

Universidad Iberoamericana · Primavera 2026

**IMAGINACIÓN ICONOCLASTA: MEDIACIONES MATERIALES DE LA
IMAGINACIÓN POLÍTICA · Seminario de Dr. Edwin Culp**

Ensayo de SINITSYNA Elena A

**Título: Iconoclasia involuntaria y circulación digital:
la vida social de las imágenes y
la reconfiguración de la imaginación política en el *Ecce Homo* de Borja**



<https://www.elmundo.es/cultura/arte/2022/08/21/630208fafdddf8e8b8b4579.html>

ÍNDICE GENERAL

Resumen	2
Palabras clave	3
Abstract	3
1. Introducción: del accidente mediático al acontecimiento icónico	4
2. Imagen, ídolo y visibilidad: marco conceptual	6
3. La mediación material como dispositivo político	8
4. Iconoclasia involuntaria y destrucción creadora	10
5. Apropiación, viralidad y estética de la inmediatez	12
6. Comunidad, afecto y economía de la visibilidad	14
7. Conclusión: iconoclasia, circulación y imaginación política	16
Bibliografía	17
Anexos	18

Resumen

El presente artículo analiza el caso del *Ecce Homo* intervenido en 2012 en Borja, España, como un acontecimiento paradigmático para comprender las mediaciones materiales de la imaginación política contemporánea en el contexto de la cultura digital. Lejos de abordarse como una anécdota mediática o un simple error de restauración, el episodio es interpretado como una transformación en el régimen de visibilidad de las imágenes, donde convergen dimensiones estéticas, sociales y económicas.

A partir del diálogo entre Jean-Luc Nancy, Marie-José Mondzain, Sarah Awad y David Freedberg, el artículo examina la tensión entre imagen e ídolo, visibilidad e invisibilidad, sacralidad y circulación mediática. Nancy permite pensar la imagen como aparición y como exposición de una ausencia; Mondzain introduce el problema político de la visibilidad y de la idolatría; Awad desplaza el análisis hacia la vida social de las imágenes y sus modos de circulación; y Freedberg permite reconsiderar la iconoclasia no solo como destrucción, sino como una forma afectiva y productiva de intervención sobre las imágenes.

Desde este marco, se sostiene que la intervención realizada por Cecilia Giménez (1931-2025) no constituye únicamente un “error de restauración”, sino una forma de iconoclasia involuntaria que reconfigura el régimen de visibilidad de lo sagrado en la era digital. La destrucción parcial de la materialidad pictórica no clausura la imagen, sino que inaugura una nueva trayectoria social,

mediática y económica. El análisis muestra cómo el muro, la intervención manual, la fotografía digital, las plataformas de circulación y los objetos turísticos conforman un ensamblaje material y político en el que lo devocional, lo viral y lo turístico se entrelazan. El caso permite comprender cómo el “fracaso” visual puede devenir acontecimientos político-culturales y cómo las comunidades contemporáneas se constituyen en torno a imágenes mediatizadas, apropiables y afectivamente intensas, más que a *imágenes auráticas* (Didi-Huberman, 2006).

Palabras clave: imaginación política; mediaciones materiales; iconoclasia; mediatización; cultura visual; sacralidad digital; estética de la viralidad.

Abstract

This article analyzes the case of the *Ecce Homo* intervention carried out in 2012 in Borja, Spain, as a paradigmatic event for understanding the material mediations of contemporary political imagination in the context of digital culture. Rather than approaching it as a media anecdote or a simple restoration error, the episode is interpreted as a transformation in the regime of image visibility, where aesthetic, social, and economic dimensions converge.

Through a dialogue between Jean-Luc Nancy, Marie-José Mondzain, Sarah Awad, and David Freedberg, the article examines the tension between image and idol, visibility and invisibility, sacrality and media circulation. Nancy allows us to think of the image as an event of appearance and as the exposure of an absence; Mondzain introduces the political problem of visibility and idolatry; Awad shifts the analysis toward the social life of images and their modes of circulation; and Freedberg enables a reconsideration of iconoclasm not only as destruction, but as an affective and productive form of intervention upon images.

From this framework, it is argued that the intervention carried out by Cecilia Giménez (1931–2025) does not constitute merely a “restoration error,” but rather a form of involuntary iconoclasm that reconfigures the regime of visibility of the sacred in the digital age. The partial destruction of the pictorial materiality does not bring the image to a close; instead, it inaugurates a new social, media, and economic trajectory. The analysis shows how the wall, the manual intervention, digital photography, platforms of circulation, and tourist commodities form a material and political assemblage in which the devotional, the viral, and the touristic intertwine.

The case makes it possible to understand how visual “failure” can become a political-cultural event, and how contemporary communities are increasingly constituted around mediatized, appropriable, and affectively charged images, rather than around auratic ones (Didi-Huberman, 2006).

