Por lo que el acto de intervenir el cuadro deviene ejercicio de una libertad común para reorganización del sentido. El vacío en el cuadro de Hopper es una de esas situaciones descritas por Didi-Huberman en que “[...] el entendimiento hace norma y traza fronteras, la imaginación abre las puertas y no cesa de estar en movimiento” (11). *Rooms by the Sea* es una puerta que se abre a la intervención: el cuadro representa una falta y la imaginación la trabaja como posibilidad.

4. Propuesta de intervenciones: la ausencia como mecanismo

Las posibles intervenciones no deben leerse como correcciones del cuadro, sino como posibilidades para hacer legible el mecanismo iconoclasta de la ausencia. No se trata de mostrar opciones de lo que un espectador podría imaginar ni de sesgar la imaginación del lector, lo que se pretende es mostrar cómo el cuadro pierde su potencia cuando se eliminan las ausencias de las que se ha estado hablando. Estas intervenciones parten de preguntarse: ¿qué revela el corte? ¿qué tipo de imaginación activa la ausencia?

A continuación, se presenta un conjunto de cinco posibles intervenciones, realizadas por medio de inteligencia artificial.

5.1 Reencuadres del lugar de la figura ausente

Siguiendo a Mondzain, que formula que la imagen se mira detectando una ausencia en lo visible (310), estas intervenciones consisten en recortar el cuadro para desplazar el centro hacia el espacio donde no aparece la figura central. El objetivo es que el vacío mismo se convierta en la figura central por puro encuadre.

5.1.1. Reencuadre del interior de la habitación.

La ausencia se vuelve el tema formal. Se da un efecto, no de estar mirando una habitación, sino de estar mirando un lugar preparado para una presencia que no está.



5.1.2. Reencuadre del exterior

La casa pierde su consistencia visual. El resultado intensifica el efecto de “presencia de una ausencia”. Es una manera directa de hacer visible lo doméstico como un régimen de distancia.



5.2 Modificación del exterior (mar/horizonte)

A partir de la idea de Culp de que el paisaje contiene y encubre, se propone modificar la perspectiva del mar parcialmente para eliminar su extrañeza y que el interior recupere protagonismo. El objetivo es medir cuánto del malestar depende del afuera imposible y cuánto de la ausencia central.



5.3 Inserción fantasmática

Introducir una figura humana, con una sombra sobre el piso. Mostrar de qué forma el cuadro obliga al espectador a producir imágenes; la inserción es prueba de que basta un indicio para reorganizar toda la lectura, confirmando que la inquietud surge de una ausencia de pistas.



5.4 Palimpsesto

Finalmente, eliminemos las dos ausencias que le dan lo *unheimlich* al cuadro de forma simultánea aplicando las dos modificaciones anteriores.



Añadir un cuerpo con IA tiende a normalizar la escena: reintroduce causalidad (alguien abrió la puerta), motivación (alguien mira), y, por tanto, reduce el *erie* (ya hay agente) y modera lo *unheimlich* (lo doméstico vuelve a funcionar como escena habitable).

La IA funciona aquí como herramienta restaurativa: llena el hueco con lo más probable (un cuerpo de espaldas, contemplación). Eso es útil porque evidencia, por contraste, lo radical del original: cuán poco hace falta para cerrar lo abierto.

Conclusión

Rooms by the Sea de Edward Hopper se ha leído como una imagen que produce malestar no por lo que exhibe, sino por lo que retira. La escena doméstica, en apariencia sencilla y reconocible, se vuelve inquietante porque el umbral se comporta como un corte hacia un afuera absoluto y porque la figura central que suele estabilizar la composición y garantizar un relato mínimo no está. A partir de Mondzain, se ha sostenido que ver una imagen implica detectar en lo visible la presencia de una ausencia (310), y, a partir del análisis comparativo con otros cuadros del pintor, vemos que,

en Hopper, esa ausencia no es un accidente: es un procedimiento que organiza la mirada. Por eso el cuadro activa simultáneamente lo *unheimlich* (Freud) y lo *eerie* (Fisher): lo familiar se tuerce desde dentro y la escena conserva huellas de una acción sin agente visible, obligando al espectador a reconstruir lo sucedido a partir de indicios.

