



UNAM

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
POSGRADO EN ARTES Y DISEÑO
FACULTAD DE ARTES Y DISEÑO

LA INCERTIDUMBRE EN LO REAL
ANÁLISIS DE LA FOTOGRAFÍA NUMÉRICA ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRA EN ARTES VISUALES

PRESENTA:

CLAUDIA IVONNE GÓMEZ RIVERA

DIRECTORA DE TESIS

DRA. LAURA CASTAÑEDA GARCÍA

SINODALES

DR. JULIO CHÁVEZ GUERRERO

DR. EDUARDO ACOSTA ARREOLA

DR. YURI ALBERTO AGUILAR HERNÁNDEZ

DR. SERGIO KOLEFF OSORIO

CIUDAD DE MÉXICO, MAYO 2024



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.



LA INCERTIDUMBRE EN LO REAL

ANÁLISIS DE LA FOTOGRAFÍA NUMÉRICA ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD

Ibon Lemura

Gracias

A todos los que están y los que se han ido, en especial a Memo, quien siempre creyó en mi valor y apoyó todos mis proyectos. A toda mi familia por su cariño y presencia en mi vida. A mis amistades más cercanas que disfrutaban de mi compañía y me han dado su especial entendimiento ante el transcurrir de nuestra vida. A mi corazón y pareja de estos momentos por su amor y búsqueda de un espacio seguro. Un especial agradecimiento a todo el cuerpo académico con el que tuve la oportunidad de conocer y compartir conocimientos, sobre todo a la Doctora Laura Castañeda por haber estado siempre pendiente de mis avances y su apoyo en los momentos complicados por los que pasé. Finalmente puedo presentar este trabajo, tan importante para mi en forma personal y académica.

ÍNDICE

Introducción	12
---------------------------	-----------

Capítulo 1. Crop Circles	33
---------------------------------------	-----------

1.1 La idea de lo real.....	33
-----------------------------	----

- a) Lo real y la realidad en la fotografía numérica

1.2 La idea de la ficción.....	43
--------------------------------	----

- a) La fotografía entre documento y ficción
- b) Las ficciones fotográficas en la cultura
- c) Nuevo documentalismo postfotográfico

1.3 Estudio de caso: Crop circles.....	58
--	----

- a) Investigación basada en la ficción
- b) Los objetos externos en el abismo de lo real
- c) La narrativa de los Crop Circles
- d) Proceso constructivo

Capítulo 2. Imagen numérica	81
2.1 Ontología de la fotografía numérica.....	85
2.2 Imagen/Fotografía.....	89
a) El concepto de imagen numérica	
2.3 Earth. Conceptos de análisis y producción.....	93
a) Estructura y discursividad de las imágenes	
2.4 Signos.....	98

Capítulo 3. Catástrofe ficcional	107
3.1 Referencias artísticas	109
3.2 Vida y muerte.....	112
3.3 Muerte de un miliciano.....	114
3.4 Monumento catástrofe. La intertextualidad entre el retablo de Grünewald y la imagen autobiográfica ficcionalizada.....	117
a) Planteamiento	
b) Analítico crítico	
c) Antropomorfización del paisaje	

Conclusiones	149
Índice de imágenes	158
Fuentes de consulta	162

INTRODUCCIÓN

Propósito

¹José Luis Brea define la imagen postmediática como aquella que se inserta en un conjunto de dispositivos y redes digitales que intervienen en los modos de producción, distribución y recepción de la experiencia artística. Jose Luis Brea, *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post) artísticas y dispositivos neomediales*, (Salamanca: Editorial CASA, 2002), 19-23.

²La fotografía numérica es entendida como la imagen de un registro de lo real codificado mediante datos numéricos, obtenida desde cualquier aparato de mediación, pudiendo ser una cámara digital, sistema satelital de obtención de información, redes de sociabilidad digital o programas de postproducción.

³La ficción entendida como una proposición que no necesita ser verificada y la clasificación cartesiana de las ideas ficticias, que son hechas o inventadas por el hombre. Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía* (México: Fondo de Cultura Económica, tercera edición, 1998), 558.

Producimos y consumimos una gran cantidad de imágenes a toda hora, en todo lugar. En el contexto tecnológico actual, la imagen se convierte en punto de partida y mediación para entender el mundo, cohabitamos en la realidad junto con la virtualidad de la imagen postmediática¹.

Los límites de lo real se debilitan y se disuelven con la ficción; inventos y falsificaciones se confunden con lo que conocemos como verdadero. La ficción funciona como un vehículo que nos transporta a un lugar donde modificamos las experiencias de la realidad sugiriendo otras posibilidades. De éstas observaciones y una fascinación por la invención de imágenes con historias que difieran de los hechos de la realidad surge la pregunta: ¿Cómo es la experiencia de la relación con lo real y lo ficticio por medio de la fotografía numérica²?

El objetivo central de esta investigación cualitativa basada en el paradigma epistémico de la teoría posmoderna, busca explorar la relación entre la ficción³ y la realidad objetiva⁴ en el contexto de la imagen numérica que encuentra su distribución dentro de las redes de sociabilidad digital actuales.

El propósito es hacer manifiesta la naturaleza ficcional de la fotografía, mediante una búsqueda reflexiva y deconstructiva que tome como ejes principales el carácter ontológico de la misma, construyendo una serie de imágenes que examinen su naturaleza indexical como huella (Bazin, 1966), en relación con el estatus actual

de la imagen numérica. A partir de este principio autorreferencial será posible descifrar el vínculo realidad-ficción, presente en la imagen postmediática a fin de alcanzar una mayor comprensión del fenómeno en cuestión.

Para alcanzar este propósito aplicaré un marco metodológico variable para cada uno de los capítulos y por supuesto de la producción de imágenes, dentro de las metodologías está la investigación basada en las artes enfocada a la ficción y otras asociadas a la sociología visual tomando como estudio de caso, una serie de imágenes documentales de la narrativa de los Crop Circles. Para el capítulo 3 se trabaja un método de análisis propuesto por el Dr. Sergio Koleff, en el que se articula la metodología de producción utilizada para la obra Monumento Catástrofe, la cual se compone por iconografía y psicoanálisis, este último también forma parte sustancial de las demás propuestas. Otra metodología utilizada es la autonarrativa, que actúa dando pasajes de memorias personales como motivos para desarrollar en la producción, por ejemplo en la búsqueda de ciertas narrativas ficcionales, imágenes en internet o en la obra de otros artistas, pasando de la esfera privada hacia temas de reflexión en torno a la idea principal de este estudio.

La intención de utilizar la autonarrativa es describir experiencias estéticas y evocativas obtenidas en la esfera privada para indagar en la esfera pública, en el contexto cultural y artístico, buscar las conexiones con otras obras y transformar la problemática sociocultural, en este caso del abuso sexual infantil.

⁴La realidad objetiva entendida como aquello que se presenta en relación con la experiencia posible, existente y en contraposición a la realidad subjetiva, que tiene que ver con las ideas individuales. Robert Audi, ed, *Diccionario de filosofía*, tomo II (Madrid: Akal, 2004), 535.

⁵El concepto de imagen técnica se vincula a la idea de pérdida de materialidad y de dimensionalidad. La cero-dimensionalidad da cuenta de esa carencia de sustento material y de dimensiones del espacio. Vilém Flusser, *Hacia el universo de las imágenes técnicas*, (Ciudad de México: UNAM, 2011).

La gestación de la propuesta fotográfica se genera a partir de las reflexiones derivadas de imágenes que funcionan como documento distribuidas por medios de información tecnológicos, considerando su forma de producción, distribución y recepción dentro de las redes de sociabilidad digital, para esclarecer el estatus de la imagen cero dimensional⁵. De ese modo, oscilando constantemente entre el análisis teórico y la producción artística obtendré un conocimiento más profundo acerca de la imagen numérica en el contexto contemporáneo. Tal conocimiento permite, al menos un mayor acercamiento al entendimiento del problema entre el fenómeno de la realidad, lo real y la ficción en la imagen, idea central de esta investigación.

El tema general de la propuesta ronda en la búsqueda constructiva de imágenes digitales mediante la incorporación de diversas capas provenientes de distintos orígenes (tanto plástica como discursivamente), con la ficción como recurso narrativo para generar diferentes alternativas a lo real y sus certezas ante un sentimiento nostálgico que se escurre del desvanecimiento de la realidad.

Parto de las narrativas ficticias creadas de manera consciente e inconsciente, aquellas derivadas de la experiencia, la memoria, todo lo que vemos, leemos y escuchamos, todo esto se combina generando un producto en ocasiones muy distinto a la narrativa histórica.

La propuesta fotográfica consta de imágenes que rondan entre el documentalismo postfotográfico y la puesta en escena. Las imágenes son recicladas de motores de búsqueda o tomadas desde programas para obtención de imágenes desde la red.

La etapa temprana del proyecto se limita únicamente a los conceptos principales que rondan entre la ficción, la realidad, redes de sociabilidad digital y la imagen numérica. Al ser una investigación cualitativa se añadieron conexiones entre los conceptos relacionados como nuevas soluciones metodológicas, todo esto de acuerdo a las diversas propuestas creativas que surgieron de la obra.

La última parte de la investigación pone en cuestionamiento la propia cualidad ontológica de la imagen, se propone utilizar la reflexividad artística⁶ como estrategia metalingüística⁷ a fin de entender la manera en que ésta opera desde su naturaleza ficticia y su dimensión narrativa.

⁶La reflexividad artística se refiere al proceso por el cual se examina su propia producción, autoría, influencias intertextuales, procesos o su recepción. Robert Stam et al, eds, *Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*, (Barcelona: Paidós Ibérica. 1999), 229.

⁷Se propone la reflexión del propio lenguaje de la imagen a través de la imagen misma haciendo hincapié en su propia naturaleza. Esta es una preferencia posmoderna que como señala Lynda Hutcheon ofrece "un modo de obrar sumamente idóneo para una cultura como la nuestra, que está sobresaturada de imágenes", *Ibid.*

Justificación

⁸André Rouillé, *La Fotografía. Entre documento y arte contemporáneo*, Trad. de Laura González Flores (Ciudad de México: Herder, 2017).

¿Alguna vez has sentido que lo que estás mirando parece real pero no lo es? Por ejemplo, esas historias populares de hechos inexplicables y sobrenaturales, donde vemos en imágenes las huellas de lo sucedido, pruebas o rastros que aún pretendiendo ser evidencia dejan abierta cierta duda.

¿Qué pasa cuando confías en la certeza de algo y después te das cuenta de que no es como dice ser? Quieres creer en ciertas imágenes, que se suponen ciertas, depositas tu confianza en ellas, pero no siempre resultan así, a veces incluso vivimos con ellas sin darnos cuenta de su ficción. Mi interés es investigar cómo es que la ficción también forma parte de lo real emanando cierta incertidumbre.

Para mi propuesta hago uso de imágenes recuperadas de internet, desde diferentes orígenes como buscadores, stocks de descarga libre, o descargas de imágenes satelitales de Google Earth. Es como tener a la mano un catálogo ilimitado de juguetes con el que puedo armar juegos e historias según lo desee, para ello hago uso de herramientas digitales de postproducción, de esa manera combino y hago una nueva imagen a partir de muchas otras.

La imagen numérica propone una nueva relación con lo real, siendo ésta una convivencia dinámica, construida en un proceso de constante interacción con la misma. Considero oportuna la revisión de su ontología a partir de una adecuación a la propuesta de análisis que realiza Rouillé⁸ para describir los componentes que

constituyen a la imagen fotográfica, tomando en cuenta los actuales perfiles de producción de la imagen.

El tipo particular de imagen fotográfica que se abordará es aquella que funciona como registro de hechos supuestamente reales, son imágenes virales y mediáticas que podemos definir como falso documental⁹ debido a la no tan evidente construcción o montaje deliberado de la imagen. Estas imágenes llevan una carga significativa e intencionalidad fuerte de parte de quienes las elaboran, generalmente su propósito es el de crear una confusión entre los hechos de la realidad y la invención de una historia ficticia con ayuda de una estructura narrativa que habrá que desmenuzar para entender la forma en la que funcionan.

En ese sentido, las imágenes generadas por la propuesta plantean una metaficción¹⁰, entendida como la producción de ficción que relata acerca de otras ficciones.

Si en la era histórica se necesitó la verdad para legitimar la existencia y el conocimiento, en la era post-histórica en donde la imagen ya no es la relación objetiva con la realidad, sino emulaciones de lo real (metacódigo) ¿Cuál es la necesidad de seguir creando imágenes-verdad? ¿Puede ser que las ficciones que se acercan a lo real sean un síntoma del entumecimiento de la diligencia de la imagen-documento de la etapa histórica¹¹?

Una detección importante al problema de investigación en cuanto a las imágenes

⁹El término falso documental o mockumentary es utilizado para trabajos de cine post-moderno en los que se utiliza sólo una franja de realidad para tratarla como ficción para finalmente presentarla como realidad, a menudo utilizan “evidencias” como fotografías o entrevistas, es decir que envuelven una ficción en un tejido de pistas para ser percibido como documento. Lucía Tello, “Transtextualidad y metaficción en el falso documental: el discurso autorreferencial”, *The Unmaking of. Communication & Society* 27 (2014): 113-129. https://www.researchgate.net/publication/287555847_Transtextuality_and_metafiction_in_fake_documentaries_Self-Referential_discourse_in_The_Unmaking_of

¹⁰*Ibíd.*

¹¹Flusser describe la etapa histórica cuando el conocimiento se ordenaba a partir de los textos, la etapa post-histórica comprende la supremacía de las imágenes, el mundo a partir de las imágenes, las cuales reemplazan a

los textos. Flusser, «Hacia el universo...»

¹²Jean-Louis Déotte, *¿Qué es un aparato estético?*, trad. Francisca Salas Aguayo, (Santiago: Ediciones Metales pesados, 2012).

que se pueden identificar como falso documental, es que su abundancia es basta y gracias a la extensa distribución que la red les hace posible, se ha logrado una especie de hibridación entre los documentos reales y ficticios, en ese entendido, aparece una paradoja cuando lo complicado no es diferenciarla de una ficción, pero sí resulta difícil diferenciarlo de una realidad. Este juego puede resultar una maniobra de distracción. La propuesta de obra que planteo se encuentra en la mitad del camino, es decir que no se mezcla con las demás ficciones, porque la intención es el reflexionar acerca del fenómeno que ocurre tanto ficción/realidad, en el papel de la misma construcción de la imagen y las implicaciones que ésta tiene en la realidad cultural, en esta brecha se inserta la propuesta creativa.

Me referiré a las imágenes técnicas que forman el cuerpo de la investigación como visualizaciones inmateriales que se producen por aparatos (estéticos)¹² digitales, los cuales le aportan ciertos modos de sensibilidad, formas de vivir el acontecimiento. El uso de programas y aplicaciones que se utilizan tanto para construir, modificar o distribuir las imágenes constituye una parte fundamental tanto en el análisis de las imágenes como en el desarrollo de la propuesta fotográfica. Me baso en el trabajo de autores como José Luis Brea y Vilém Flusser, quienes se abocan al estudio de la imagen postmedial ya que, aunque éstas imágenes narrativas son digitales, fantasmales y ficticias, son capaces de trascender su inmaterialidad para modificar la manera en la cual construimos realidades. Consumimos una gran cantidad de imágenes, de manera que se ha impuesto

una propensión a visualizar todo tipo de realidad¹³. Sin embargo es por el sentido pragmático de estas imágenes, cómo intervienen en la realidad, aún cuando sean cosas inexistentes, por ello creo que es necesario estudiar éstas imágenes del universo icónico, en tanto realidad en sí, es decir en tanto hechos de nuestro mundo. Me parece interesante estudiar este fenómeno y así indagar en una de las maneras por las cuales la ficción tiene repercusión en la realidad objetiva a través de la fotografía numérica.

Es necesario entender la fotografía desde una postura que tome en cuenta la relación con los nuevos perfiles de producción que trascienden al valor documental y se mueven hacia un valor simbólico que trata de explicar el mundo de hoy, construido por otros planos de realidad que nos satisfacen más que la realidad misma.

Para comenzar la investigación fue necesario reflexionar sobre mi interés principal como artista visual, encontrar el motivo de interés que ha rondado por toda mi producción hasta ahora. Para ello recurrí a la fenomenología, y comencé a observar, reflexionar y fantasear sobre aquellos eventos de la realidad que despertaban en mí un extraño interés, una emoción que me hacía imaginar y crear. No lo sabía al inicio ni de manera consciente en el proceso, sino fue hasta la parte final de esta investigación, es decir al contrastar los resultados y hablar de las conclusiones en donde fue muy claro todo lo que estuvo dirigiendo mis deseos e inquietudes, para ello recurrí a la narrativa autobiográfica, primero partiendo

¹³Nicholas Mirzoeff. *The visual culture reader* (Londres: Routledge, 1998). *Todas las imágenes que vemos en el mundo forman en su conjunto nuestra percepción de realidad.*

de narrativas personales de imágenes de recuerdos que se quedaron incrustados en mi memoria, con conexiones a imágenes de la cultura popular, hilándolas por medio de la interpretación con apoyo de la investigación en cada tema particular, por ejemplo el análisis que realicé sobre los crop circles, o también la imagen en su distribución y recepción digital. Esta investigación se volvió muy importante para mi experiencia de vida, puesto que el tema de cada una de mis imágenes, siempre es el pasado y lo que permanece oculto.