Keywords: political imagination; material mediations; iconoclasm; mediatization; visual culture; digital sacredness; social life of images; aesthetics of virality.

1. Introducción: del accidente mediático al acontecimiento icónico

En agosto de 2012, la intervención de una pintura mural titulada *Ecce Homo* (1930), realizada por Elías García Martínez en el Santuario de la Misericordia de Borja, Zaragoza, desencadenó una reacción mediática global. La modificación fue ejecutada por la feligresa Cecilia Giménez, una persona sin formación técnica especializada, y fue inicialmente interpretada como un acto de deterioro patrimonial o vandalismo. Sin embargo, en cuestión de días, la imagen intervenida se transformó en fenómeno viral y, posteriormente, en un atractivo turístico internacional.

Este desplazamiento —de presunto vandalismo en un espacio público local a icono cultural global— no puede explicarse únicamente como una anécdota mediática, ni como un error técnico amplificado por las redes. Más bien, evidencia una transformación en las condiciones bajo las cuales las imágenes adquieren valor social. En caso de Borja revela que el estatuto de la imagen ya no depende exclusivamente de la calidad formal, o de la fidelidad representacional, sino de la capacidad de activar procesos de circulación, aportación colectiva y respuesta afectiva.

El tránsito del *Ecce Homo* - de objeto devocional local al artefacto visual global - permite examinar el papel de mediaciones materiales en la reconfiguración de la imagen. La pintura mural no circula simplemente como una reproducción desanclada de su soporte original: circula a través de una serie de transformaciones que incluyen el muro del santuario, la intervención pictórica, la captura fotográfica, la difusión en redes sociales, la producción de memes, la visita turística y la mercantilización del acontecimiento. En cada una de estas instancias, la imagen adquiere nuevas funciones, sentidos y públicos.

En esta línea, la noción de “vida social de las imágenes” propuesta por Sarah H. Awad (2020) permite comprender que las imágenes no solo representan el mundo, sino que participan activamente en la producción de relaciones, afectos y formas de comunidad. Una imagen en circulación no permanece idéntica a su original: se transforma en el encuentro con los usos, interpretaciones y apropiaciones de quienes la comparten. El *Ecco Homo* de Borja, en este sentido, no puede ser reducido ni a la obra original de García Martínez ni a la intervención de Giménez. Su existencia contemporánea se configura en el conjunto de mediaciones y prácticas que lo convierten en un objeto visual mutable, distribuido y relativamente autónomo respecto de sus autores.

Esta misma intervención puede leerse también a la luz de las reflexiones de David Freedberg sobre iconoclastia. Aunque Freedberg (2021) no analiza directamente el caso de Borja, su comprensión de los actos iconoclastas como gestos cargados de afectividad permite pensar la alteración de la imagen no solo como pérdida, sino como producción de nuevas significaciones. En Borja, la imagen dañada no desaparece: intensifica su potencia simbólica precisamente por su falla formal se convierte en el núcleo de su circulación. La risa, la indignación, la ternura y la fascinación que suscita no son efectos secundarios, sino el motor de su circulación, condición de su eficacia.

Este artículo propone analizar el *Ecco Homo* de Borja no como un accidente cultural, sino como un acontecimiento icónico que permite observar el desplazamiento desde un régimen contemplativo de la imagen hacia un régimen digital, viral, replicable y moldeado por la creatividad colectiva. La pregunta central que guía el análisis es: ¿qué sucede cuando una imagen sagrada, al ser materialmente intervenida, deviene objeto de circulación digital y mercantilización global? Más específicamente, ¿cómo se reconfiguran las relaciones entre imagen, comunidad y poder en este tránsito? ¿Qué tipo de imaginación política se activa cuando el “fracaso” visual se convierte en condición de su eficacia cultural?

Responder a estas preguntas implica considerar, además de la dimensión estética, la *economía política de la visibilidad* (Mondzain, 2010). La atención, la circulación y la afectividad no funcionan aquí como elementos externos al valor de la imagen, sino como condiciones centrales de su producción. En este contexto, lo devocional, lo viral, lo turístico no se excluyen: se articulan en una nueva configuración de lo sagrado, atravesada por lógicas mediáticas y económicas.

De este modo, el artículo se sitúa en la intersección entre estudios de la imagen, teoría de la comunicación y análisis de la cultura visual contemporánea. Su propósito es mostrar que la imaginación política actual no se organiza únicamente en torno a discursos, instituciones o identidades estables, sino también – y de manera decisiva – a través de las condiciones materiales y mediáticas que hacen posible la aparición, circulación y apropiación de las imágenes.

2. Imagen, ídolo y visibilidad: marco conceptual

Siguiendo a Jean-Luc Nancy (2002), la imagen no constituye una representación secundaria ni un reflejo de lo real, sino un *acontecimiento de aparición*: aquello que hace presente una ausencia sin cancelarla. La imagen no sustituye lo invisible; lo expone. Su potencia reside en sostener una distancia entre lo que se muestra y aquello que no puede ser plenamente capturado por la visibilidad. En este sentido, la imagen abre un espacio de relación en el que lo visible y lo invisible coexisten en tensión.