Con el apoyo de las ideas de Freedberg, Stapleton y Viselli, y Taussig, se amplía el concepto de iconoclasia más allá del gesto espectacular de destrucción para entenderlo como un conjunto de operaciones: remover, alterar, extirpar, desplazar; capaces de reorganizar el estatus de la imagen y abrir un nuevo campo de sentido. En esa línea, el término operativo *iconoclasia por sustracción* nombra la estrategia de Hopper: invisibilizar lo que la haría legible de manera inmediata. La consecuencia de este retiro no clausura el significado, sino que lo expande: el cuadro queda suspendido en un tiempo de vacilación que, como sugiere Todorov, deviene fantástico porque no se sabe si se trata de un acontecimiento imposible o de un engaño perceptivo.

Esa apertura conduce a la imaginación como respuesta al vacío. Con Simondon, la imaginación aparece como intermediario entre sujeto y objeto: enlaza percepción y afectos, y puede operar como germen capaz de desarrollarse en quien mira. Desde ahí, intervenir el cuadro se entiende como un modo de volver explícito el mecanismo que ya está operando: hacer visible cómo el vacío organiza la escena y cómo esa organización fuerza al espectador a producir hipótesis, a completar, a imaginar. Didi-Huberman permite cerrar esta idea con un matiz decisivo: la imaginación no concluye; abre y se mantiene en movimiento, reorganizando el mundo de otra forma.

Se propone una intervención pictográfica como práctica crítica palimpséstica. El palimpsesto reescribe a Hopper por capas para hacer legibles las condiciones de su inquietud. Un reencuadre que convierta el vacío en figura, una veladura del mar que mida el peso del afuera

imposible, una veladura del interior que vuelva la domesticidad casi un negativo, o la inserción de un cuerpo, buscan mostrar que la potencia del cuadro reside en una economía de pistas. En suma, *Rooms by the Sea* funciona como una máquina de ausencia. La intervención, como capa sobre capa, vuelve visible esa máquina y confirma que el malestar no es un efecto secundario, sino el modo mismo en que la imagen abre la imaginación del espectador.

Referencias

- Culp, Edwin. "Landscapes of Disappearance." *Performance Research*, vol. 24, no. 7, 2019, pp. 16-22. doi:10.1080/13528165.2019.1717860.
- Didi-Huberman, Georges. "La imaginación, nuestra Comuna." *Theory Now: Journal of Literature, Critique and Thought*, vol. 3, no. 2, 2020, pp. 5-21.
- Fisher, Mark. *The Weird and the Eerie*. Repeater Books, 2016.
- Freud, Sigmund. "Lo siniestro". *Obras Completas*. Editorial Biblioteca Nueva, 1981, 2483-2505.
- Freedberg, David. *Iconoclasm*. The University of Chicago Press, 2021.
- Groys, Boris. "Iconoclasm as an Artistic Device: Iconoclastic Strategies in Film." *Art Power*, translated by Elena Sorokina, The MIT Press, 2008, pp. 67-82.
- Mondzain, Marie-José. "What Does Seeing an Image Mean?" *Journal of Visual Culture*, vol. 9, no. 3, 2010, p. 310.
- Nancy, Jean-Luc. "La imagen – lo distinto." *Revista Laguna*, núm. 11, septiembre 2002, pp. 9-22. Traducción del francés de Moisés Barroso Ramos.
- Simondon, Gilbert. *Imaginación e invención*. Cactus, 2013.
- Stapleton, Rachel F., and Antonio Viselli. "If It's Broke, Don't Fix It: The Back-to-Front Logic of Iconoclasm." *Iconoclasm: The Breaking and Making of Images*, edited by Rachel F. Stapleton and Antonio Viselli, McGill-Queen's University Press, 2019, pp. 3-20.

Taussig, Michael. "Iconoclasm Dictionary." *Iconoclasm: The Breaking and Making of Images*, edited by Rachel F. Stapleton and Antonio Viselli, McGill-Queen's University Press, 2019, pp. 21-37.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. Coyoacán, 1999.