La ficción, la creación deliberada de narrativas alternas a la realidad había sido el tema principal por el cual había producido mi obra, sin embargo me enfrenté a una experiencia que me hizo reflexionar en una parte de la ficción que no había explorado, una que no vivía en un espacio alterno a la realidad, sino que se manifestaba en la realidad misma; una simple narración de tipo supersticiosa que se presenta bajo la forma de un animal al que han llamado "Pez Diablo" por su desagradable y a la vez extraordinaria forma. Una narración ficticia que las personas decidieron llevar a la realidad y realizar diversas acciones de acuerdo a esos inventos, investigando acerca del animal, descubrí que por supuesto es inofensivo e incluso comestible. Todo aquello me hizo reflexionar en el fenómeno de la ficción y cómo es que en ocasiones haciendo uso de la imagen y la narrativa, la ficción se disuelve y tiene un cierto efecto sobre la realidad.

Brecha en el conocimiento

El paradigma de ficción en la fotografía ya ha sido estudiado a fondo, no obstante al realizar diferentes estrategias de búsqueda en el la base de datos de como EBSCO, Wiley, Taylor & Francis, Springer, o Elsevier he encontrado un mínimo de artículos académicos que hablen sobre la relación entre la ficción, la fotografía numérica, y la sociabilidad digital y nada sobre su impacto o relación con el concepto de realidad, por lo que existe una brecha en el conocimiento que considero pertinente y necesario investigar. Específicamente la narratividad en general es un campo que recientemente ha despertado curiosidad en los actuales debates en torno a la imagen fotográfica, podría decirse que es un interés actual entre artistas y estudiosos de la imagen.

La propuesta de obra se plantea como una aportación a la manera de entender las imágenes en el actual contexto de sociabilidad digital a partir de la reflexión entre la ficción que anida en la imagen y su eco en la realidad. Los usos y funciones de las imágenes en el ámbito tecnológico del contexto postmedial actual, es central en un mundo eminentemente post-histórico, por lo cual resulta pertinente la exploración de los conceptos planteados tanto en la obra como en el trabajo teórico.

Una contribución interesante es el apoyo en conceptos muy básicos de psicoanálisis abordados por Freud y Lacan, que bajo mi interpretación funcionan en la investigación para analizar la manera de producción y para establecer comparativas con la teoría de la fotografía, en algunos casos.

Contexto

¹⁴Joan Fontcuberta. *La furia de las imágenes. Notas sobre postfotografía*, (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016).

Relacionando las imágenes ficcionales populares en torno al campo disciplinar de la Fotografía, encontré que muchas de esas narrativas recurren a la imagen fotográfica como índice, como huella de un hecho; imágenes que funcionan como documento que se dispersa a través de medios masivos de comunicación para continuar su historia. Las imágenes seleccionadas para el estudio de caso serán elementos constructivos de alguna ficción tomada de sitios web, blogs y buscadores de internet; En ese sentido, la investigación se localiza en el espacio inmaterial de la sociabilidad digital, es decir: imágenes post-fotográficas¹⁴.

Viabilidad

Aunque el panorama teórico de los conceptos realidad, ficción y fotografía numérica no apunten específicamente a sus relaciones, existe una buena cantidad de textos que describen los conceptos secundarios a tratar (postfotografía, posverdad, metaficción, falso documental), siendo relevantes en el actual ámbito postmediático. Será la tarea hilar todos estos conceptos en pos de obtener mayor conocimiento entre la relación ficción-realidad-imagen numérica.

Es posible desarrollar la propuesta con el auxilio de diversas herramientas digitales para la apropiación de imágenes y de programas de postproducción para la intervención de las mismas. Estas imágenes digitales pertenecientes al contexto de la ficción constituyen un problema real, ya que aunque son inmateriales han ido mo-

dificando tanto su propia estructura narrativa como la experiencia artística¹⁵.

¹⁵ José Luis Brea, «La era postmedia...»

Objetivos

General

1. Explorar la interacción del fenómeno de lo real y lo ficticio en la imagen numérica distribuida en la red (internet).

Específicos

1. Impactar en mi producción a nivel de proceso creativo, construida a partir de la selección y manipulación sobre la narrativa autobiográfica y su interacción con otras disciplinas como el psicoanálisis, la historia del arte y la narrativa visual.

2. Relacionar los conceptos realidad y ficción con la fotografía numérica en relación con la teoría posmoderna para argumentar el carácter múltiple y no defini-

tivo de la realidad, estableciendo así a la fotografía numérica ficcional como una de las realidades.

3. Analizar el documentalismo fotográfico en relación con los conceptos ficción-realidad para mostrar cómo un documento ficcional forma parte de la realidad contemporánea.

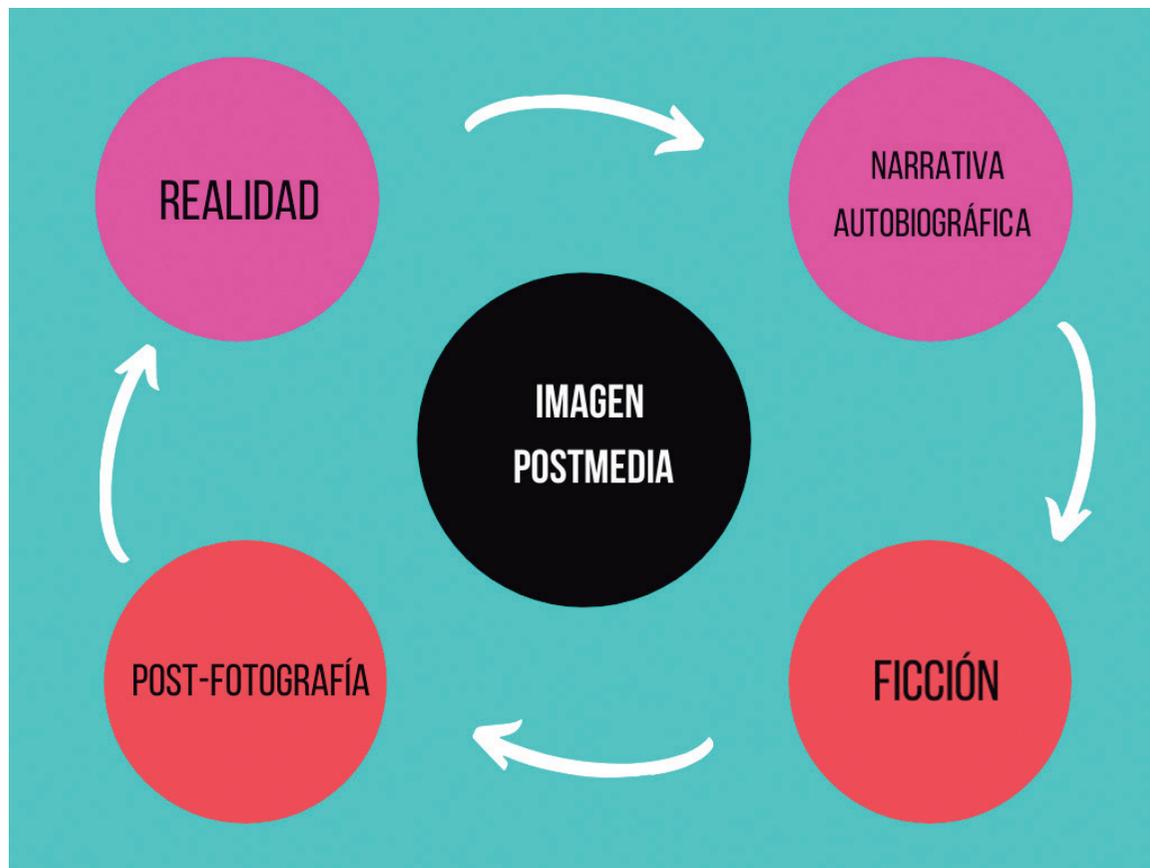
4. Identificar los mecanismos que utilizan las narrativas documentales ficcionales para su inserción en la cultura popular.

5. Diseccionar los elementos que integran la ontología de la fotografía numérica partiendo de la relación entre lo indexical y lo ficticio, relacionando conceptos como verdad-realidad-ficción a fin de proponer el estatuto de la imagen distribuida en redes de sociabilidad digital.

Paradigmas de investigación

En ésta investigación se abordarán las imágenes post mediáticas de ficción insertadas en la sociabilidad digital, para reflexionar en la relación que establecen con la realidad objetiva, tratar de entender cómo es que ocurre esa interacción en la que las ficciones dejan su plano irreal y no verdadero para convertirse en parte importante de la realidad, guiando la investigación con base en el constructivismo, la teoría posmoderna y el post-estructuralismo. Un enfoque constructivista permitirá enfatizar el sentido de la construcción de realidad como producto de la creación de las personas, la mezcla de ficción en la realidad dando como resultado la construcción del conocimiento a partir de la interacción ficción-realidad, subjetividad-objetividad. Las imágenes de falso documental servirán de vehículo para el trabajo de reflexión en tanto que fuentes de conocimiento y construcción de realidades que pueden funcionar como medio de control económico, social, político o cultural. La teoría postmoderna y el post-estructuralismo guiarán el enfoque considerando múltiples realidades en contraposición a una realidad unificada.

Fig.1. Conceptos principales de la investigación.



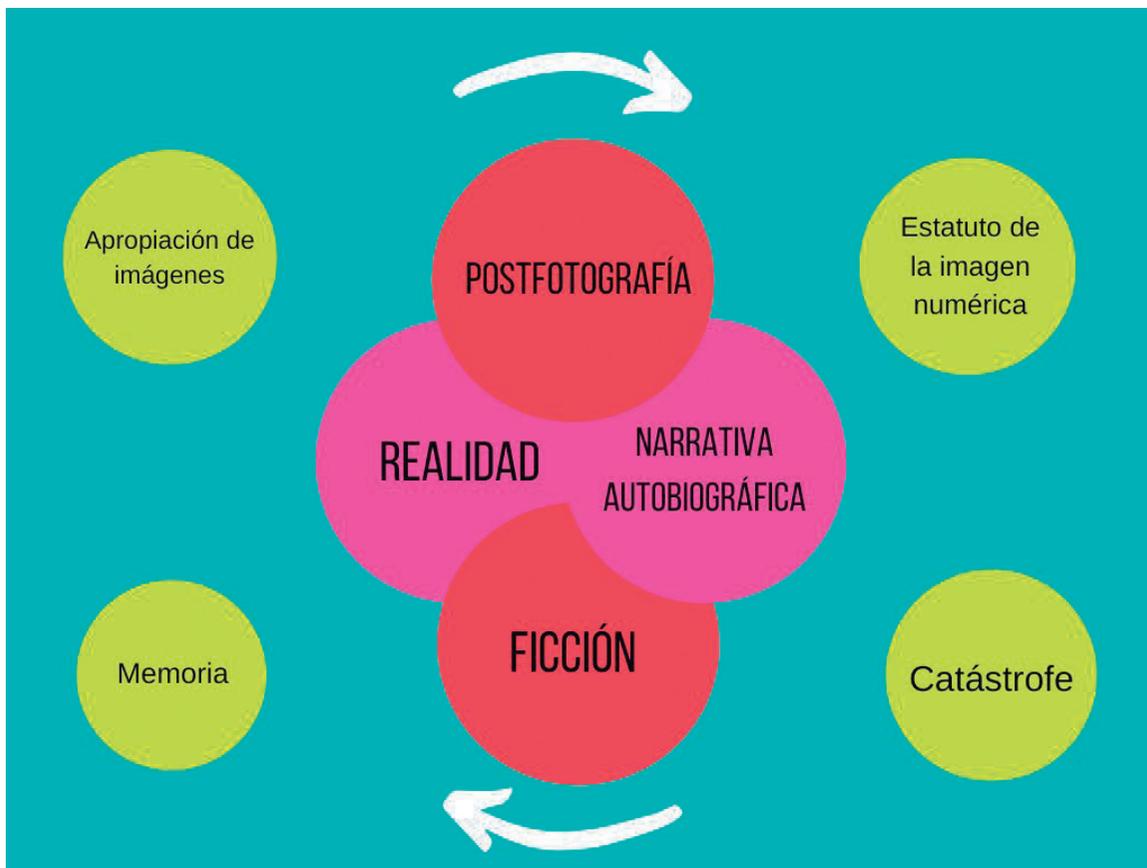


Fig. 2. Conceptos principales y secundarios de la investigación.

¹⁶Joan Fontcuberta, «La furia de las imágenes...»

La construcción de una propuesta metodológica que establezca los parámetros de relación entre las narrativas de ficción, la fotografía numérica y la realidad objetiva; permitirá sentar las bases para que en una segunda etapa se apliquen dichos criterios a un estudio de casos exploratorio hacia las narrativas elegidas, en los que se analice desde la sociología visual, la narrativa visual y la investigación basada en la ficción.

El proyecto artístico consiste en la elaboración de series de imágenes relacionadas temáticamente con las narraciones populares mencionadas en el estudio de caso exploratorio, como los crop circles.

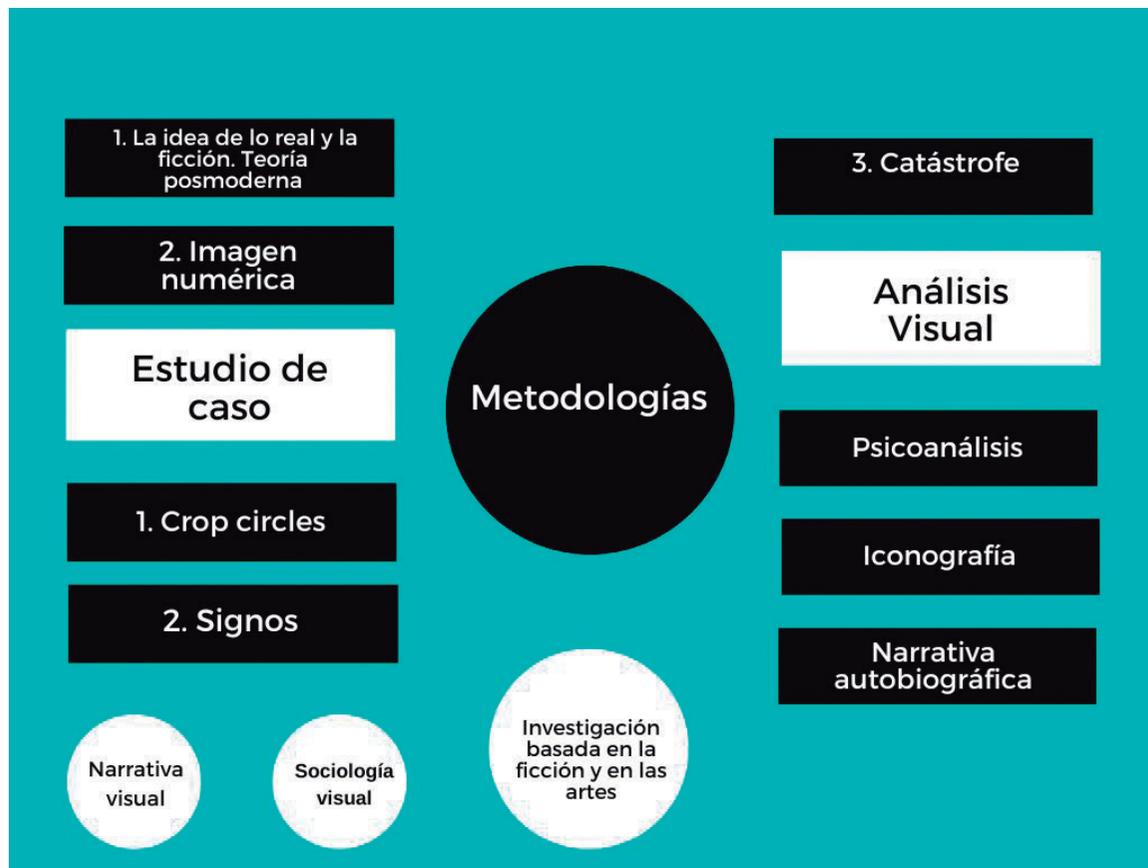
Con base en las ideas que dan cuenta del papel actual de la sobresaturación de la imagen¹⁶, las imágenes de una de las series serán construidas por medio de un montaje digital creado a partir de la apropiación de imágenes de Google. La nueva narrativa modificará a la historia popular con matices de una línea distópica y catastrófica en donde se elaboren imágenes de realidades alternas que propongan una reflexión en tanto que esas ficciones puedan ser posibles, reales. La reflexión se desprende de la investigación basada en la ficción como metodología y perspectivas de la sociología y narrativa visual.

Otros aspectos a tomar en cuenta para la propuesta fotográfica es semántico-pragmático. El aspecto semántico en tanto la construcción de la imagen y los

significados que se desprenden de ésta, la construcción de significados con el uso de elementos narrativos tomados de ciertas ficciones populares. En cuanto al aspecto pragmático tiene que ver con la relación entre las ficciones populares y la manera en la que se relaciona con la realidad, es decir los usos y efectos que causan, relaciones como aceptación, aserto, formulación e inclusive creencia.

En la tercera parte de la investigación se hace un análisis visual, tomado de la propuesta de Mieke Bal para reflexionar interdisciplinariamente entre el psicoanálisis, la iconografía y la narrativa autobiográfica en torno a la propuesta fotográfica *Catástrofe*. Los discursos teóricos relativos a los estudios culturales y visuales son muy enriquecedores para esta investigación, ya que permiten el análisis de la cultura visual desde donde se inserta el registro tecnológico de la imagen numérica, como parte envolvente de la visualidad tecnológica contemporánea y las formas por las cuales se producen imágenes artísticas a partir de ellas.