Esta condición de apertura se ve amenazada, como advierte Marie-José Mondzain (2010), cuando la imagen deviene ídolo. La idolatría no debe entenderse únicamente como una proliferación excesiva de imágenes, sino como un régimen específico de visibilidad en el que la imagen pretende coincidir plenamente con aquello que muestra. El ídolo no media: satura. Cancela la distancia simbólica y clausura la posibilidad de interpretación, fijando un sentido unívoco que neutraliza la potencia relacional de la imagen.

Mientras Nancy permite pensar la imagen desde la distancia que abre entre presencia y ausencia, Mondzain insiste en la dimensión política de esa distancia. Para esta autora, el problema no reside simplemente en que haya imágenes, sino en los modos en que ciertas imágenes organizan lo visible, distribuyen la atención y producen obediencia o interpretación. La imagen, por tanto, no es políticamente relevante solo por su contenido, sino por el régimen de mirada que instituye.

El caso del *Ecce Homo* de Borja introduce una variación significativa en este marco. La imagen intervenida no produce una saturación idolátrica en sentido estricto, porque no afirma una presencia plena ni transparente. Por el contrario, exhibe su propia inadecuación. Su potencia no proviene de una perfección formal, sino de una falla visible que interrumpe la expectativa de

semejanza, devoción y conservación patrimonial. Allí donde el ídolo clausura la distancia, el *Ecce Homo* intervenido de Borja la reabre desde el error.

El fallo no interrumpe el régimen visual: lo expone como un sistema dependiente de mediaciones, expectativas y condiciones históricas de reconocimiento. La imagen se vuelve eficaz porque permite ver aquello que normalmente permanece implícito: que la visibilidad no es una propiedad natural de las imágenes, sino el resultado de operaciones materiales, técnicas, afectivas e institucionales que determinan qué aparece, cómo aparece y bajo qué condiciones adquiere valor.

Para comprender plenamente este fenómeno, resulta necesario ampliar el marco ontológico de la imagen hacia una perspectiva dinámica y social. La propuesta de Sarah H. Awad (2020) introduce aquí un giro fundamental al concebir las imágenes como *actores sociales*. Desde esta perspectiva, las imágenes no son objetos pasivos que esperan ser interpretados, sino formas activas de mediación que participan en la producción de relaciones, afectos y significados.

La imagen digital, en particular, no solo representa el mundo: interviene en él según coordenadas específicas de tiempo, espacio y circulación. Su existencia no puede separarse de las prácticas que la producen, distribuyen, comentan, modifican y reinterpretan. La imagen deja así de ser un objeto cerrado para convertirse en un proceso social distribuido, cuya identidad se redefine continuamente en el flujo de sus mediaciones.

Desde esta perspectiva, la imagen intervenida de Borja no puede ser comprendida únicamente como resultado de un proceso creativo individual —ni del pintor original ni de la intervención posterior—, sino como un acontecimiento social. Su existencia se despliega a través de reacciones públicas, apropiaciones humorísticas, debates patrimoniales, desplazamientos turísticos y prácticas de consumo social. Estos elementos no son consecuencias externas de la imagen, sino parte constitutiva de su vida social.

La viralización no implica únicamente difusión. Supone una reconfiguración ontológica de la imagen: el *Ecco Homo* deja de estar anclado exclusivamente a su soporte mural para devenir un objeto transmedial, distribuido y mutable. Su sentido ya no se fija en una sola localización ni en una intención autorial única, sino que emerge en el flujo de circulación que lo reinscribe constantemente en nuevos contextos.

En la que el sentido, el caso de Borja permite observar la superposición de dos regímenes de la imagen. Por un lado, el régimen icónico tradicional, asociado a la distancia, la contemplación, la estabilidad material y la inscripción devocional. Por otro, un régimen digital caracterizado por la circulación, la replicabilidad y la participación y la apropiación colectiva. La tensión entre ambos no se resuelve mediante la sustitución de uno por otro. La imagen intervenida no abandona completamente su dimensión sacra, pero tampoco permanece contenida en ella. Se sitúa en un umbral donde lo sagrado, lo mediático, lo lúdico y lo económico coexisten, produciendo una nueva forma de visibilidad.

Así, el caso de Borja no representa únicamente una transformación de la imagen particular, sino una transformación de un régimen de visibilidad. La imagen ya no se define solo por su capacidad de representar o revelar, sino por su capacidad de circular, afectar, ser apropiada y generar formas de comunidad.

3. La mediación material como dispositivo político

El análisis de Sarah H. Awad (2020) permite además comprender que la circulación digital de las imágenes no se limita a ampliar su alcance. Más bien, reconfigura su espacialidad, temporalidad y condición social. En el caso de *Ecco Homo* de Borja, la viralización no actúa como un simple mecanismo de difusión, sino como un proceso de transformación que altera las condiciones de existencia de la imagen.

La imagen del *Ecce Homo* ya no pertenece exclusivamente al Santuario de la Misericordia de Borja ni puede ser comprendida únicamente en función de su localización original. Su circulación en entornos digitales produce una dislocación radical: el lugar físico se convierte en referencia simbólica dentro de una red de significaciones, mientras que el tiempo del acontecimiento se prolonga indefinidamente en la repetición, el comentario, la parodia y la reactivación constante. La imagen, reproducida y compartida en múltiples contextos, adquiere una presencia simultánea que desborda cualquier anclaje territorial o temporal.

Este fenómeno transforma el fresco en un objeto translocal y transtemporal,. Sin embargo, esta transformación no significa que la materialidad original desaparezca. Al contrario: la digitalización multiplica y complejiza las mediaciones materiales. El muro del santuario, la capa pictórica

intervenida, la fotografía digital, los dispositivos de reproducción, las plataformas de redes sociales, los algoritmos de visibilidad, los circuitos turísticos y los objetos de consumo cultural no constituyen instancias separadas. Forman un ensamblaje mediático en el que cada elemento participa en la producción de nuevas formas de aparición pública.

Afirmar que la mediación material no desaparece implica reconocer que lo digital no sustituye los soportes, sino que los reorganiza. La imagen viral no existe sin una cadena de operaciones concretas: alguien fotografía la pintura, alguien la sube a una plataforma, una interfaz la vuelve compartible, un algoritmo amplifica su exposición, los usuarios la comentan o parodian, los medios la recogen, el lugar físico se convierte en destino turístico y la imagen reaparece en souvenirs, noticias, publicaciones y relatos institucionales. Cada una de estas mediaciones modifica las condiciones de visibilidad y de interpretación.

La mediación material es, por tanto, un dispositivo político. No porque determine de manera unilateral el sentido de la imagen, sino porque organiza las condiciones bajo las cuales esta puede aparecer, circular, ser valorada y producir comunidad. La política de la imagen no reside únicamente en lo que muestra, sino en el conjunto de infraestructuras, prácticas y economías que hacen posible su visibilidad.

En este punto, es necesario precisar la relación entre mediación y visibilidad. Sostener que la mediación material es un dispositivo político no contradice la idea de que la visibilidad no es una propiedad intrínseca de la imagen. Por el contrario, la explica. Una imagen no se vuelve visible solo por existir materialmente ni por poseer determinadas cualidades formales. Se vuelve visible cuando entra en una red de operaciones técnicas, sociales, afectivas y económicas que determinan qué circula, cómo circula, ante quién aparece y bajo qué formas adquiere valor.

El caso del *Ecco Homo* de Borja permite observar con claridad este proceso. Antes de su intervención y viralización, la pintura existía como objeto devocional local, relativamente marginal dentro del circuito global de imágenes. Después de la intervención su visibilidad no surge simplemente de su nueva apariencia, sino de la articulación entre error, fotografía, medios, plataformas digitales, humor colectivo, polémica patrimonial y explotación turística. La imagen se vuelve visible porque es capturada por un ensamblaje que convierte la falla en acontecimiento.

Este ensamblaje redefine el estatuto y la función de la imagen. El fresco ya no opera únicamente como objeto religioso ni como patrimonio local, sino como nodo de una experiencia social ampliada. Produce nuevas audiencias que no estaban previamente vinculadas a la devoción original; genera mercancías simbólicas que circulan globalmente; activa debates públicos sobre arte, restauración, autoría, patrimonio y valor; y reconfigura el significado de la imagen en función de las interpretaciones y afectos que suscita.

De este modo, la mediación deja de ser un elemento secundario para situarse en el centro del análisis. La imagen no solo se vuelve visible: su visibilidad se convierte en un campo de disputa. En ese campo se decide qué cuenta como arte, qué cuenta como error, quién puede intervenir una imagen, quién obtiene reconocimiento, quién administra el valor producido y cómo una comunidad se organiza alrededor de una aparición inesperada. La mediación material, entendida como dispositivo político, permite comprender que la imaginación política contemporánea se configura también en los circuitos donde las imágenes adquieren presencia pública.

4. Iconoclasia involuntaria y destrucción creadora

La incorporación de David Freedberg (2021) permite radicalizar la interpretación del acontecimiento al desplazar la comprensión tradicional de la iconoclasia como mera destrucción hacia una lectura que enfatiza su dimensión afectiva y productiva. Aunque el autor no analiza directamente el caso de Borja, su conceptualización de la iconoclasia como una práctica cargada de afectividad y potencia creativa ofrece un marco fértil para reflexionar sobre las imágenes en contextos mediáticos.