Fig. 3. Metodologías desglosadas por capítulos y series fotográficas.



Capítulo 1

Crop Circles



Capítulo 1. Crop Circles

1.1 La idea de lo real

A fin de definir aquello a lo que en esta investigación refiero como realidad, propongo que accedemos al entendimiento de la misma a partir de la percepción cuya introspección sobre la misma nos permite conformar imágenes, creando una forma de introducirnos a un plano donde lo real es percibido como una integración de lo imaginario, lo reflexivo y la acción. De este modo el concepto de realidad que aquí se aborda, es en un amplio sentido lo que existe como un conjunto de elementos en donde interactúa el pensamiento subjetivo y los conceptos de lo objetivo en el orden de lo establecido, es decir, las cosas que vemos o el mundo que nos contiene en lo simbólicamente construido, esa es la realidad.

En ese sentido, las imágenes que creamos son un modo de relacionarnos con la realidad. Esta relación no es estricta, no dicta un proceder específico para representarla, es más bien una construcción inestable y dinámica que camina junto con la subjetividad del tiempo y espacio donde acontece, para hablar de ello, utilizaré el concepto de lo real como una forma de tratamiento para el enigma entre el conocimiento de uno mismo y su relación con el exterior, basado en la diferenciación propuesta por Lacan entre la realidad y lo real¹⁷, en donde lo real supone una parte inaccesible, interna, la realidad inconsciente, aquello que se esconde dentro de nosotros, pero aún en ese velo forma parte de la realidad.

Estos conceptos: realidad y lo real, me han parecido los correctos para abordar mi producción visual, y realizar mi investigación, cabe mencionar que lo he des-

¹⁷Manuel Murillo, "La hipótesis de los tres registros - Simbólico, imaginario, real - en la enseñanza de J. Lacan", *Anuario de Investigaciones XVIII* (2011): 123-132, ISSN 0329-5885. <https://www.redalyc.org/pdf/3691/369139947065.pdf>. Simbólico, imaginario y real son los registros esenciales de la realidad humana según J. Lacan.

cubierto dentro de la marcha de la misma, puesto que siendo honesta, no pude saber lo que realmente trabajaba con ellos, sino hasta pasar el proceso ir y venir en la producción, visualización de mis imágenes y la realización de esta investigación, que ha arrojado datos que de otra manera hubieran sido indescifrables.

Así encuentro que la realidad fluye en un continuo temporal que parece ser imposible detener, incluso no la podemos anticipar y a veces parece imposible dejar atrás. No obstante, un deseo nos inspira a parar esta fuerza implacable y así poder mirarla desde otra perspectiva, entonces nos adaptamos a ella desde las formas de lo visible. Este deseo, que se hace patente en un trabajo creativo, se concreta en la representación. La representación es una manera de ir en contra del constante flujo de la realidad, tomando un instante de lo que se extiende sin interrupción y de esa manera afrontar los hechos.

En nuestros esfuerzos por hacer posible la estatización del instante fugaz de la corriente continua de hechos, inventamos aparatos y desarrollamos técnicas que nos permiten, de algún modo, capturar una porción del tiempo que escapa irremediabilmente.

La realidad ha sido uno de los motivos medulares para trabajar a través de los diferentes medios y técnicas artísticas a lo largo del desarrollo del arte. En la imagen fotográfica, la realidad es uno de los materiales básicos para la producción

de imágenes. La realidad como material de la fotografía, lo ha explicado Rouillé¹⁸, cuando llama a los hechos y objetos de la realidad que posan frente a la cámara: el material de inscripción. Este material de inscripción, externo al dispositivo, comprende los elementos que dejarán su huella sobre el material de registro, pudiendo quedar dibujado sobre una superficie fotosensible, permitiendo así dejar el rastro de lo que vemos. El acto fotográfico toma un instante de la temporalidad de los hechos de la realidad y lo traduce a una escena bidimensional, fija y atemporal, siendo su capacidad para mostrar miméticamente la realidad (huella luminosa del objeto), su característica más evidente. Esta característica nos permitirá jugar con el sentido de la imagen a partir de la composición de lo que se muestra.

Que la fotografía muestre las formas de la realidad de una manera incomparable con otros medios de representación, gracias a la exactitud de la relación del objeto real con la imagen obtenida por medio de un sistema óptico heredado de la perspectiva, ha contribuido a que se generalice la concepción de la imagen fotográfica como una evidencia verdadera e irrefutable de la realidad ¿Por qué ha surgido esa atracción por ver lo que se ofrece ante nuestra mirada y que llamamos realidad?

La aparición de la fotografía es la muestra de una sociedad industrializada, la imagen mecanizada se hizo cargo de mostrar una nueva manera de elaboración

¹⁸André Rouillé, «La Fotografía. Entre documento...»

¹⁹La objetividad ha sido siempre un mito, porque toda la fotografía es siempre una construcción a partir de un particular punto de vista.

de imágenes que rompía con la imagen tradicional al colocar entre la realidad y la mente creadora un aparato con características específicas que, mediante el uso de materiales fotosensibles haría posible la obtención de imágenes miméticas y objetivas. La fotografía es una muestra de cómo las imágenes se adaptan a las necesidades y dinámicas de su tiempo.

La supuesta objetividad¹⁹ de la fotografía para mostrar la realidad, se instauró desde sus inicios permeada por los valores decimonónicos de la época tecnocientífica y de la revolución industrial, el momento histórico en el cual surgió, cualidades heredadas del pensamiento científico en virtud de una predilección por la creencia de la verdad, que parecía encajar en la imagen fotográfica por su increíble manera de parecerse lo que se ve a través del ojo humano, estos valores la acompañaron durante una gran parte de su recorrido histórico, sin embargo se ha evidenciado el interés de mostrar más de lo que vemos, gracias a las bondades técnicas del aparato, desde las primeras imágenes realizadas, en las que podemos ver barridos, ediciones, puestas en escena, montajes, entre otros trabajos técnicos. Me interesa resaltar un cambio notable en la fotografía desde finales de siglo XX, en el que los valores discursivos de la fotografía cambiaron irreverentemente de los comunes hasta entonces.

El quiebre del arte moderno modificó los estatutos tradicionales del arte, nociones como la muerte del autor (Barthes, 1967), la decadencia de la originalidad sustitui-

da por la apropiación, la crisis de la subjetividad y la desmitificación del artista-creador (contrario a los planteamientos del modernismo de Greenberg), son criterios por los que se permeó la fotografía desde las últimas dos décadas del siglo XX.

La fotografía tomó un papel importante y ambivalente para los cambios de la concepción del arte, ya que la fotografía es tanto portadora de los conceptos de ruptura que caracterizan a las post vanguardias, como una forma de resistencia a la total des-objetualización de la obra. Por ejemplo, la utilización de la fotografía en trabajos de acciones realizadas *in situ*, cuyos valores contra museísticos quedan neutralizados por la imagen fotográfica cristalizándose sobre su superficie fotosensible.

La fotografía realizada contemporáneamente es el medio perfecto para explorar los problemas de la representación; una paradoja interesante, ya que por un lado muestra miméticamente la realidad y por otro es justamente esa característica de mimesis la que se pone en tensión, porque la fotografía ya no se entiende únicamente como una representación verdadera de lo real, lo que se busca es más bien cuestionar esta realidad y reflexionar en torno a las nociones de lo que percibimos como real. Surgen más trabajos fotográficos que trabajan con la construcción de puestas en escena, la manipulación del entorno y la imagen por medio de medios digitales, gracias a las formas de producción tecnológicas que propician su inmediatez, ubicuidad y diversas formas de uso, propuestas que se pueden entender fácilmente como ficcionales²⁰.

²⁰ Podemos encontrar propuestas de puesta en escena y manipulación desde etapas tempranas de la fotografía, como los trabajos de Rejlander, la creación deliberada de ficciones siempre ha estado presente en el quehacer fotográfico.

²¹André Rouillé, «La Fotografía. Entre documento...» 446-454.

En el terreno de lo artístico, y en especial de la fotografía, se puede ver cómo la técnica se adapta a su tiempo; los materiales no son elementos aislados, sino que de alguna manera comulgan con su entorno, Rouillé lo llama historicidad de los materiales²¹, y la fotografía es una gran muestra de ello al ser eminentemente una producción tecnológica. La fotografía nunca ha quedado estable, siempre ha devenido en un constante cambio, al igual que sus procesos y prácticas en una multiplicidad de técnicas y por consiguiente, la relación de la imagen fotográfica con la realidad.

El actual contexto tecnológico, social y cultural se puede distinguir por la constante e imparable producción y transmisión de información. La imagen mimética se convirtió en una de las imágenes más generalizadas gracias a los sistemas de representación (fotografía, cine, moda, arte, televisión), de modo que la predilección de los artistas por utilizar estos medios, análogos a lo real, responde a una situación de nuestro tiempo, nuestras formas de adaptarnos y sentir el acontecer. La producción que he realizado, toma esta forma, excavando en lo que parece ser lo real, el pasado y el presente comulgan en la imagen fotográfica en la que su historia, su materia y su apariencia trata de llegar a una verdad, que a veces parece encontrarse en imágenes que no son como creíamos, ficciones e incluso imágenes evaporadas.

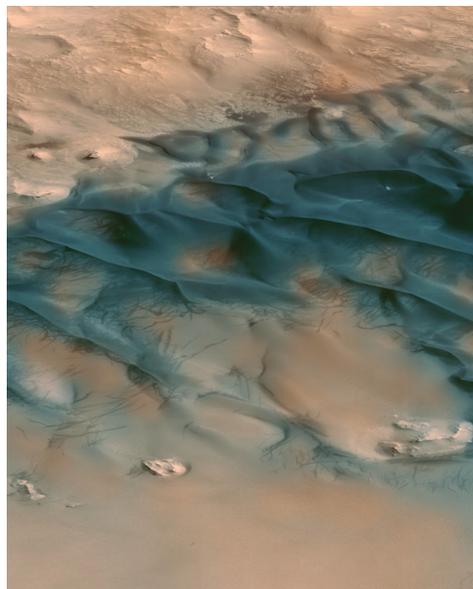
a) Lo real y la realidad en la fotografía numérica

El paso de la fotografía análoga a la digital tuvo que ver con los cambios tecnológicos de nuestro tiempo, ese cambio de naturaleza nos habla de una diferencia epistemológica y de sensibilidad ante la forma más exacta de ver la realidad; mientras la fotografía análoga se inscribía en un sistema de intercambio objetual, la digital comienza a difuminar el objeto físico, estableciendo ahora un intercambio de signos, de información, haciéndola más accesible a todos gracias a su nueva forma de producción, y distribución: internet, lo que señala un cambio de sensibilización del mirar y el hacer ante la imagen mimética y real.

Pasamos por un momento de transición de creer ordinariamente en la imagen fotográfica análoga como objetiva y verdadera, a saberla como un modelo ingenuo y absurdo de la realidad, es común el realizar modificaciones, poniendo en el borde al estatus de fotografía como espejo de la realidad. La imagen numérica hizo más que evidente la cuestión realidad y ficción en la fotografía análoga aún cuando siempre estuvo latente y se realizó trabajo con esa capacidad fotográfica.

Así como lo real es algo inaccesible e impalpable, propongo que la fotografía numérica nos extiende un océano de posibilidades idílicas, donde resuena lo real desde la imagen que encontramos en las pantallas como estereotipos de nuestros sueños de placer, hasta los más oscuros y monstruosos. Simplemente, vemos en la realidad más imágenes de las que nos podemos imaginar, pero es en estas superficies donde podemos reflejar algo interno que tal vez de otra forma no podríamos develar.

Fig. 4. Thomas Ruff. *ma.r.s 15*. Impresión digital. 255 x 185 cm, 2011. En estas imágenes trabaja el cuestionamiento realidad y ficción en la fotografía al utilizar imágenes en blanco y negro descargadas de la página web de la NASA, fotografías de alta resolución tomadas desde una nave de exploración en Marte con el fin de saber cuánta agua existió. Ruff utilizó programas de edición para agregar color y modificar el encuadre, así crea una distancia de la representación original, evocando imágenes de paisajes, una ficción que nos acerca a una vista desde una perspectiva aérea que nunca ocurrió.



La imagen ya no se contiene en un registro fotográfico, es decir, el rastro directo del objeto, la imagen numérica se obtiene por medio de un algoritmo, crea una emulación de las imágenes obtenidas anteriormente por la fotografía análoga. La fotografía numérica rompe con el estatuto de verdad como espejo de la realidad, y se hace más popular la pregunta sobre cuál o de qué hablamos cuando decimos verdad. Al no tratarse de la impronta directa del reflejo de la luz sobre un objeto, sino que es la huella del objeto transformada en un algoritmo, que ya no corresponde al objeto real, y que sólo podemos obtener mediante el aparato, que traduce esos datos a una imagen que a través de

él podemos reconocer, eso inaccesible ante nosotros, pero que sabemos a lo que se parece, un boceto de lo real.

Entonces, la imagen numérica no trata del registro de la realidad, como en la imagen análoga, sino de una emulación de las características formales de la fotografía análoga, a partir ya no de un código óptico geométrico, sino de un metacódigo, es decir que la imagen numérica, en su construcción, rompe con el vínculo directo de imagen - realidad.

La parte que inquieta a esta reflexión es justamente cómo modificamos nuestra relación con lo real por medio de la imagen numérica, si la fotografía desde un principio sirvió para establecer una relación símil con la realidad - estatuto de verdad, la imagen numérica rompe con esta conexión, abriendo paso a otras maneras de producir, transmitir y consumir la imagen, a canales de sociabilidad digital, viviendo de un modo diferente la experiencia del acontecimiento. Podemos utilizar esas imágenes en nuestro autoconocimiento, de manera que aquellas imágenes etéreas, desconocidas, provenientes de sitios y contextos ajenos a nuestra cotidianidad, funcionen como proyecciones de nuestro inconsciente.

Estas nuevas maneras de elaborar imágenes responden a una sociedad de consumo voraz, vivimos en un mundo de imágenes, un tiempo al que Flusser llama *posthistoria*²², en el que las imágenes son nuestras mediaciones con lo real, entendemos la realidad a través de pantallas, las imágenes fantasmales recorren el mundo virtual a través de redes. Los aparatos que han poblado cada rincón del mundo, están produciendo imágenes en todos lados y a toda hora, por medio de la red, podemos acceder a las imágenes en tiempo real, es como si estuviéramos viendo el mundo pasar a través de nuestros ojos, sin estar realmente dentro de él y a través de dispositivos sentimos que lo controlamos. Esta forma de *circulacionismo*²³ nos lleva a una reflexión hacia la manera en cómo la imagen numérica puede trascender el plano del algoritmo para introducirse en el plano de lo tangible, en tanto mediación con lo real, y es en este intercambio donde se produce

²²Flusser describe la etapa histórica cuando el conocimiento se ordenaba a partir de los textos, la etapa post histórica comprende la supremacía de las imágenes, el mundo a partir de las imágenes, las cuales reemplazan a los textos. La imagen prehistórica se diferencia de la imagen post histórica al ir de "nombres de objetos a cómputos de conceptos". Vilém Flusser, «Hacia el universo...», 11-16

²³Hyto Steyerl, "Demasiado mundo: ¿murió el internet?", en *Circulacionismo*, (México: MUAC, 2014).

una reconfiguración en la imagen, que se traslada de pantalla, en pantalla, de edición en edición, lo real se convierte en una creación post producida.

De acuerdo con lo que acontece, el proceso de mi producción ha sido diferente al practicado anteriormente, ya que al abrir mi mirada a las imágenes transmitidas por las pantallas, indiscutiblemente encontré un mar abierto a posibilidades, y al poder navegar en internet en innumerables imágenes ajenas a mí, seleccionando las que me llamaban, sin haber tenido la experiencia en esa realidad en la que registraron esas imágenes, he podido encontrar lo que necesitaba, quizá viendo algo desconocido que extrañamente se volvió familiar, pero sin recordarlo con certeza. Así la imagen numérica transmitida por la red, me acercó a lo real en el momento que las tomé, desde lo que parece ser un interminable archivo altamente productivo, colectivo, inacabable e interesantemente inmaterial, del cual las transformé para hacerlas mías.

1.2 La idea de la ficción

Las imágenes que fluctúan incesantemente mediante la multiplicidad de las pantallas son representaciones portadoras de una carga estética y de significado. La fotografía numérica que difiere a la anterior manera de obtener registros fotográficos, modifica el pensamiento de quien las elabora y quien las mira y lo lleva hacia un conjunto de ideas que de alguna manera se encuentran sumergidas en una confusión entre los límites de lo real.

Este cambio tiene que ver con que en la imagen tecnológica actual, podemos observar la representación del mundo como es “en realidad”, mediante aparatos de obtención de imagen en dispositivos, cámaras o sistemas digitales de geolocalización, entre otros, que funcionan como una segunda capa transparente que tratamos como si fuera la primera. Lo hacemos porque las imágenes se han apoderado del mundo y se han dispersado a través de medios y redes públicas de transmisión de información y conocimiento, son omnipresentes.

De modo que la relación que establecemos con la imagen numérica es distinta a la que acostumbrábamos con la fotografía análoga, un salto muy largo que hemos dado en una relación de tiempo considerablemente corto, sin embargo nuestro pensamiento se ha adaptado con relativa facilidad al cambio, y con esta adecuación, hemos ajustado algunos de los usos de la imagen a otros que nos son más convenientes, probablemente por la inmediatez y el frenesí de la cultura actual. La imagen numérica nos funciona como una realidad generada que no es la real,

²⁴ Roland Barthes, *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*, (Barcelona: Paidós comunicación, 1989), 59.

pero la tratamos como si lo fuera, vivimos las dos como si fueran una misma.