Para Freedberg, la iconoclasia no puede reducirse a un gesto de negación orientado a la eliminación de la imagen. El acto de dañar, alterar o intervenir una imagen supone reconocer su potencia. No se agrede una imagen indiferente: se actúa sobre ella porque se le atribuye fuerza simbólica, afectiva o social. En este sentido, la iconoclasia revela la eficacia de las imágenes incluso cuando parece negarlas.

Esta perspectiva permite comprender que la imagen dañada no desaparece necesariamente. Puede transformarse en soporte de nuevas significaciones. El daño no solo restaura una ausencia o produce una pérdida: puede abrir otra trayectoria de sentido. En Borja, la intervención realizada por Cecilia Giménez no buscaba subvertir el orden icónico ni cuestionar la autoridad de la imagen original. – Su intención era restauradora, no destructiva. Sin embargo, el efecto producido excedió radicalmente la intención inicial. Al alterar la imagen, introdujo una ruptura que habilitó nuevas formas de existencia pública.

Por ello, el *Ecce Homo* de Borja puede ser leído como un caso de *iconoclasia involuntaria* que deriva en una forma de *destrucción creadora* (Batalla, 2022). La intervención realizada por Cecilia Giménez no elimina la imagen, sino que la reprograma. La figura resultante no reemplaza simplemente a la pintura anterior: inaugura una nueva trayectoria en la que el valor ya no reside en la fidelidad representacional, sino en la capacidad de generar circulación, afecto y participación.

La iconoclasia involuntaria permite nombrar, entonces, una paradoja: una intervención destinada a preservar termina produciendo una ruptura; pero esa ruptura, lejos de clausurar la imagen, la convierte en un acontecimiento. El error técnico se transforma en principio de legibilidad cultural. Lo que inicialmente aparece como fracaso de la restauración deviene condición de posibilidad de una nueva imagen pública.

Más aún, la figura resultante puede interpretarse como un “ídolo paradójico”. No se trata de un ídolo en el sentido de una imagen que aspire a la plenitud, la solemnidad o la transparencia de su referente. Su eficacia proviene precisamente de lo contrario: de lo imperfecto, lo ridículo, lo vulnerable y lo reconociblemente humano. Esta condición no debilita su potencia simbólica; la intensifica. La risa, la incomodidad, la ternura o la fascinación que suscita no son respuestas marginales, sino el núcleo de su capacidad de circulación.

Aquí, la iconoclasia se articula directamente con la dimensión afectiva de la cultura digital. La alteración material no solo transforma la imagen en términos formales: reconfigura las condiciones de su recepción. La imagen se vuelve compatible porque afecta, porque provoca una respuesta que oscila entre la burla, el escándalo, la compasión y la identificación. La viralidad no

puede comprenderse sin esta dimensión afectiva: las imágenes circulan no solo porque son visibles, sino porque movilizan emociones que impulsan su repetición y apropiación.

En este contexto, la iconoclasia deja de operar como una fuerza externa que amenaza la integridad de la imagen para convertirse en un principio interno de su producción. Las imágenes contemporáneas no solo toleran la intervención: en muchos casos dependen de ella. Su circulación está ligada a su capacidad de ser modificadas, recortadas, comentadas, parodiadas, reapropiadas y reinscritas en nuevos contextos. La destrucción parcial – ya sea material, simbólica o interpretativa – no marca necesariamente su final; puede funcionar como condición de reactivación dentro de circuitos ampliados de visibilidad.

Esto no significa que toda destrucción sea creativa ni que todo daño deba ser celebrado. La afirmación es más específica: en determinados regímenes contemporáneos de circulación, la alteración de una imagen puede producir nuevas condiciones de existencia social. La iconoclasia se vuelve interna a la producción cuando la vida pública de una imagen depende de su disponibilidad para ser intervenida y redistribuida. En caso de Borja, la imagen contemporánea no existe a pesar de la destrucción parcial del original, sino a partir de ella.

El *Ecco Homo* emerge, así, en un espacio de tensión entre veneración y exposición, entre deterioro y creación, entre pérdida patrimonial y ganancia simbólica. Su existencia precede a la intervención, pero su vida social contemporánea se construye en ella. La destrucción del original deja de ser únicamente un accidente que afecta a la imagen y se convierte en el acontecimiento que hace posible su lectura actual.

5. Apropiación, viralidad y estética de la inmediatez

Uno de los aportes más sugerentes de Freedberg es la comprensión del gesto iconoclasta como forma de apropiación. Intervenir una imagen implica dejar en ella una marca, un “sello” que inscribe al sujeto en la historia, desplaza la autoridad original y reconfigura el régimen de sentido. La obra intervenida ya no pertenece exclusivamente a su autor original ni a su contexto inicial de producción, sino que se abre a nuevas inscripciones que la transforman.