Es increíble la manera en la que una imagen puede provocar una confusión en su correspondencia hacia la realidad, pareciera que es una especie de ente autónomo con la capacidad de elaborar discursos tan coherentes, que es capaz de validarse a sí misma. Y es que, aunque seamos nosotros mismos quienes elaboramos las imágenes, la verdad es que siempre hay algo de la imagen que escapa de nuestro control, y sobre todo, al abrir más caminos para la transmisión de información, la imagen nos tomó y saturó de forma invasiva.

De repente nos encontramos con que la imagen se convirtió en una obligación para vivir en la sociedad: en el no estoy o no soy si no lo muestro, como si la imagen fotográfica regresara a ser una verificación de la verdad. La ficción se vuelve una práctica cotidiana en la fotografía, aceptamos y creamos las mentiras. Deterioramos demasiado aquello de la verdad en la imagen fotográfica, ahora jugamos con ella para pasar el tiempo, para reír o para herir, el *punctum*²⁴ de hoy.

Transitamos de la adoración a los objetos a la idolatría de la imagen, este fenómeno da la apariencia de que todo el mundo cabe en forma de imagen, y el deseo por aprehender el mundo es tan fuerte que reducimos nuestras opciones a aceptar la imagen ya no sólo como sustituto del mundo, sino como un producto, una presentación de los acontecimientos de lo que está pasando. ¿Qué tan feo

puede ser el mundo para que tengamos que inventar historias?, no las creemos, si no las vemos, incluso aunque estén escondidas, de alguna manera necesitamos el espejo-fotografía. Ese instante perdido y anhelado para cambiar.

De acuerdo a los conceptos trabajados para esta investigación el problema entre lo que ocurre entre los límites entre lo real y la imagen como realidad, es que se han vuelto indiscernibles. Un desmedido deseo por las imágenes ha provocado que elaboremos un incontable número de posibilidades de realidades²⁵, en forma de manipulaciones directas o indirectas, sobre o alrededor de la imagen.

El lugar donde proyectamos nuestros deseos en forma de fantasías encuentra su total e incomparable libertad en el diáfano espacio de la imagen digital. Es prioritario como productora e investigadora preguntar acerca de qué saber, cuál de todas estas realidades estamos hablando. Se vuelve confuso, aquí surge una necesidad para integrar cabalmente, otras formas de seguir la investigación, es decir, el integrar otras disciplinas como el psicoanálisis y la autoetnografía, para seguir con el estudio de esta investigación. Hay algo más de la imagen numérica que necesita ser interrogado.

Las formas técnicas de procesamiento en la imagen numérica propician la post-producción. Estas herramientas, habilitadas por un programa, nos dan la impresión de poder controlar y manipular la imagen ilimitadamente. Entonces,

²⁵El modernismo tiene un punto de vista particular donde el mundo es el objeto de nuestra percepción, y cree en la posibilidad de un mundo unificado. El posmodernismo no cree en una sola realidad ni en un único punto de vista correcto del mundo. Cree en la realidad de muchos mundos. Reemplaza el punto de vista del mundo del modernismo por una multiplicidad de puntos de vista y mundos, en lugar de conocimiento, cree en la interpretación. En Shanjendu Nath, "The Concept of Reality from Postmodern Perspectives." *Journal Of Business Management & Social Sciences Research* [Online], 3.5 (2014): 26-30.

²⁶La postfotografía es más que un cambio tecnológico en la obtención de imágenes, una diferencia epistemológica en relación con la fotografía, en la que el escepticismo ante la noción de evidencia fotográfica es generalizada y puesta en evidencia. Joan Fontcuberta, «La furia de las imágenes...», 27-31.

podemos creer que si podemos manipular los píxeles, podemos de alguna manera post-producir la realidad, nuestra vida, hacer una ficción realidad. La imagen numérica nos ofrece un ensanchamiento del instante que la cámara apresó del fluente temporal de la realidad, al darnos la posibilidad de contar con un espacio extra, donde pareciera que tenemos nuevamente la escena en el momento de capturarla, expandiendo el tiempo de la fotografía.

Esta potencialidad de la técnica para agilizar la postproducción ha motivado a artistas a retomar la recomposición y collage vanguardistas mediante la reconstrucción de las formas, teniendo la posibilidad de maniobrar con absoluta limpieza o evidente transformación. Por supuesto que la elaboración de fotomontaje no es nada nuevo y mucho menos exclusivo de nuestro tiempo, lo que sí es cierto es que por absurdo que parezca en algunos casos es motivo de confusión y se suma una ficción más a la imagen - realidad.

El campo postfotográfico²⁶ ha tomado una de estas capacidades ficcionales que, como he reflexionado, parten desde la concepción, producción, distribución y usos de la imagen numérica como manera de obrar para crear imágenes que plantean discursos que tensionan conceptos acerca de la realidad, la verdad y la ficción sobre la imagen, así que pareciera que el momento nos ha dado el permiso para ser más cuestionantes. Lo interesante de la postfotografía es que sin importar la manera de realizar la propuesta (química, digital), modificó el modo

de crear y entender los valores canónicos de la fotografía (como el estatuto de verdad).

Una propuesta contemporánea que hace notar y reflexionar ante la relación realidad-ficción es el documentalismo postfotográfico²⁷, que nos involucra como espectadores críticos ante los supuestos valores de veracidad en la imagen y sucesos del mundo.

a) La fotografía entre documento y ficción

La fotografía desde su origen es una imagen elaborada como medio representacional a partir de un aparato que se aproxima con extrema similitud a la imagen que reconocemos como realidad: la visión que nuestros ojos observan y se manifiesta sin ningún aparente artificio. Se convierte así en una imagen sucedánea de la realidad, que puede reemplazar simbólicamente el momento que se ha desvanecido en el tiempo, y es por eso que lo que emana es lo que se apega y nos hiere.

La convención cultural que tiene mayor fuerza en relación con la manera de entender y abordar la imagen fotográfica, tanto del autor como del espectador, apunta a la naturaleza de la creación de la propia imagen - resultado de un proce-

²⁷ Robert Shore nos presenta una selección de artistas que trabajan en el momento de lo postfotográfico haciendo prácticas inusuales en la fotografía documental, con uso de imágenes reconfiguradas, construidas en montaje, narrativas subjetivas y ficticias combinadas con documentos, entre otras prácticas en donde un fin común es el cuestionamiento de la legitimidad del discurso y la imagen, a estas prácticas les llama *Post-photojournalism*. Robert Shore, "Post-Photojournalism" en *Post-photography. The artist with a camera*, (Londres: Laurence King Pub, 2014), 225-269.

²⁸La originalidad de la fotografía reside en su esencial objetividad, este carácter automático y natural le brinda credibilidad pues procede siempre por su génesis de la ontología del modelo. Para André Bazin la fotografía muestra “la imagen natural del mundo” ... “en su pureza virginal”, liberando la imagen de hábitos y prejuicios añadidos por la percepción. André Bazin, “Ontología de la imagen fotográfica”, cap 1 en *¿Qué es el cine?* (España: RIALP, 2008), 12-17.

²⁹Roland Barthes, *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*, (España: Paidós: 1986), 12.

so mecánico - es una imagen que atestigua un hecho que se ha dado sin lugar a dudas temporal y espacialmente; siendo la huella que imprime la luz reflejada de los objetos de la realidad, la que funciona como un testigo del hecho de lo real. La fotografía como reflejo de lo real²⁸ sostiene la idea de la veracidad como una etiqueta que en la convivencia cotidiana con el universo de imágenes fotográficas no presenta dificultades para su consumo - pues aparenta ser certera y fiable.

La imagen resultante del acto fotográfico es un símil de lo real, lo que vemos es el signo de un referente que estuvo presente, que existió bajo ciertas circunstancias, registrado en la imagen como una presencia. Los signos que observamos en la fotografía poseen un alto grado de iconicidad con respecto a sus referentes. Lo fotográfico depende de lo real para ser representado. La lectura del signo se relaciona inmediatamente con el objeto real, el espectador entiende la semejanza de “un vistazo”, la imagen es interpretable y no tiene un significado rígido, basta con saber lo mínimo del mundo y reconocerlo, es decir, la foto: es un mensaje sin código²⁹, en tanto que la relación del referente con la imagen es un análogo inmediato, no requiere de un único sistema rígido de decodificación, sino que es susceptible de ser interpretada a partir de una variedad de sistemas simbólicos.

Siguiendo la lógica trivial de la fotografía, confiamos en los signos como consecuentes de su antecedente, en efecto atestiguan, la acción presentada existió en

algún momento anterior, pero el consecuente también puede ser producido por algún tipo de artificio y así mostrar algo con la máscara de huella sin serlo. Los signos pueden mentir, aprendemos a manipular lo que estamos acostumbrados a contemplar. Lo que consideramos ciegamente como universal y absoluto y le conferimos el carácter de verdad es susceptible de reconfiguración. Remitimos lo ficticio a algo con contenido real.

Pero además de los códigos de representación, la fotografía revela más que la apariencia. La imagen fotográfica es un constructo cultural que expresa ideas y conocimiento del mundo, realizada bajo ciertos criterios e intenciones derivadas del autor, la aparente objetividad de la imagen construida bajo un proceso mecánico mantiene una fuerte conexión con la subjetividad del operador del aparato. Una lectura de la imagen, distinta a la generalizada e institucionalizada (dirigida a la visión objetiva y verdadera) de la foto considera precisamente lo contrario, una desconfianza en la imagen que no dé por hecho la apariencia que presenta como realidad.

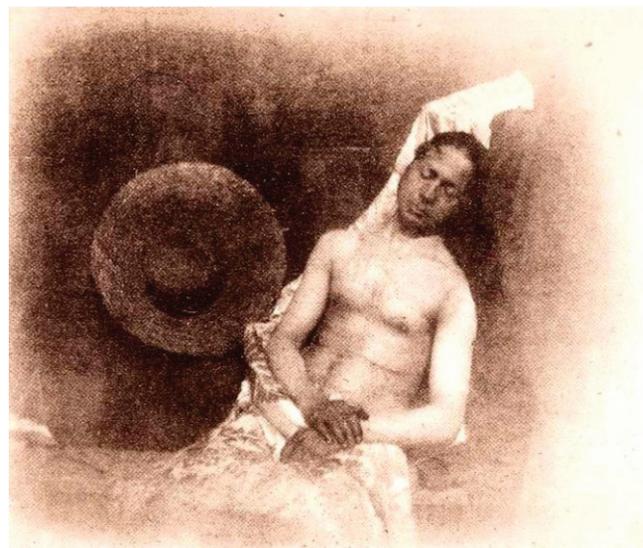
Aparece entonces otro punto de vista que genera una doble naturaleza de la fotografía, ya no es simplemente la evidencia del hecho real (o construido) sino una ambigüedad entre el sentido que establece la normalidad de lo real y la atipicidad de la ficción.

³⁰La fotografía como documento en tanto que es una representación de la realidad que transmite información, aludiendo a diversos aspectos como sociales o culturales de una época determinada.

³¹Hardt Hanno, *Constructing photography. Fiction as cultural evidence*. En *Critical studies in media communication*, Vol. 24 no. 5, diciembre 2007. <https://doi.org/10.1080/07393180701694770>

Fig. 5. Hypolitte Bayard. *Retrato de un ahogado*. *Positivado directo*, 1840. En esta imagen vemos el autorretrato de la muerte lírica del mismo autor, propuesta con la intención de problematizar el discurso de la verdad en la autoría de la invención de la fotografía mediante la narrativa ficcional creada entre imagen y texto.

Esta lectura toma como punto de partida la fotografía como documento³⁰, la convención de la realidad y la veracidad en la imagen para crear un argumento que insiste en la evidencia de la ficción como el proceso tanto de elaboración como de asimilación de la imagen, en donde interviene un redescubrimiento de las apariencias. Entonces, las afirmaciones convencionales de verdad se convierten en sospechas de la posibilidad de la visualización de múltiples realidades³¹. La fo-



tografía se une a su referente de forma física, señala la huella de un registro, atestigua un acontecimiento, y ofrece un sentido de causalidad que no siempre es de verdad.

Teniendo todas estas formas de concebir la imagen fotográfica en cuanto a la persistencia sobre la forma de lo real, se analizarán algunas de las imágenes producidas por la cultura popular que guían esta investigación. El discurso que puede plantear la imagen es interpretado por el espectador, el material de inscripción

puede estar cargado de significaciones específicas y en su conjunto podría intensificar ciertas posturas, no obstante queda siempre una lectura abierta a posibles interpretaciones. El que la mira seguirá una serie de códigos culturales y referencias personales para encontrar el sentido que será conferido al establecer una interpretación de lo que el fotógrafo haya colocado en el encuadre y así el espectador pueda elaborar su propia lectura.

b) Las ficciones fotográficas en la cultura

La ficción adquiere un importante papel en la construcción cultural de identidades, memoria, visión histórica y comunicación, ya que es una extensión del inconsciente de los deseos y motivaciones que logran establecer una interacción emocional con quien las consume. La narrativa que apoya a la ficción en un sentido estructurador, aporta eficacia a la permeabilidad de las ideas que constituyen las historias, que son más funcionales cuando involucran un equilibrio entre lo que ya se conoce y se espera del mundo, es decir las expectativas que se esperan sean cumplidas y la introducción de lo desconocido, el factor sorpresa que mantiene la tensión suficiente como para dejarse llevar por la historia.

La combinación del fenómeno realidad-ficción en la fotografía, en donde la ima-

gen presenta la conexión con la experiencia de lo real y la construcción de diversos puntos de vista que develan múltiples interpretaciones de lo real, es el resultado de la complejidad de observaciones y particularidades, que ancladas en un sistema cultural son potentes herramientas de manejo de ideologías. La fotografía aumenta su capacidad como fuente de conocimiento cuando se inserta en un contexto cultural específico, y también depende de la forma cómo sea presentada y del medio que utilice para su distribución y recepción.

El engaño de la imagen fotográfica se basa en el uso de la paradoja que existe en la posibilidad de manifestar una verdad particular y una ficción que depende de percepciones específicas, partiendo de la imagen como documento y aprovechando la carga convencionalizada de reflejo de lo real, se disfraza de un mensaje simple y directo, sin embargo es un entramado de complejas relaciones entre la cultura, las intenciones del fotógrafo, lo fotografiado, el lector y la imagen misma.

Estas características hacen posible la existencia de ficciones masivas que se apoyan de la narratividad para mantener ciertas creencias. Dichas ficciones populares responden a diferentes valores y se pueden modificar dependiendo de su contexto. Las personas somos capaces de elaborar discursos irreales, pero al mismo tiempo verosímiles, la memoria y la narrativa intervienen en este juego y es posible filtrar diversos contenidos que penetren en la manera en que percibimos y vivimos la realidad.

Se espera que se cumpla el rol de la fotografía en la sociedad que tiene que ver con la confianza del espectador hacia la imagen, de ese modo pondera el sentido de la evidencia de lo real en éstas prácticas populares. No obstante queda abierta a interpretación gracias a la ambigüedad narrativa de la fotografía. Este hueco puede ser mayor o menor dependiendo de las estrategias narrativas que se manejen.

Las convenciones específicas de los géneros por ejemplo, complican la noción de evidencia cuando son fotografías construidas deliberadamente. Resulta un trabajo difícil el separar la parte objetiva de la subjetiva cuando tenemos ejemplos tan institucionalizados, como puede ser la fotografía de retrato y el problema de la pose, la fotografía documental y el valor de veracidad y objetividad que se le establece o el paisaje y la aparente carencia de manipulación que tendría en su elaboración.

Si analizamos detenidamente todas las imágenes que consumimos, lo cual sería una tarea interminable debido a la proliferación de visualizaciones y la manera en que han reemplazado a la etapa histórica (las imágenes como índice y huella de lo real), se requeriría de una lectura a partir del contexto cultural, histórico o biográfico para descifrar acerca de la existencia de lo fotografiado, si se ha añadido alguna construcción sofisticada que modifique la interpretación con cierta intención previa y de ser así, lograr entrever cómo es que las ficciones se vuelven

³²Román Gubern, *Máscaras de la ficción*.
(Barcelona: Anagrama, 2002) 7-11.

verdades cuando convergen los diversos puntos de vista y las ideologías propuestas son sustentadas, gracias al apoyo de la credibilidad en la fotografía como constructo social. Es por eso que la fotografía es una herramienta esencial para el control social e ideológico, combinando la realidad con la ficción, albergando deseos y confundiendo entre la documentación de los hechos, las imágenes ya no son espejos de lo real, sino son una ventana a otras dimensiones de lo real.

Como Gubern explica en *Máscaras de la ficción* las ficciones son proyecciones que poseen una relación con las expectativas y deseos del mundo, dependiendo del contexto cultural y las circunstancias de la época y sociedad puede ser que se queden o que mueran y no se consoliden, las ficciones no se imponen al público, sino que se proponen y se observa el resultado³². Es interesante el hecho de que algunas ficciones populares sean intermitentes, se activan en cierta temporalidad, es coherente la explicación referida por Gubern, sin embargo es probable que existan otras motivaciones para su existencia además del hecho de la capacidad de la psique humana por generar emociones derivadas de la producción imaginaria del cerebro.

c) Nuevo documentalismo postfotográfico

Las prácticas fotográficas, como lo hemos mencionado anteriormente, no han quedado estables e inmutables desde su aparición. La fotografía documental es una práctica que aunque ha estado presente a lo largo del camino recorrido por la fotografía, ha transitado por diferentes formas de producción.