En el caso de *Ecco Homo* de Borja, este gesto de apropiación se amplifica colectivamente en el contexto de la cultura digital. La apropiación deja de ser un acto individual para convertirse en un proceso distribuido. Cada usuario que comparte, modifica, reinterpreta o parodia la imagen participa en la expansión de su producción simbólica. La imagen se convierte en un material disponible para la intervención colectiva.

Este proceso permite pensar la emergencia de una *estética de la viralidad*. En ella, los criterios tradicionales de valorización de la imagen – destreza técnica, la fidelidad representacional, composición formal, estabilidad material – pierden centralidad frente a las lógicas de circulación, repetición y transformación. La imagen ya no se legitima por su adecuación a un canon, sino por su capacidad de insertarse en flujos dinámicos de atención y participación.

En este contexto, la inmediatez se impone sobre la perfección. La rapidez con la que una imagen puede ser producida, compartida, reconocida y transformada adquiere mayor relevancia que su elaboración técnica. Del mismo modo, la circulación prevalece sobre la estabilidad: el valor de la imagen no reside en su permanencia, sino en su capacidad de desplazarse, replicarse y adaptarse a múltiples contextos. Lo jocoso, lo irónico, lo inesperado tienden a desplazar lo solemne en la medida en que favorecen la identificación, la participación y la respuesta afectiva de las audiencias.

Este desplazamiento no implica la desaparición de los criterios estéticos, sino su reconfiguración. La imagen comienza a evaluarse también en función de su potencial de generar atención, afecto y replicabilidad. Su eficacia ya no depende de su correspondencia con un referente, sino de su capacidad de activar procesos de circulación que la mantengan en el centro de la visibilidad pública.

La viralidad, por tanto, no debe entenderse como un fenómeno superficial o meramente cuantitativo. No se trata únicamente de que una imagen sea vista muchas veces. Se trata de una lógica estética y cultural que redefine las condiciones de producción, recepción y valoración de las imágenes. La repetición, la variación y la apropiación se convierten en principios fundamentales de su existencia.

El *Ecco Homo* de Borja ilustra con claridad este proceso. Su potencia no radica en la fidelidad de su representación, sino en su capacidad de ser reciclado, transformado y reinscrito en nuevos

contextos. La imagen no se estabiliza en una versión definitiva, sino que permanece en un estado de inacabamiento productivo: cada meme, noticia, visita, mecancía o comentario la redefine parcialmente.

De este modo, la *estética de la inmediatez* transforma los criterios de valoración de la imagen y reconfigura las formas de participación y de pertenencia. La comunidad ya no se articula únicamente en torno a la contemplación de una obra estable, sino alrededor de la intervención continua sobre una imagen en circulación. La imagen funciona como un punto de encuentro, pero también como un material común susceptible de apropiación.

6. Comunidad, afecto y economía de la visibilidad

El dialogo entre Nancy (2002), Mondzain (2010), Awad (2020) y Freedberg (2021) permite comprender que la comunidad contemporánea no se constituye únicamente en torno a la circulación de imágenes, sino también – y de manera decisiva - a través de las respuestas afectivas que estas generan. La imagen circula porque es visible, pero también porque produce afectos. Su capacidad de motivar emociones construye una dimensión central de su eficiencia social.

En el caso del *Ecce Homo* de Borja, la imagen intervenida activa un espectro amplio de respuestas: risa, indignación, ternura, incomodidad, fascinación, curiosidad. Estas reacciones, lejos de ser marginales o secundarias, operan como el motor de su circulación. La intensidad afectiva no acompaña a la imagen: la impulsa, la sostiene y la expande.

Desde esta perspectiva, la comunidad que emerge en torno a la imagen no puede comprenderse como un colectivo meramente espectral. No se trata de una audiencia pasiva que contempla una obra, sino de una comunidad afectiva y participativa articulada por la experiencia compartida de una imagen y de las respuestas que esta provoca. La circulación no solo distribuye la imagen: produce vínculos, genera identificación y habilita formas de pertenencia que no dependen necesariamente de la proximidad física o de la adhesión a un sistema de creencias preexistente.

Esta comunidad se configura en el entrecruce de prácticas como compartir, comentar, reinterpretar o visitar el lugar de origen de la imagen. En cada una de estas acciones, los sujetos consumen la

imagen, además de participar activamente en su producción simbólica. La comunidad no preexiste a la imagen: se configura en su circulación.

Sin embargo, estas dinámicas afectivas y participativas no pueden separarse de las condiciones materiales y económicas que las sostienen. La vida social de la imagen se inscribe en una economía política de la visibilidad, en la que la atención se convierte en un recurso central. El valor de la imagen no depende únicamente de su contenido o de su capacidad formal, sino de su capacidad de mantener y movilizar la atención de las audiencias.

En este sentido, la circulación puede traducirse en capital simbólico y la visibilidad sostenida puede convertirse en valor económico. El caso de *Ecce Homo* de Borja resulta paradigmático: la imagen intervenida, inicialmente percibida como un fracaso, se transformó en un activo capaz de generar flujos turísticos, producción de mercancías y reconocimiento global. La falla estética se convirtió en recurso cultural.