La postfotografía hace uso indiscriminado de dispositivos cuya función es producir imágenes, el uso de la cámara fotográfica como tal es una de tantas maneras, contamos con cámaras móviles, cámaras de vigilancia y sistemas de visualización automatizada, drones o estamos a unos cuantos clicks la obtención de imágenes vía satélite. Esta sobrepoblación de aparatos y dispositivos capaces de captar imágenes fotográficas tiene la evidente consecuencia de producir una cantidad gigantesca de información.

Esa hiper-abundancia de imágenes ha motivado a que los artistas trabajen de una manera distinta con la imagen fotográfica, algunos incluso ya no tienen que tomar fotografías desde su cámara, después de todo, podemos acceder a casi cualquier imagen que se nos apetezca gracias a la transmisibilidad de la imagen por la red.

El internet permite que las imágenes digitales sean capturadas y transmitidas con suma inmediatez e incluso en tiempo real, esta característica ha resultado bastante atractiva para cualquier persona que tenga acceso a una cámara, por lo que en ocasiones, la experiencia para la creación de imágenes parece que es un acto inmanente al humano de hoy, como cualquier otra actividad cotidiana. Se puede presumir que en muchos

casos, la experiencia con el acontecer toma sentido cuando se documenta a través de cualquier cámara o dispositivo que lo permita y además de tener este registro de los hechos y como si fuera un tipo de proceder ya establecido, se envía al mundo virtual.

Así es como podemos encontrar por lo menos más de un registro fotográfico de algún hecho y en algunos casos, los resultados de la búsqueda de una imagen por la red son simplemente tantos que de alguna manera cambia el sentido a partir del cual se elabora una imagen documental.

Caemos entonces, en una hiper-documentación del mundo. Al contrario de lo que podría pensarse en un sentido tradicional de la forma documental, la postfotografía no limita esta práctica, sino al contrario, la vuelve más elástica y dinámica. Por otro lado, sigue estando latente el deseo por construir y manipular directamente lo real y documentarlo, también la búsqueda de nuevas ideas y formas de comunicar nuevas historias o ideas de una manera más coherente con el contexto contemporáneo. En concordancia con el panorama, y aprovechando la reducción de costos, distintos medios encargados de dispersar información documental han cambiado de forma de operar, integrándose a estas nuevas prácticas que integran nuevas tecnologías y formas de recabar imágenes.

Algunas de las nuevas formas de documentalismo toman en cuenta los siguientes puntos:

- * La cuestión autoral: anonimato o coautoría.
- * El reciclaje: la apropiación de imágenes de la red o de otros dispositivos. El re-tomar otras imágenes supone una segunda y nueva lectura.
- * La circulación de la imagen.
- * Una delgada línea entre lo público y lo privado: cámaras de vigilancia, la documentación de cada momento de la individualidad de las personas.
- * La abundancia y la accesibilidad
- * La ubicuidad

La idea de que la fotografía es un medio capaz de mostrar la veracidad de los hechos sigue persistiendo en algunos contextos, el nuevo documentalismo postfotográfico³³ toma en cuenta esta creencia para proponer una hibridación entre el documento y la reconfiguración deliberada de los elementos compositivos de la imagen, ya sea desde la toma o en la post-producción.



Fig. 6. Cristina De Middel, “Umeko” de la serie *Los Afronautas*, 2011. Una autora que cuestiona su práctica fotográfica documentalista realizada con anterioridad, con el diálogo entre narraciones históricas verdaderas sin imagen documental y la creación actual de las mismas bajo su propia interpretación. En este caso fue el programa de Zambia para enviar astronautas a la luna en 1960.

³³ “...en el documental de lo que se ha denominado la *era de la post-verdad*, los polos han cambiado: ahora se privilegia la crítica epistemológica de la ontología de la realidad y su representación, desplazando a un segundo término la voluntad mimética, tes-

timonial. Con ello, la función crítica, incluso política, cobra un nuevo significado, mucho más profundo". Josep M. Català. Reflujos de lo visible. La expansión post-fotográfica del documental. En: *adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, no 2. Castellón: Asociación para el Desarrollo de la Comunicación adComunica, Universidad Complutense de Madrid y Universitat Jaume I, 2011, 43-62. <https://core.ac.uk/download/pdf/61396603.pdf>

Desde estas observaciones acerca del uso de la ficción como elemento del nuevo documentalismo, me pregunto cómo será posible que los fotógrafos que proponen estas imágenes puedan legitimar el empleo de estas estrategias para inscribirlas en un contexto donde circula la información de manera indiscriminada. En un mundo donde la convivencia se realiza en un ir y venir del mundo real al mundo virtual, es imposible delimitar el rumbo de las imágenes.

1.3 Estudio de caso: Crop circles a) Investigación basada en la ficción

Es de gran importancia para esta investigación, el plantear la ficción como elemento narrativo que puede generar conocimiento, ya que es una representación que, como muchas otras, emana datos de la realidad, de otro modo los esfuerzos para detectar los efectos que surte sobre la realidad podrían ser en vano. Para esto recurro a la explicación anterior acerca de la imagen fotográfica (en general) como la visualización o figuración de las apariencias concretas representadas en ella, cuyo sentido constituye una forma por el cual establecer la realidad del mundo, en tanto imagen icónica, más allá de las circunstancias por las cuales se haya producido la imagen.

Retomando a Flusser (1985) en el análisis de las imágenes técnicas producidas por

aparatos, al accionar el operador del mismo, advierte que ya no es más importante que una imagen sea real o ficticia, pero sí lo es entender el sentido y la intención que la ha producido, las apariencias que citan a la realidad trascienden el contenido concreto para establecer un sentido o significado.

Dentro de la hipervisualización de la realidad debemos poner especial atención al consumir las imágenes y sobre todo al producirlas, si en la posthistoria entendemos la realidad a partir de las imágenes sin importar el origen de ellas, es necesario tomar una distancia para reflexionar ante las intenciones y significados que se ampliarán como ondas causando resonancia en la realidad.

La imagen se puede vincular con la realidad de forma lógica, así que pueden ser verdaderas o falsas dependiendo del grado de acuerdo o desacuerdo entre el sentido y la realidad. Las ficciones que encuentran relación con la realidad van a producir conocimiento en tanto seamos capaces de distinguir éstas relaciones.

La ficción descansa en un complejo entramado de relaciones entre figuras que conforman significados, es decir la parte semántica de las imágenes. Estas imágenes de ficciones narrativas son posibilidades que probablemente hayan pasado o pueden llegar a pasar, entonces nos pueden aportar datos relevantes al conocimiento de la realidad. Es ésta la premisa por la cual se evaluarán las imágenes populares de ficciones en el análisis de la investigación basada en la ficción. En una imagen cuyos

elementos se han colocado deliberadamente se juega con el dinamismo que crea o destruye situaciones probables, las imágenes de las ficciones populares contienen este sistema de creación o destrucción de probabilidades gracias a la narrativa que se desprende de sus iconos.

Por otro lado, se puede encontrar una relación de la ficción con la realidad a partir de nuestras ideas, que materializamos en una narrativa ficticia. Retomando el artículo de Jonathan Wyatt³⁴ donde muestra una narrativa textual de ficción en donde “inventa” personajes creados por su propia imaginación, explica que de alguna manera son parte de él mismo, y por tanto, reales. En términos psicoanalíticos se refiere a este fenómeno de reconocimiento de elementos de la conciencia en la ficción como objetos internos³⁵ (Klein 1975), el concepto se refiere a estas imágenes mentales y emotivas de algún objeto externo que se ha incluido dentro del yo que se proyectan sobre él mismo, es una interacción entre las figuras internas y los objetos del mundo real, son el contenido de la fantasía que tiene efectos reales en nuestra vida.

De alguna manera las ficciones creadas por las personas tienen su origen en algún lugar interno, donde se crean las ideas para elaborar discursos e historias, esas ideas son parte de nosotros, de nuestro inconsciente. La creación de ficciones pudiera ser una forma de expulsar ciertas pulsiones internas al mundo externo. Este concepto explicaría la conexión aparentemente nula entre la fantasía y la realidad, además de que genera empatía con los consumidores justamente por las mismas razones.

El concepto de objetos internos se acerca a lo que intuitivamente desarrollé en mi proceso de producción de las imágenes de *Crop circles*, imágenes exteriores (objetos) que se albergaron dentro de mi, creando una elaborada ficción para dar forma a emociones del pasado que emergen a través de mis composiciones digitales. A continuación intentaré explicar dicho proceso que detonó dicho sistema de creación.

b) Los objetos externos en el abismo de lo real

Algunas personas hemos presenciado alguna vez en nuestra vida, ciertos hechos extraños que saltan de la cotidianidad, sucesos que parecen tener nula relación con lo conocido. Es común que a partir de ellos se generen distintas narrativas que den forma al fenómeno, como si fuese necesario el contar con una explicación, algo que nos brinde certidumbre y seguridad en el mundo.

En mi vida han ocurrido distintos acontecimientos disruptivos que alteraron la linealidad ideal de mi crecimiento durante la infancia, hasta ahora no he podido encontrar ninguna explicación sensata que logre integrar las ideas, emociones e imágenes generadas a partir de esas experiencias, más el trabajo visual y reflexivo poco a poco me ha acercado al sótano de lo real, en donde han permanecido en el ocultamiento.

³⁴Jonathan Wyatt, Research, narrative and fiction: conference story. *The qualitative report*. Vol 2 No. 2. 2007. 317-331. https://www.researchgate.net/publication/267717037_Research_Narrative_and_Fiction_Conference_Story

³⁵Un objeto interno es una imagen y no un objeto corporal concreto, representaciones mentales de objetos exteriores que se adentran en la misma afectando las emociones, sentimientos, conductas y la personalidad. En Eduardo Angarita Rojas, El mundo de los objetos internos, en *Psicoanálisis: Revista de la Asociación Psicoanalítica Colombiana*, ISSN-e 0120-1093, Vol. 20, N°. 2, 2008, 73-82. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3675065>

Al comenzar a realizar la serie *Crop Circles*, no tenía una idea clara del por qué me interesaron este tipo de narrativas ficcionales, únicamente había una atracción en los fenómenos visuales que generan un alto grado de ficción para intentar comprender su funcionamiento y cómo en ocasiones permean en la psique de otros individuos y así proceden a conectar ideas y emociones a partir de narraciones.

Recuerdo que una noche de fin de año viajaba en el auto con mi familia después de aguantar entre dormida y despierta la pesada cena y baile que acostumbraban tener mis padres con mis tíos, aún jóvenes en aquél entonces. El camino, como es de esperarse a las 2 a.m. estaba libre de tránsito, pero de repente comenzaron a detenerse los autos, la avenida Zaragoza estaba casi silente y se podía ver una danza de luces intermitentes en la lateral. ¿Por qué se detienen?, quise saber, nos orillamos como ellos, todas las personas bajaron de sus coches y miraban hacia el cielo.

Todos miraban perplejamente dos objetos voladores que arrojaban luz y se movían de manera frenética: circular, recta, se alejaban y se juntaban, “son Ovnis”, me dijeron. Sentí una especie de mezcla entre miedo, emoción y confusión, emociones que ya había sentido cuando pasaba por situaciones desconocidas.

En los años 90 estaban muy de moda cierto tipo de cuentos acerca de esos objetos, recuerdo que veía en puestos de periódicos revistas especializadas en fenómenos paranormales y también noticias de avistamientos en periódicos y televisión. Gracias

a la imagen fotográfica éstas historias tomaban cuerpo, representaciones de mala calidad divulgadas en los medios de comunicación masiva daban fé de los hechos y otras tantas producciones cinematográficas de ciencia ficción tomaron de estas narrativas para crear un elaborado imaginario fantástico y terrorífico.

Probablemente una de las razones por las que escogí este tipo de imágenes es por un intento de dar sentido a otras situaciones que personalmente no lo tenían, aún siendo tan distantes en su contenido y forma, la narración popular de los ovnis, capturaba mi atención entre un juego de charlatanería y distracción con lo desconocido, emocionante y aterrador, ¿Por qué alguien inventaría ser abducido por seres extra-terrestres? Los ovnis, esos extraños objetos voladores se convirtieron en la metáfora de un cuerpo externo invadiendo el mío, las imágenes de esas narrativas me confundían, aterrorizaban y al mismo tiempo me avergonzaba el que un tema tan falso se pudiera sentir tan real.

¿Por qué querer ver esas imágenes que nos regresan a momentos de conflicto? y ¿por qué querer trabajar con ellas? Estas ficciones representan más de lo que muestran, a la par de la narrativa que manejan, del mito que crean, hay un motivo personal que se ancla sin una clara distinción. Pudiera ser que la ambigüedad entre la realidad y lo que se inventa atrae a lo que es real y no se comprende.

Para averiguar acerca de cómo se crean estas historias, encontré que una manera

³⁶El síndrome de falsa memoria asociado a pacientes con traumas de abuso sexual durante su infancia es analizado en Sigmund Freud, *Estudios sobre la histeria*, 1895 (Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS). [https://www.philosophia.cl › uploads › 2019/02](https://www.philosophia.cl/uploads/2019/02)

³⁷Karl Sabbagh, "To remember for years". *Remembering our Childhood: How Memory Betrays Us* (Oxford: Oxford Scholarship Online, 2011; pub online Mar. 2015).

³⁸Gregg Araki, *Mysterious skin*, (Estados Unidos: TLA Releasing, 2004), 105 min.

³⁹Robert L. Hall, "Escaping the Self or Escaping the Anomaly?", *Psychological Inquiry* 7, no. 2 (April 1996): 143. doi:10.1207/s15327965pli0702_6. <https://www.jstor.org/stable/1449006>

de crear ficciones de este tipo (como el de las abducciones extraterrestres), es el llamado síndrome de falsa memoria³⁶, dado que algunos recuerdos de la infancia pueden resultar agresivos en el adulto si es que se consideran como eventos reales del pasado, a temprana edad muchos de ellos son únicamente imágenes aisladas sin aparente estructura narrativa, como si fueran fotografías de un evento, en las cuales quedan espacios entre una y otra, gaps que se pueden conectar de diferente forma y conforme vamos creciendo, desarrollamos los detalles faltantes con una narrativa³⁷.

En la película *Mysterious skin* (Araki, 2004)³⁸, presentan el caso de Brian (Brady Corbet), quien desarrolla una extraña narrativa acerca de haber sido abducido por extraterrestres en su infancia, al investigar sobre este hecho paranormal, se encuentra con otra joven quien está segura de haber pasado por lo mismo, en el caso de Brian, las imágenes que no recuerda, como fotogramas faltantes de una película, son aquellas en donde se revela un abuso sexual por parte de su compañero del equipo de baseball y su entrenador.

Newman y Baumeister³⁹ hacen un serio estudio psicológico del fenómeno de la abducción extraterrestre en el que hablan de cientos de casos con ésta narrativa y que muchos de ellos muestran síntomas psicológicos derivados de estrés post traumático, que aunado con la sugestión de imágenes de ciencia ficción, provoca una serie de confusiones entre las verdaderas memorias y las ficcionales al tratar de escapar de uno mismo.

La organización y manejo de la imagen se adapta a los cambios en la forma en cómo habitamos y cuál es nuestra experiencia en el mundo, en esta investigación se ha construido la imagen de la serie Crop circles, retomando las características de fotografías documentales encontradas en la red para armar una nueva imagen repleta de otras imágenes con-



temporáneas que van desde paisaje, chatarra y basura en orden de producir una imagen actual del fenómeno. El utilizar la huella (crop circles) y no el objeto (ovni), es una metáfora de un objeto-cuerpo que realizó una acción inexplicable de la cual quedan solamente vestigios que señalan la existencia de algo, así como la fotografía hace con la realidad, un rastro de un corte temporal.

Se presenta una paradoja en la forma compositiva, donde podemos ver paisajes y cielos con colores hermosos en un ambiente cálido y agradable en contraste con las escenas presentadas; montones de basura y chatarra de automóviles inundando el campo.

Fig. 7. Brian (Brady Corbet) y Avalyn Friesen (Mary Lynn Rajsckub) hablando acerca de sus recuerdos de abducción. Fotograma de Gregg Araki, *Mysterious skin*, (Estados Unidos: TLA Releasing, 2004), 105 min.

c) La narrativa de los Crop Circles

⁴⁰Nicholas Mirzoeff, «The visual cultural...»

⁴¹Mitchell define a la cultura visual en cuanto a disciplina académica como “el estudio de la construcción cultural de la experiencia visual en la vida cotidiana, así como también en los medios, en las representaciones y en las artes visuales”. W.J.T. Mitchell, “No existen medios visuales”. En: J.L. Brea (Ed.) *Estudios visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. (Madrid: Akal, 2005), 17- 25.

Una de las razones por las cuales se establece el estudio, es que las imágenes son consumidas vorazmente en el mundo contemporáneo y “se ha impuesto una propensión a visualizar todo tipo de realidad como lo prueba el complejo universo de pantallas en el que viven los humanos”⁴⁰ (Mirzoeff. 1998). Estas imágenes populares recorren el universo visual a través de diferentes medios, son viajeras en redes populares de circulación de información como televisión, revistas, internet, etc.

Es por el sentido pragmático de las imágenes que las narrativas populares ficcionales intervienen en la realidad, aún cuando sean cosas que difieren del acuerdo común con lo aceptable real, en ese sentido, es importante que se estudien estas imágenes del universo icónico en tanto realidad en sí, o sea en tanto hechos fundamentales de nuestro mundo, es decir estudiar la cultura visual⁴¹.

Las ficciones populares tienen entonces dos elementos de análisis: las visualizaciones (fotos, videos, imagen electrónica, etc) y las narraciones lingüísticas. Cada uno de éstos modos de representación puede describir diversos aspectos del mundo. Para el estudio de caso exploratorio se tomarán en cuenta los dos modos de representación con el fin de enriquecer el estudio, aunque el interés principal sigue siendo el estudio de la imagen. Las narrativas, tanto icónicas como lingüísticas pueden ser verdaderas o falsas, y será una u otra según exista o no correspondencia entre su figura lógica o sentido y la realidad que pretenden representar.

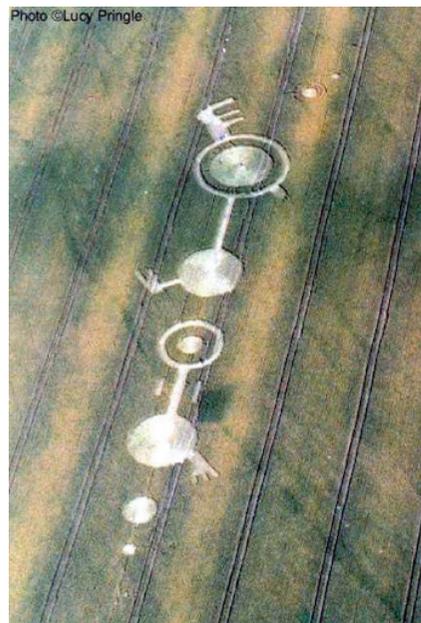
A partir de aspectos metodológicos de la sociología visual, la imagen de las narrativas populares de ficción se toma desde dos perspectivas de estudio de la imagen: como índice, en tanto que muestran una relación del signo con el objeto físico en la realidad, como prueba de existencia del fenómeno ocurrido en algún momento del continuo espacio-tiempo, y como imagen icónica en tanto que sugiere cierto sentido y significado a partir de la similitud entre el signo y el objeto, ayudando a establecer un complejo entramado de relaciones que nos ayudan a comprender el fenómeno ficción-realidad a partir de la narración de situaciones que versan entre el hecho de la realidad y la narración deliberada, el conjunto de significados que trasciende a la mera visualización de la apariencia. Además éstas imágenes en tanto iconos son aptos para mostrar “escenarios” (Flusser) a través de su correspondencia estructural y significados que ayudan a comprender situaciones o hechos de gran complejidad, el análisis de las imágenes desde el icono nos va a arrojar datos relevantes acerca del hecho o suceso de la realidad, contando una historia acerca de un hecho real basado en la ficción.

Durante la investigación se ha revisado gran cantidad de material documental acerca del fenómeno ovni, sin embargo se ha encontrado gran cantidad de información de charlatanería y pseudociencia.

La búsqueda de imágenes en la red me llevó a encontrar fotografías de Crop circles, figuras dibujadas sobre los campos de sembradíos, sin aparente rastro de

su fabricación. Lejos de las explicaciones paranormales que podemos obtener en revistas y artículos pseudocientíficos, los crop circles son huellas de alguna acción que ocurrió para su fabricación, ¿Fue realizada por naves extraterrestres, por humanos con afán de equilibrar las fuerzas del magnetismo, distraer al público de los problemas cotidianos, divertirse contando una historia falsa o simplemente para generar un elemento estético?

Fig. 8. Lucy Pringle. Alton Barnes, Wiltshire.
Plata sobre gelatina, 1990.



Por supuesto hay gran cantidad de explicaciones que tocan todas aquellas hipótesis y claramente ninguna se puede tomar como verdadera dado a la falta de rigor científico en su investigación. Lo que me parece interesante plantear, es una comparación de estas imágenes con la fotografía a partir de los conceptos de realidad/ficción planteados a lo largo de este capítulo. El campo de sembradío es el material donde se va a inscribir la huella, es el material de inscripción sobre el que el objeto deja la marca que atestigua su existencia, la innegable prueba de que algo o alguien estuvo ahí, un evento que ocurrió sin necesidad de ser, sin explicación ni motivo.

Cualquier razón por la que se hirió de esa manera el campo y la historia a partir de la cual se explique, deja un vestigio real y verdadero, y por lo tanto, capaz de propiciar consecuencias. En este caso, un montón de historias con diferente intención, apoyadas por las bondades de los medios de distribución de información por los que se divulga.

Así que además de mostrar lo real, cuestiona la noción de verdad en tanto que genera ficciones, ya sea a partir de una manipulación deliberada de quien hizo la marca o de quien toma esta imagen para elaborar discursos apegados a su interés.

El crop circle de Eastfield Pictogram me resultó extrañamente atractivo, como si lo hubiera visto antes. La fotógrafa Lucy Pringle, quien realizó la documentación en 1990, siguió fotografiando más crop circles a lo largo de los años y éste en particular, tuvo un seguimiento por parte de un gran público entusiasmado por explicar su teoría, por otro lado fue objeto de crítica política y llegó hasta la portada del disco de Led Zepelin.

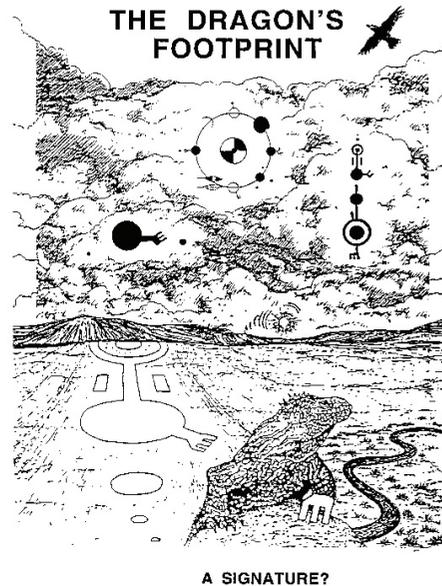


Fig. 9. Wolfgang Schindler. Milk Hill & East Kennett Pictogram, 1990. Imagen tomada del blog de Ed Sherwood en "Let us remember dragons". A meteorological connection in crop circles.

Fig. 10. Mac. "Haven't you got anywhere else but Wiltshire?". Caricatura editorial publicada el 27 de julio de 1990 en el British daily mail.



⁴² Fredi Casco en "Avistamientos y abducciones" (conferencia, Centro de la Imagen, 27 de julio del 2019).

⁴³ Jean Francois Lyotard, La posmodernidad (Explicada a los niños), (Barcelona: Gedisa editorial, 1998).

Fredi Casco en el proyecto Lo que brilla, elabora una propuesta contemporánea que retoma la narrativa ovni que es pertinente mencionar, pues aunque no retoma la huella de los crop circles, en su discurso aborda la cuestión de la mirada en la cultura popular en el sur del continente americano y a través de la apropiación de imágenes de la revista argentina

Cuarta dimensión, crea un cuerpo de obra en donde habla de lo oculto y el enigma detrás de la imagen que sin ser evidente, se apeg a una cuestión autobiográfica "...hace falta ver lo escondido para des-ocultar, en el desocultar lo oculto siempre está presente"⁴².

Entonces, ¿De qué realidad estamos hablando? de acuerdo a la teoría posmoderna⁴³ que sirve como enfoque a esta investigación, retomamos el planteamiento de que no hay una realidad unificada, sino realidades múltiples e individuales, la ficción funciona como aglutinante para que éstas historias formen parte de lo que llamamos realidad en sus múltiples interpretaciones y la fotografía, a pesar de su aparente objetividad, contribuye a la creación de estas ficciones, que funcionan como una herramienta para adaptarnos al mundo.

Las imágenes ficcionales de las narrativas de la cultura popular son visualizaciones de los hechos, huellas de cosas existentes, aún cuando las imágenes sean producto de una ficción elaborada por cierto grupo de personas, de alguna manera se manifiestan en la realidad como vestigio de algún hecho, funcionan como ejemplificación de sus historias, son utilizadas como imagen índice, la prueba del “esto ha sido” de Barthes. La fotografía muestra la realidad del mundo estructurada en un conjunto de hechos, con un sentido derivado de las combinaciones de cosas u objetos que arman un significado. Visualizamos los hechos a través de la fotografía, es decir que las imágenes son modelos de la realidad.

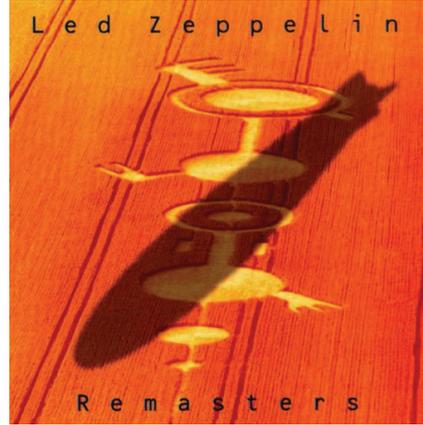


Fig. 11. Portada del álbum Remasters de Led Zepelin. Lanzado en octubre de 1990, 4 meses después de la aparición del crop circle de Eastfield, Alton Barnes, en Wiltshire UK.

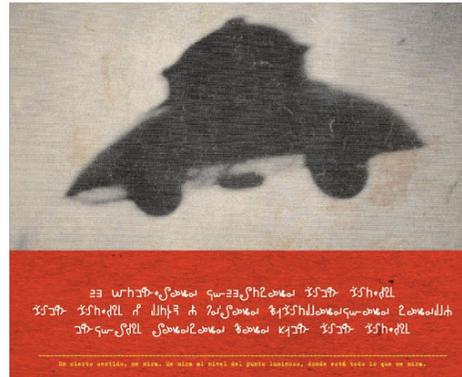


Fig. 12. Tomado de “Lo que Brilla”, Cuaderno 005, Centro de la imagen (México: Centro de la imagen, 2019).

d) Proceso constructivo

Las imágenes de esta serie son elaboradas a partir de un gran número de fotografías recabadas de búsqueda en Google, internet ofrece un catálogo innumerable de imágenes en las que se realizó un trabajo extenso de selección. Esto permite el juego con cada una de ellas en un minucioso proceso de post-producción.

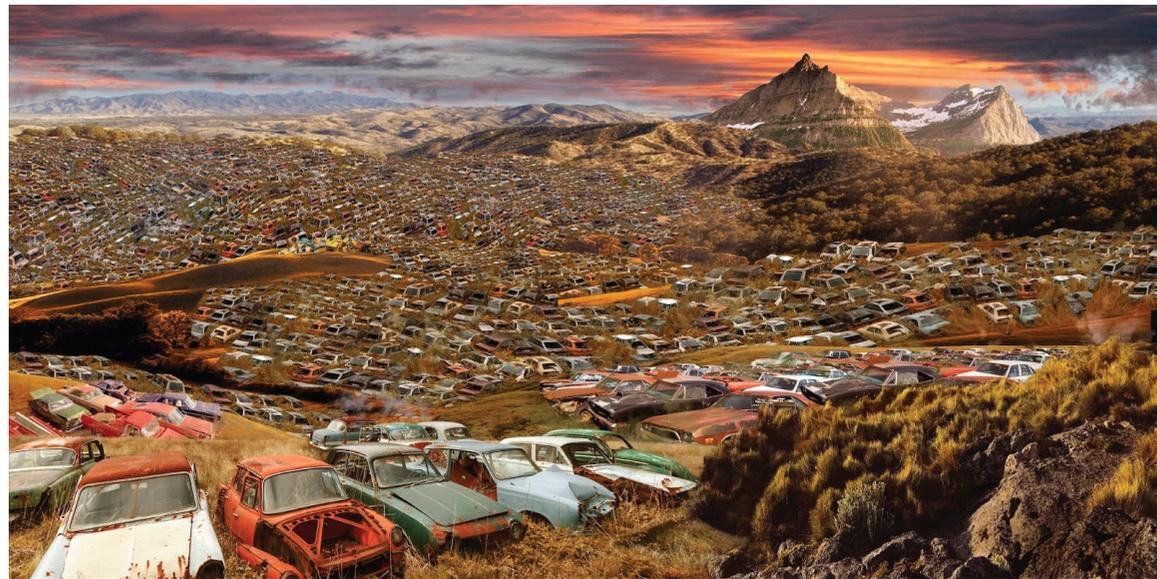
Durante la infancia tuve un proceso complicado y confuso en cuanto a una erotización precoz que motivó un tipo de escape de la realidad, en el que la creación de escenarios y personajes con juguetes y objetos comunes ficcionalizados recreaban historias en las que siempre se encontraban complicaciones y se dirigían hacia desenlaces trágicos.

Así en esta serie, los campos de sembradío donde aparecen las huellas geométricas se transforman por paisajes llenos de despojos, basura, chatarra, sugiriendo un tono catastrófico, una narrativa abierta a interpretación entre las huellas, el ambiente cálido y agradable y los objetos que conforman la composición.



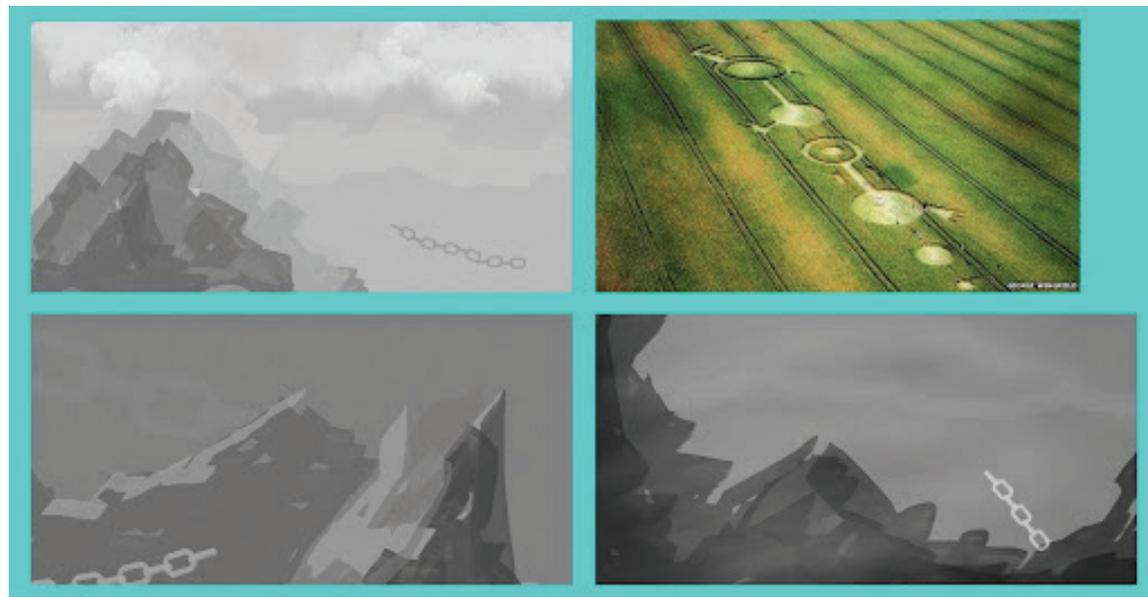
Fig. 13. Ibon Lemura, *Sin título*, de la serie *Crop Circles*. Imagen digital, 2017.

Fig. 14. Ibon Lemura, *Sin título*, de la serie *Crop Circles*. Imagen digital, 2017.



Parto de la elaboración de bocetos digitales con pinceles y herramientas de Photoshop para encontrar una composición de base para posteriormente buscar imágenes que contengan los objetos que mejor se adapten a la idea principal. Es importante señalar cómo este proceso es tan parecido al pictórico y las herramientas proporcionadas por Photoshop son utilizadas como una hibridación entre el material, herramientas y conceptos de uso pictórico, como el pigmento, los pinceles, la perspectiva y la emulación de un cuarto oscuro, donde al ir avanzando en el proceso compositivo, voy revelando cada objeto con los detalles de su textura fotográfica.

Fig. 15. Bocetos en Photoshop para Crop Circles.



En esta serie lo real (lacaniano) resuena con las imágenes del universo de la sociabilidad digital, cada una de las imágenes escogidas fue armada como en un rompecabezas cuya guía constructiva fue fluyendo compositivamente desde la idea de paisaje. La minuciosa transformación de cada una de las muchas capas que componen las imágenes, fue necesaria para comprender la idea simbólica en la que esas huellas se han quedado en mi narrativa autobiográfica.



Fig. 16. Algunos de los paisajes idílicos escogidos para Crop Circles.



Fig. 17. Algunos de los elementos de basura y chatarra escogidos para Crop Circles.

Fig. 18. Parte del proceso constructivo para Crop Circles.



Fig. 19. Parte del proceso constructivo para Crop Circles.



Capítulo 2

Imagen Numérica



Capítulo 2. Imagen numérica

La interminable proliferación de imágenes en las sociedades actuales resuena en cada aspecto de la cotidianidad provocando una aproximación distinta a las maneras de cómo hacemos, vemos y reflexionamos ante ellas. Este fenómeno se ha incrustado fuertemente en la cultura, de modo que hemos de entender distintos aspectos de la realidad desde otra perspectiva, invitando a practicar otras formas de estudio que tienen que ver con la ponderación de las imágenes como modelo generador de conocimiento en distintos ámbitos de las ciencias humanas.