La comercialización del fenómeno —incluyendo la producción de souvenirs, la atracción de visitantes y la institucionalización del acontecimiento como recurso turístico – evidencia que lo devocional, lo mediático y lo económico no operan en esferas separadas. Se entrelazan en una misma lógica de valorización. La imagen produce valor en su circulación porque articula afecto, atención y materialidad.

Este proceso pone de manifiesto que la economía contemporánea de la visibilidad no se limita a gestionar imágenes. Organiza formas de experiencia, afecto y comunidad. La imagen deviene así un recurso estratégico capaz de articular dimensiones simbólicas y materiales en un mismo dispositivo. Su eficacia no se agota en lo que representa: también produce relaciones, recorridos, consumos, relatos e identificaciones.

En este contexto, el *Ecco Homo* de Borja permite comprender que la imaginación política contemporánea se configura en gran medida a través de estas dinámicas. Las comunidades ya no se constituyen exclusivamente en torno a instituciones, discursos o identidades estables, sino mediante experiencias compartidas de visibilidad y afecto mediadas por imágenes en circulación. La economía de la visibilidad no solo distribuye valor: configura formas de relación social y modos de pertenencia. La imagen deja de ser un objeto dentro de este sistema para convertirse en uno de

es uno de sus principales operadores. A través de ella se organizan afectos, se disputan sentidos, se producen comunidades y se redefinen los vínculos entre lo local y lo global.

7. Conclusión: iconoclasia, circulación y imaginación política

El análisis del *Ecce Homo* de Borja permite reformular la hipótesis inicial en términos más precisos. No se trata únicamente de un caso de mediación material ni de un episodio singular de viralización, sino un ejemplo paradigmático de cómo las imágenes contemporáneas viven, se transforman y adquieren poder en su circulación.

A lo largo del artículo se ha mostrado que la intervención de la imagen no puede comprenderse como un simple gesto de deterioro o error. Debe entenderse como un acontecimiento que reconfigura las condiciones mismas de la visibilidad. La iconoclasia, en este contexto, deja de ser pensada únicamente como destrucción para ser comprendida como una práctica productiva que opera en varios niveles: transforma la materialidad de la imagen, activa respuestas afectas, produce comunidades de interpretación y participa en economías de atención y valor.

Este desplazamiento implica una transformación más amplia de régimen de lo visible. La imagen ya no se define por su fidelidad representacional ni por su estabilidad formal, sino por su capacidad de ser interpretada, apropiada y reinscrita en flujos dinámicos de circulación. La potencia de la imagen no reside únicamente en su permanencia, sino en su disponibilidad para ser transformada.

El *Ecce Homo* de Borja permite comprender que la iconoclasia contemporánea no necesariamente destruye las imágenes: las reprograma. La intervención no marca el final de la imagen, sino el inicio de nuevas trayectorias en las que su sentido se expande, se fragmenta y se reconfigura continuamente. La imagen deja de ser un objeto cerrado para devenir un proceso abierto, atravesado por múltiples mediaciones, afectos y prácticas sociales.

La imaginación política contemporánea se articula, así, en torno a imágenes que no buscan estabilidad ni perfección, sino circulación, afecto y participación. Las comunidades ya no se construyen únicamente en torno a creencias compartidas o instituciones estables, sino a partir de

experiencias comunes de visibilidad mediada, en las que la imagen actúa como un operador central de relación.

De este modo, la economía de la visibilidad emerge como un campo decisivo en el que se entrelazan dimensiones simbólicas y materiales. La imagen no solo representa: produce valor: No solo comunica: organiza formas de pertenencia. No solo circula: configura los modos en que lo social se hace visible y pensable.

En últimas instancias, el caso del *Ecce Homo* de Borja revela que, en la era digital, las imágenes no se limitan a reflejar el mundo: participan en su reorganización. además de reflejarlo. Su eficacia no depende exclusivamente de su adecuación a un referente, sino de su capacidad de activar procesos de circulación, afectividad y aprobación que redefinen constantemente sus condiciones de existencia. La iconoclasia contemporánea, en este sentido, ya no consiste solamente en la eliminación de imágenes, sino en la transformación de sus regímenes de visibilidad. Es precisamente en ese tránsito – entre destrucción y creación, entre materialidad y circulación, entre imagen y comunidad – donde se juega una de las dimensiones fundamentales de la imaginación política en el presente.