Este salto de la insubordinación de la imagen al texto (anterior modelo estructurador del conocimiento), como una consecuencia de la descentralización propuesta por el paradigma post-estructuralista y la teoría posmoderna, es una de las reacciones teóricas que se han producido desde los años 80, y que han creado diferentes modos de hablar de lo artístico en la esfera de la historia del arte. Me refiero al giro pictorial⁴⁴ o icónico⁴⁵ (en su vertiente anglosajona y alemana respectivamente), este cambio de paradigma es posible dada la insistente aparición de la imagen en distintos contextos disciplinares, aportándole suficiente valor como para ser contenedora de conocimiento, en el caso de este estudio: la imagen en el contexto de lo artístico y la cultura popular, aunado a la creciente marea de contenido que se muestra por los diferentes vehículos de transmisión de conocimiento.

No solamente se ha producido este cambio de paradigma en sentido teórico, también en gran medida la producción artística fue reaccionando ante la alta pro-

⁴⁴ W.J.T. Mitchell, "El giro pictorial. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J. Thomas Mitchell", en *García Varas, A.* (2011) *Filosofía de la imagen*. (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011). 71-86.

⁴⁵ Gottfried Boehm, "El giro icónico. Una carta. Correspondencia entre Gottfried Boehm y W.J. Thomas Mitchell", *Ibíd*, 57-70.

⁴⁶Ana García Varas describe el surgimiento del giro icónico por múltiples razones, una de ellas es la abundancia y proliferación de fenómenos icónicos como modelo que suplanta al texto y otra es que disciplinas científicas y humanistas parten de la imagen como objeto y medio de análisis para el estudio de lo real y lo cultural dejando ver otros aspectos que no habían sido tomando en cuenta con anterioridad. "Crítica actual de la imagen: del análisis del poder al estudio del conocimiento", Paradigma: revista universitaria de cultura, ISSN 1885-7604, N.º. 18, 2015, 4-6. <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/8810/Garc%C3%A9Da%20Varas.pdf?sequence=1>

ducción de imágenes elaboradas desde ámbitos dispares. Así es como prácticas artísticas posmodernas se han valido de estrategias como la apropiación y la indiscriminación entre la alta y baja cultura como motivos para la creación de obra. En el contexto del desarrollo tecnológico actual, la nueva dimensión cualitativa que ha adquirido la imagen (fotográfica) como instrumento de comunicación global y a la vez cotidiana no se limita al ámbito de las artes sino que se ha convertido en agente de masas en el escenario social, como menciona Boehm (2006).

Tomando a las imágenes como punto de partida para interpretar el mundo es conveniente conocer desde dónde se están generando y cuáles son los procesos que intervienen en su creación, qué es lo que muestran y cómo lo muestran, cómo son asimiladas y cómo funcionan. De esta manera resulta más congruente la insistencia de los artistas como creadores de imagen, en una realidad con sobrepoblación de imágenes.

Considero que las imágenes situadas en el contexto contemporáneo requieren de un análisis que tome en cuenta las características y circunstancias específicas de su concepción, es decir las formas por las cuales una imagen es planteada, y entonces poder visualizar los cambios que se producen desde su gestación hasta la absorción de la misma en su ámbito.

El movimiento del giro pictórico o giro icónico⁴⁶, cuya problemática origina la

teoría y fundamento crítico de los Estudios visuales -disciplina que aborda a la cultura visual como objeto de estudio-, presentan el análisis de los modos de ver, los aparatos de visión, formación de imaginarios y las relaciones de poder desde el concepto de la visualidad, como una propuesta integradora de múltiples enfoques y disciplinas como la historia del arte, la sociología, el psicoanálisis o la teoría de medios.

Al desatar la obra del canon modernista/formalista y recuperar modos de visualidad alejados de las manifestaciones del arte institucionalizado, se dio paso a una reevaluación a la forma de análisis y lectura tomando en cuenta la relación del arte con la cultura, poniendo énfasis en el aspecto social de lo visual e incorporando las formas en las que interviene la mirada y la observación del espectador.

De acuerdo con el concepto del giro pictorial, cuya finalidad es la comprensión del significado de las imágenes desde contextos, disciplinas y miradas heterogéneas, además de los cambios en la producción de imágenes, como la utilización de tecnologías (como ha sido desde la aparición de la fotografía)⁴⁷ para la indiscriminada generación de imágenes. Esta ampliación del campo de estudio justifica el análisis de las imágenes obtenidas por medio de plataformas digitales (material de registro de la mayor parte de la producción que alimenta a esta investigación)

⁴⁷Ana García Varas, «Filosofía de la imagen», 15-19. El giro pictorial no es único de nuestro tiempo ni de la modernidad, sino que se puede entender desde otros giros pictoriales como la invención de la perspectiva o la aparición de la fotografía como forma tecnológica y social de creación de imagen.

al servicio del mundo entero. Estos sistemas de datos donde convergen una infinidad de imágenes, responde a una forma de experiencia cultural del mundo característica de nuestro tiempo, donde se crean diferentes formas de ver.

Estas realidades visuales inmatrimales son construcciones que tienen que ver con nuevas relaciones entre el productor, observador o espectador y el producto visual, invocan a una amplia convergencia interdisciplinar que enriquece la investigación artística tanto teórica como práctica en la disciplina. Para este estudio se analizarán dichas relaciones para poder hablar del estado de la cuestión de la imagen numérica en el contexto tecnológico actual para entender de mejor manera el campo y poder dar algunos comentarios relativos a la relación entre realidad/ficción que estas imágenes provocan.

El estatuto de la imagen numérica que propone esta parte de la investigación, se logrará de acuerdo a la revisión entre conceptos relacionados con la imagen postmedia y su ontología, el uso de dispositivos novomediáticos en los modos de producción, distribución y consumo.

La orientación de este análisis está dirigido a una forma de lectura que toma la noción del index como fantasma de lo real y la apropiación como herramienta de la ficción.

2.1 Ontología de la imagen numérica

De acuerdo con André Rouillé, la ontología de la imagen fotográfica puede resumirse a partir de los siguientes componentes⁴⁸:

* Material de registro: luz, superficies sensibles y productos químicos. Otorga el carácter de huella.

* Material de inscripción: La naturaleza, los seres y las cosas (el estado de las cosas) y los acontecimientos que le son materialmente necesarios, los cuales están cargados de significaciones específicas. Las cosas y la imagen se interpenetran.

* Razón mecánica: Logos maquinal. Características técnicas de los dispositivos de captura ej. perspectiva lineal, mimetismo automático, tiempo de pose, la configuración en el cuadro ortogonal de una imagen óptica circular por naturaleza, etc.

Como un primer acercamiento y siguiendo este esquema vamos a revisar cada uno de estos elementos para describir algunas de las alteraciones que las tecnologías actuales de captura y transmisión de la imagen han presupuesto para la producción, distribución y consumo de la misma. Esto no significa que la distinción más obvia y superficial entre las imágenes elaboradas por distintos aparatos y dispositivos técnicos sea suficiente, también se tratará de profundizar en aque-

⁴⁸ André Rouillé, «La Fotografía. Entre documento...», 446.

llos cambios que involucran otras formas de asimilar y reaccionar ante las formas de vida del mundo contemporáneo que justamente parecen ser impulsadas por la imagen tecnológica.

En cuanto al material de registro, Rouillé lo describe como un sustrato “sin forma y significado”; esta aseveración puede ser aceptable solamente si se limita a una lectura iconológica en el plano de la representación. Las superficies sensibles nunca han estado vacías, más bien están constituidas por un arreglo muy específico de materiales diseñados para registrar, bajo ciertas condiciones, rangos específicos de luminosidad. Fuera de estos parámetros, el material de registro es “ciego” o, dicho de otra manera, cualquier elemento que no se ajuste a su especificidad permanecerá invisible, alterando la posible significación que pudiera tener si fuera incluido en la imagen, la imagen construye significación tanto en lo que muestra como en lo que oculta.

Con la incorporación de los sensores digitales, ocurre una transformación esencial en la manera en la que la luz es convertida en información. Mientras que las sustancias fotosensibles registran una huella latente que mediante ciertos procesos no inmediatos es susceptible de plasmarse en una serie de objetos estéticos capaces de ser decodificados por la mirada, el sensor digital “desmaterializa” inmediatamente

el estímulo lumínico para procesarlo algorítmicamente y proyectarlo casi simultáneamente para ser consumido por la mirada. En este caso, el material de inscripción no sólo altera la velocidad en la que la fotografía se “revela”, sino que la desmaterializa para traducirla en datos susceptibles de ser almacenados, transmitidos y alterados mediante algoritmos automáticos sistematizados (cuasi-autónomos) de maneras sustancialmente distintas a lo que pudiera suceder con registros “analógicos”⁴⁹.

El factor algorítmico amplía el espectro de captura de datos y registra nueva información sobre la generación de la imagen. No sólo incluye la impronta de datos lumínicos, sino los metadatos, describen detalles de geo-localización, características y configuración del dispositivo que se utilizó para capturar la imagen. Toda la información queda almacenada dentro del sistema numérico y es posible su acceso a través de otros dispositivos, el proceso fotoquímico se sustituye por un procesamiento de información posible mediante el uso de programas.

Estos datos son una emulación de los conceptos a partir de los cuales funciona la fotografía análoga para crear significado a partir de la representación de algo externo a lo que Rouillé nombra material de inscripción. El carácter de huella que mantenía la fotografía analógica con respecto a las capacidades de los materiales de registro para establecer una correspondencia con el referente se disuelve, al trabajar con datos ya no es necesaria la aportación del componente real para producir un producto inmediato.

⁴⁹ Pasamos de la relación analógica entre el material de registro y el de inscripción a la numérica.

Imagen/Fotografía

⁵⁰Ana García Varas, «Filosofía de la imagen», 57-70. Propone que la imagen se despegue del lenguaje verbal al leerla a partir de los opuestos y su concreción, los contrastes (formas, colores, texturas, materiales) dejando una impronta imaginaria que formará el significado denso, no unívoco, tejido a partir del juego de los distintos elementos donde los espacios entre ellos y su indeterminación es la fuente de significado. Un tipo de aproximación semiótica.

La imagen a la que la producción artística de esta investigación se refiere es a la que se toma de la red, tanto la casi innumerable imagen numérica (fotográfica) que arrojan los motores de búsqueda de Google como la imagen satelital recuperada desde la aplicación de Google Earth. Evidentemente la forma de producción, distribución y consumo de dichas imágenes varía, aunque de modo general las dos se encuentren en un espacio virtual con aparente acceso público indiscriminado. La intención del análisis es el de explorar la manera en la cual funcionan en el sistema simbólico del cual son tomadas y la transformación de su significado a partir de la creación de una nueva imagen inscrita en la producción artística. Se trata entonces de una búsqueda de las estructuras de sentido, es decir de la lógica icónica⁵⁰ de estas imágenes por medio del proceso creativo.

Los contenidos de las imágenes van a estar enraizados tanto en su particular construcción como en sus formas de visualización. Esta forma de estudio permite separar la simple referencialidad del signo de los objetos de la realidad, de modo que los significados que se van a generar son más profundos ya que integran los aspectos compositivos de la imagen y los materiales o soportes donde residen.

Es decir, la imagen no es únicamente el significado de su referente, idea que generalmente afecta a la interpretación de las imágenes fotográficas por la evidente indexicalidad. Creemos que vemos las cosas de la realidad como en un doble de la

realidad, cuando estamos ante formas de ver las cosas, maneras de mirar la realidad. Es por ello que la búsqueda del estatus de la imagen que importa a esta investigación no depende únicamente del qué es, sino del cómo funciona en la experiencia, y dónde se encuentran⁵¹.

⁵¹ Un tipo de análisis fenomenológico en la imagen que plantean autores de la Bildwissenschaft (ciencia de la imagen) como G. Boehm o Bernhard Waldenfels.

a) El concepto de imagen numérica

En función de abordar el fenómeno de la incertidumbre en lo real, este proyecto utiliza como eje el papel que juega la imagen numérica en dicho contexto. Para comprender su naturaleza y correlación con la idea de lo real y de la ficción conviene describir el estatus que este tipo de imágenes presentan tanto en su función cultural en sentido amplio como en el territorio de lo artístico.

Para alcanzar este objetivo echaré mano de conceptos propios de los estudios visuales específicamente a lo tocante a su producción, su tránsito y su reabsorción. El análisis de estos aspectos se desarrollará en los siguientes ámbitos:

- a) dispositivos postmedia
- b) prácticas postfotográficas (apropiacionismo)

Los dispositivos postmedia son herramientas populares para la creación de imágenes y en gran medida de imagen fotográfica. Esta cantidad de visualidad se aloja en el espacio virtual que gracias a la red se puede propagar en múltiples direcciones, aterrizando en diversos contextos de la cultura.

La imagen postmedia en su sentido amplio, es la elegida para la producción de este proyecto, arrancada de sus derivas específicas en el espacio de lo virtual; se integran en depósitos donde se organiza la gran cantidad de información producida por doquier, para que se vuelva a incorporar nuevamente al tránsito novomediático a través de redes. El buscador hace el trabajo de “indexar” la información en una base inimaginable de datos para que sea accesible al usuario.

Es interesante ver cómo las imágenes que se encuentran en la red pertenecen a cierto tipo de ámbito, aunque muchas veces son rebotadas a otros contextos, dando lugar a distintas lecturas y discursos de la imagen. Aquí se integra la reflexión entre lo real y lo ficticio en la imagen postmedia, la imagen se vuelve una especie de ser vivo, cambiante, con una historia y un devenir que se crea a través de los diversos significados que adquiere por las distintas miradas que provoca. De esta manera se puede desmenuzar la forma en la que es creada la imagen,

desde dónde y para qué fines, es decir su producción. Pero en el contexto post-media es de gran importancia la sociabilidad de la imagen, de nada sirve una imagen que se estanca en un sitio donde no va a ser compartida. Para ello se crean formas por las cuales la imagen pueda mirarse, un tipo de escaparate imaginario, como si se tratase de retener en algún momento para integrar algún contexto específico: imagen publicitaria, de prensa, científica, social.

La revisión de esos lugares específicos donde reside la imagen son algunas de las maneras por las cuales obtener cierta carga en su significado, por ello es importante para cuando se retoman en un discurso de apropiación.

La apropiación es una de las prácticas artísticas con gran camino recorrido a través de la historia del arte. La recursividad artística como método creativo, la revisión de autores, temas o motivos es recurrente en las prácticas postfotográficas tanto en el ámbito artístico como en el de la cultura visual en general.

El estudio del estatuto de la imagen se acompaña de la producción artística de esta investigación, donde se utiliza la apropiación como herramienta de construcción de imagen. Los orígenes de las imágenes a apropiar son parte de la imagen postmedia en sus diferentes ámbitos, y son trasladadas al ámbito de lo artístico mediante otra apropiación, la de imágenes pictóricas y fotográficas de la historia del arte.

⁵²Ibon Lemura, «SIAH La incertidumbre en lo real», CMapTools, febrero 26 del 2019, CMap, <https://cmapscloud.ihmc.us/viewer/cmap/1XTJTSF90-25VPSV9-K7>

De esta manera se analizarán teóricamente los conceptos mencionados, con un enfoque interdisciplinar y el auxilio de metodologías como el análisis de caso, revisando ejemplos de imagen postmedia de contextos específicos y el trabajo de artistas que trabajan con postfotografía con un discurso artístico para describir posteriormente la convergencia entre el concepto de imagen postmedia y su lectura como imagen artística; para finalmente reflexionar en el valor indexical de estos productos en el territorio de la fotografía.

Recomiendo consultar el sistema de información en la página web⁵² para mejor observación, desde donde se puede ver un mapa conceptual con la organización de la investigación con los temas aquí mencionados, a continuación en el siguiente capítulo se presenta la investigación de la obra que surgió de éste análisis.

2.3 EARTH. Conceptos de análisis y producción

La relación entre los criterios a partir de los cuales se construye la propuesta de producción y los conceptos clave para la investigación de tesis, tiene como eje el análisis que realiza Rouillé para describir los componentes que constituyen a la imagen fotográfica. Se presenta una postura en donde el carácter de la imagen es fluido y cambiante en relación con una técnica que mantiene una estrecha relación con su ambiente sociocultural, de manera que se actualiza constantemente en su construcción. Esta postura se incorporará a la propuesta fotográfica que planteo en la investigación, pues vincula la forma de construcción de la imagen, el soporte, la distribución y la recepción con el estatus actual de la imagen numérica.

Las imágenes que construyen ficciones populares funcionan como pretextos para indagar en el tema fundamental de la investigación: la relación ficción-realidad. Estas imágenes se apegan a un estatus realista y simplista bastante relacionado con la visión ontológica de la imagen propuesta por Bazin y Barthes, la imagen como índice y el "esto ha sido"⁵³. Partiendo de ésta idea se busca establecer una crítica al supuesto carácter de veraci Roland Barthes, *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós comunicación, 1989) 132-134. Lo que se muestra en la foto es irremediablemente una prueba de algo que ocurrió, aún cuando el fotógrafo se valga de la ficción para aparentar un sentido diferente del que tuvo. dad y certeza que se atribuye a las imágenes de dichas narrativas propuestas por la imagen satelital de Google Earth.. La propuesta es reflexionar, más que en la relación lineal objeto-imagen-realidad de la fotografía como documento, en torno a la manera en que la imagen-testigo, fiel de

⁵³Roland Barthes, *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía* (Barcelona: Paidós comunicación, 1989) 132-134. Lo que se muestra en la foto es irremediablemente una prueba de algo que ocurrió, aún cuando el fotógrafo se valga de la ficción para aparentar un sentido diferente del que tuvo.

la apariencia, se sustenta en algún mecanismo que las hace parecer realistas, inmediatas, verdaderas, certeras y fiables; es decir, intenta desmenuzar el proceso que se pone en juego para producir tales efectos.