Bibliografía:

Awad, Sarah H. (2020). 'The social life of images', *Visual Studies*, 35:1, pp.28-39, <https://doi.org/10.1080/1472586X.2020.1726206>

Batalla, Juan (07 Ago, 2022). '10 años del 'Ecce Homo' de Borja, "la peor restauración de la historia": ¿icono pop o arte?' *Infobae*. <https://www.infobae.com/cultura/2022/08/08/10-anos-del-ecce-homo-de-borja-la-peor-restauracion-de-la-historia-icono-pop-o-arte/>

Baudinet, Marie-José (1990). 'Rostro de Cristo, forma de la Iglesia.' En *Fragmentos para una historia del cuerpo humano*, editado por Ramona Naddaff, Nadia Tazi, y Michel Feher, pp.151–57. Madrid: Taurus.
Didi-Huberman, Georges (2006). *Lo que vemos, lo que nos mira*. (H.Pons, Trad.). Buenos Aires: Manantial.

Freedberg, David (2021). *Iconoclasm*. Chicago: University of Chicago.

Lejarcegi, G. (2012, 23 agosto). *Desfile de turistas ante el eccehomo de Borja*. El País. https://elpais.com/cultura/2012/08/23/album/1345746996_140946.html

Minutos. (2026, 9 febrero). 'Ecce Homo - Últimas noticias de Ecce Homo en 20minutos.es'. *Últimas Noticia*. <http://www.20minutos.es/minuteca/ecce-homo/>

Mondzain, M. (2010). '[What Does Seeing an Image Mean.](#)' *Journal of Visual Culture* 9, no. 3 (2010): pp.307–15.

Nancy, Jean-Luc (2002). '[La imagen - lo distinto](#)'. *Revista Laguna* 11: pp.9–22.

Suzuki, S. (2022, 16 agosto). 'Ecce Homo: el desastre artístico que se convirtió en un meme y transformó una ciudad'. *BBC News Mundo*. https://www.bbc.com/mundo/noticias-62545473?xtor=AL-73-%5Bpartner%5D-%5Bbbc.news.twitter%5D-%5Bheadline%5D-%5Bmundo%5D-%5Bbizdev%5D-%5Bisapi%5D&at_custom4=67C20AD8-1D0F-11ED-A9CB-60B04744363C&at_custom1=%5Bpost+type%5D&at_custom3=BBC+News+Mundo&at_custom2=facebook_page&at_campaign=64&at_medium=custom7&fbclid=IwY2xjawP2EzpleHRuA2FlbQIxMQBzcnRjBmFwcF9pZBAyMjIwMzIxNzg4MjAwODkyAAEexOObMRArpyr2D9z9rqQN23b542aq8PMUrKtln3mwzjQNvuv19etL1P7oLrk_aem_p1Jyhd78mKNBQvkKD8Igyw

Unidad Editorial Internet. (2012, 23 agosto). 'La anciana «restauradora» del Ecce Homo, en cama por un ataque de ansiedad'. *Cultura | elmundo.es*. <http://www.elmundo.es/elmundo/2012/08/23/cultura/1345728219.html>

Anexos:

El efecto 'Ecce Homo': 300.000 euros en 10 años



Ecce Homo, memes. Foto: Web

<https://www.losandes.com.ar/por-las-redes/a-10-anos-de-la-fallida-restauracion-del-ecce-homo-memes-turismo-repentino-y-una-historia-insolita>



https://atlasinsolitus.com/lugares/ecce-homo/#google_vignette



Ecce Homo, memes. Foto: Web

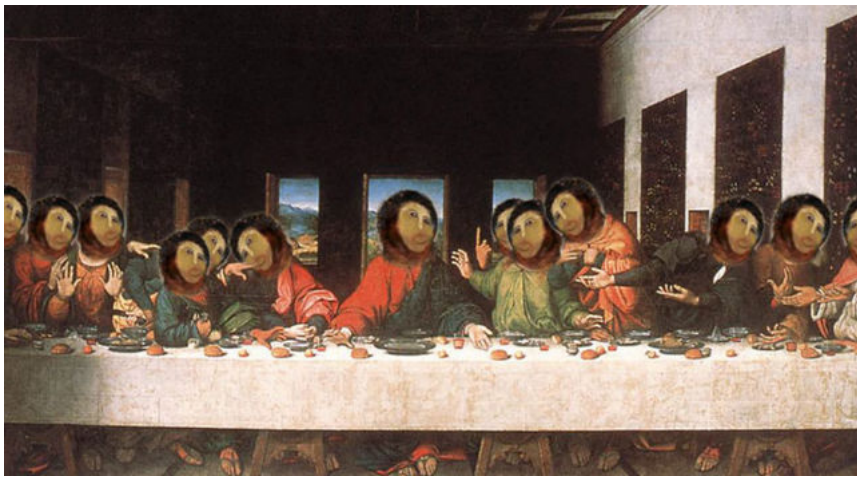
<https://www.losandes.com.ar/por-las-redes/a-10-anos-de-la-fallida-restauracion-del-ecce-homo-memes-turismo-repentino-y-una-historia-insolita>



https://elpais.com/cultura/2012/08/23/album/1345746996_140946.html



Foto: Web



Ecce Homo, memes. Foto: Web