Es una cuestión crítica en torno a la imagen como puente entre realidad y la ficción, donde esta adquiere un sentido paradójico y ambiguo, entre productora de certezas y depositaria de invenciones.

En este sentido es adecuado adaptar la estrategia metodológica propuesta por Rouillé en su revisión en *La fotografía entre documento y arte contemporáneo*, en la cual deconstruye la fotografía como referencia (Barthes, Peirce), siguiendo con el análisis de la relación forma-contenido de la imagen y finalmente llegar a una pragmática de la imagen que parte de su carácter de red, su condición mediática y conectiva que la incluye en un contexto sociocultural.

a) Estructura y discursividad de las imágenes

Los tres componentes que distingue Rouillé en la composición de la imagen se adecuan al análisis de la propuesta fotográfica de la investigación de la siguiente manera: El material de registro es la fotografía numérica, la imagen código, los algoritmos incluyendo los formatos y metadatos asociados a ellas; el material de inscripción corresponde a lo obtenido mediante la apropiación de imágenes derivadas de sistemas satelitales e imágenes tomadas desde plataformas digitales (Google); y la razón mecánica se establece a partir de los programas por los que se compone digitalmente la imagen y las plataformas de sociabilidad digital desde donde se distribuyen.

La propuesta es entender la imagen numérica a partir de las estrategias conjuntas entre su génesis, su carácter múltiple y virtual, su capacidad dialéctica y paradójica para producir visualizaciones que, al insertarse a lo social, establecen una nueva relación con lo real y lo ficticio. Una de las estrategias discursivas que considera esta investigación, es el uso de narratividad, tanto literaria como visual, para reforzar cierto sentido y significación; es decir, una intención semántica que habrá que revisar con atención para lograr esclarecer la manera en que las ficciones populares adquieren su fuerza a partir de la forma en la que cuentan lo que les interesa transmitir.

Otro eje discursivo es entrecruzar la imagen-documento y la imagen de la sociabilidad social para la creación de una nueva imagen que dé cuenta de dicha pluralidad con énfasis en el sentido de realidad-ficción en contraposición con el sentido de certeza que la praxis social le confiere.

El reto es integrar un discurso que absorba por una parte el estatus de la imagen-documento, y la visión de la fotografía numérica, digital. Esta propuesta se hará posible mediante la inserción de la ficción como género discursivo. La ficción abre paso para que la imagen fotográfica pueda liberarse de su sentido estricto de depositaria de certezas para adentrarse en el terreno de lo especulativo.

El estatuto actual de la imagen ayuda a que los procesos de elaboración de imágenes sean más libres, la imagen se vuelve ubicua (está en todas partes, pero en ninguna a la vez), mezcla múltiples miradas y visualizaciones de realidad. En esta era posthistórica, donde las imágenes han suplantado el papel de lo real, a causa de una exacerbación de las mismas, cuando ya no sólo las vemos, sino vivimos en ellas, a partir de ellas, sobre ellas.

En este sentido, el documento parecería acercarnos más que nunca al hecho real; sin embargo, es justo ahora cuando se encuentra más lejos, porque la imagen numérica no produce huellas ni copias de lo real, sino que constituye una nueva relación entre “lo real-visible y lo virtual-actual” (Ruillé, 2017). El documento ya no

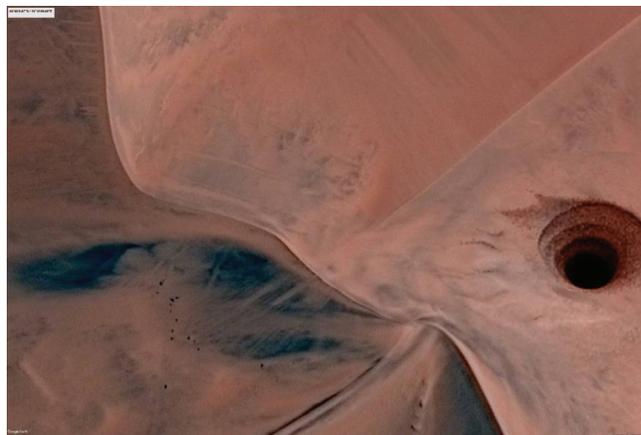
es un reflejo certero, fiable, invariable, sino todo lo contrario, lo visible se crea a partir del proceso de la intervención y construcción de la imagen digital.

Por ello, la intención de tomar esta imagen-documento, no es para acercar, ni describir alguna verdad, sino para poder ver desde afuera, para descomponer y evidenciar el carácter ficticio de la imagen en un esfuerzo por ir más allá de la trivialidad del mundo.

Entonces la propuesta no produce copias de lo real, constituye una relación entre lo visible y lo virtual, donde el documento ya no es algo invariable, ni fiel, ni certero, sino justamente lo contrario, dada la naturaleza de su construcción. Es en este punto donde se anula el régimen de verdad, al modificar los aspectos técnicos, estéticos y de circulación, haciendo que la relación que tenemos con la imagen sea diferente, pasando de la verdad a la sospecha, de la realidad a la ficción.

2.4 Signos

Fig. 20 y 21. Ibon Lemura, *Sin título*, de la serie *Signos*. Imagen digital, 2017.



La serie fue elaborada a partir de imágenes recuperadas de Google Earth que posteriormente fueron intervenidas digitalmente con la incorporación de elementos que funcionan como huella en el paisaje. Cuando noté el potencial de esta herramienta de obtención de imagen para poder “viajar” por el territorio del planeta fue imposible no utilizarla. Realicé una búsqueda por los lugares más maravillosos en su paisaje, el juego con los acercamientos y alejamientos lograron hacer una especie de abstracción en la cual el paisaje “natural” de estas simulaciones modifican el estatus de realidad.

La forma narrativa que propone es mostrar la ausencia del refe-

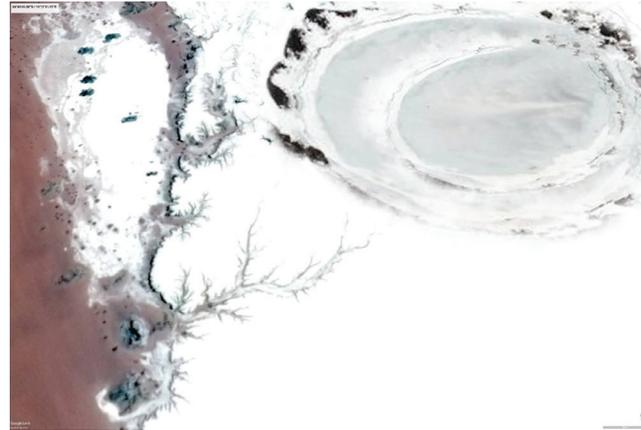
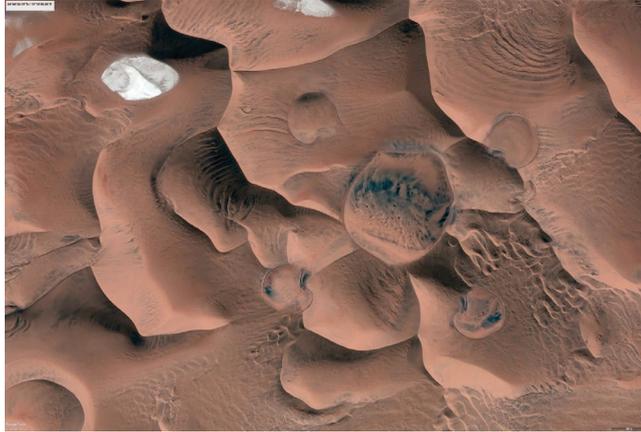


rente que ha provocado el vestigio visible para reflexionar en la relación realidad/ficción de la imagen. Un punto de vista cenital brindado por el satélite nos da una mirada muy distinta a la acostumbrada al ver el paisaje en el horizonte, es una vista fantástica, como en los sueños cuando logramos movernos por el aire, cuando nos liberamos de las ataduras de lo posible.

Siendo imágenes satelitales, supuestamente objetivas, se espera que la generalización de verdad/realidad en la imagen sea adoptada por el usuario de la aplicación, la serie cuestiona la veracidad que un sistema automatizado proveniente de una empresa generadora de información provee.

Fig. 22. Ibon Lemura, *Sin título*, de la serie *Signos*. Imagen digital, 2017.

Fig. 23, 24 y 25. Ibon Lemura, *Sin título*, de la serie *Signos*. Imagen digital, 2017.



El personaje principal de la historia es el paisaje, donde ocurre alguna situación que deja marcas en la tierra. La acción no es evidente, se busca que las imágenes dialoguen con el espectador estableciendo una duda entre lo que puede ser real o ficticio.

Las huellas son una mezcla entre las marcas en los campos de trigo supuestamente realizadas por criaturas de otro mundo y huellas que alguna circunstancia natural pudo haber provocado. No todas las imágenes han sido alteradas, algunas tienen elementos sospechosamente reales, precisamente es esta duda el argumento central de la serie.

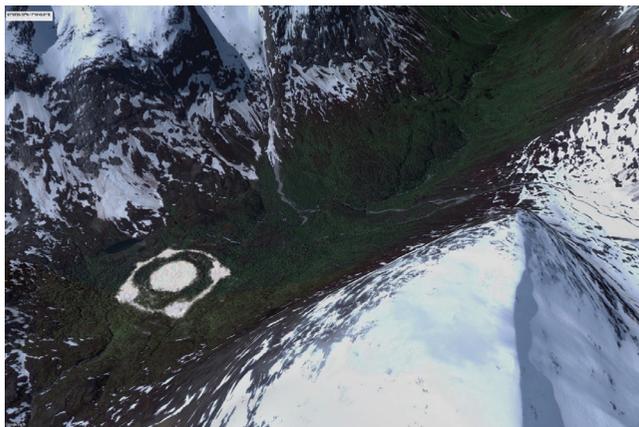
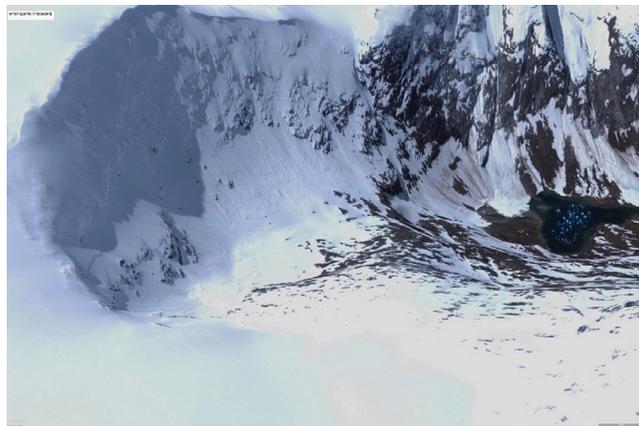


Algunos elementos insertados forman parte de otras ficciones, la propuesta es homologar lo que puede ser natural, lo artificial y lo ficticio, una crítica a la validación de la imagen como muestra de lo real.

Fig. 26 y 27. Ibon Lemura, *Sin título*, de la serie *Signos*. Imagen digital, 2017.



Fig. 28 y 29. Ibon Lemura, Sin título, de la serie *Signos*. Imagen digital, 2017.



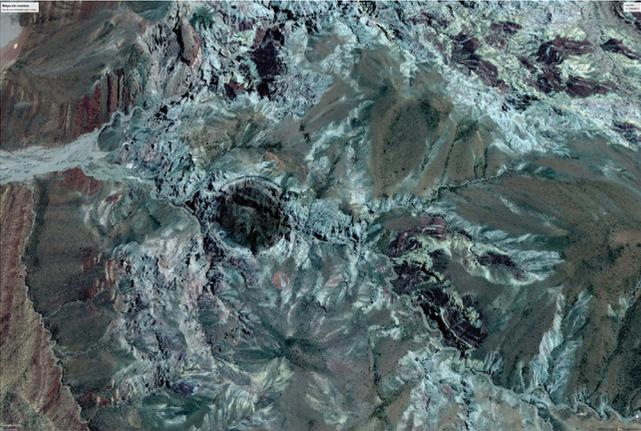
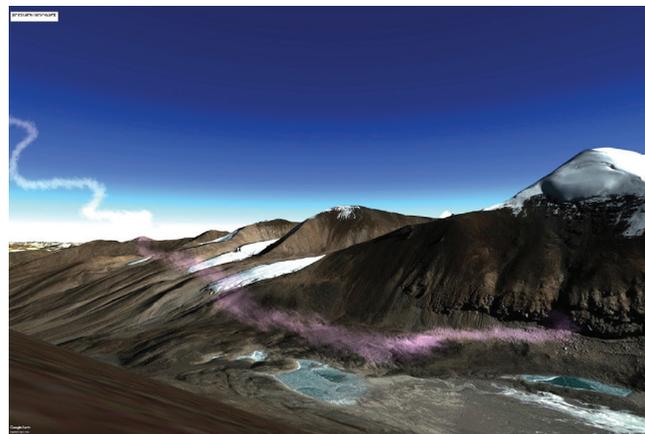


Fig. 30, 31 y 32. Ibon Lemura, *Sin título*, de la serie *Signos*. Imagen digital, 2017.

Fig. 33 y 34. Ibon Lemura, *Sin título*, de la serie *Signos*. Imagen digital, 2017.



Capítulo 3

Catástrofe Ficcional



CAPÍTULO 3. CATÁSTROFE FICCIONAL

La interpretación de memorias personales relacionadas con la pérdida produce esta serie que relaciona la ciudad y la catástrofe natural desde la apropiación de composiciones en la obra de otros autores, hilando destrucción-construcción en un sentido narrativo y visual. La imagen se compone a partir de la deconstrucción formal de obras de otros autores pertenecientes a diferentes periodos artísticos cuya elección está relacionada con un análisis interpretativo de las imágenes sobre realidad / ficción a nivel discursivo y simbólico.

La catástrofe en este proceso es vista como un acontecimiento que causa una ruptura en un continuo temporal y espacial, fenómenos que rompen con el orden, producidas naturalmente como terremotos, inundaciones o por causas humanas, como incendios que causan daños importantes, difíciles de reparar. Es una metáfora de las experiencias que causaron una huella agresiva en la estabilidad de mi psique, haciendo una especie de ruptura con la idea de la aparente verdad en mi historia personal, causando una pérdida de sentido e incertidumbre en lo real.

El propósito de la producción es construir imágenes que muestren situaciones de caos y descontrol reflejados en eventos catastróficos naturales que afectan la estructura de la ciudad. Un sentimiento nostálgico ante la pérdida de lo real, provoca la creación de una imagen compuesta por la acumulación de más imágenes que permiten elaborar una propuesta donde reconfigurar el espacio del paisaje y lo urbano "real". Una serie de emociones que expresan ansiedad, incertidumbre

y miedos, emergen a la superficie como descontrol, desastre y catástrofe que a partir de la destrucción abren un camino a la posibilidad de un nuevo principio.

Estos lugares son elegidos a partir de una intensa reflexión personal en experiencias pasadas, es una exploración de algunas situaciones que provocaron un desorden emocional que indudablemente han afectado la manera en la que interpreto el mundo. Hay algo de lo real que quizá en un tipo de negación o defensa impulsa a la invención de otra experiencia que sólo funciona como ficción.

La ciudad es el personaje principal, funciona como un ser vivo que es susceptible de daño, dolor y muerte, al antropomorfizar algunos elementos de la ciudad se sugiere un carácter viviente en las estructuras inanimadas que son al mismo tiempo escenarios y actores.

Surge un proceso creativo que consiste en visitar estos lugares mediante la imagen de plataformas en la red y a partir de la manipulación destruir de alguna manera aquellas memorias, en esta propuesta la destrucción es el probable inicio de una reconstrucción, como un enfrentamiento hacia el entendimiento de un pasado reinterpretado.

Una parte del proyecto de investigación tiene que ver con analizar la forma en la que nos relacionamos con la imagen numérica. En el actual contexto tecnológico

la mayor parte de las personas cargan con una cámara en sus bolsillos, fotografiando todo lo que les rodea, la fotografía ha cambiado en su naturaleza y en sus usos. Al retomar obras de arte de otro contexto, me interesa construirlas a partir de elementos de la imagen propios de la sociabilidad de la imagen numérica actual en consonancia con la reflexión de la investigación en tanto la experiencia con la imagen de nuestro tiempo.

3.1 Referencias artísticas

La relación realidad/ficción en el discurso del trabajo en la construcción de la imagen de Justin Plunkett y las construcciones de maquetas arquitectónicas de Bodys Isek Kingelez funcionan como referencias para el trabajo con la imagen de la ciudad que estoy elaborando.

Las imágenes de la serie *Con/struct* del artista sudafricano Jason Plunkett muestran una arquitectura ambigua entre real y ficticia al mezclar formas reconocibles con cierto estatus social y económico discordante. La interacción entre elementos que superficialmente no tendrían sentido, adquiere fuerza al interpretar esta contrariedad en su discurso, crea una realidad decadente que a pesar de ser

imaginaria podría tener cierta honestidad si lo comparamos con la realidad de las ciudades con pocas posibilidades de desarrollo.

Por otro lado, el trabajo del artista africano Bodys Isek Kingelez juega con la construcción de mundos imaginarios para vivir. Crea ciudades enteras en forma de “maquetas extremas” elaboradas con distintos materiales como papel, cartón o plástico con la intención de generar una reflexión en el papel del individuo dentro de la construcción social. Sus maquetas extremas hablan de una utopía donde cada elemento arquitectónico es cuidadosamente integrado para funcionar en sociedad. Estos mundos ficticiales funcionan al contrario del mundo real, en donde los problemas económico y políticos acaban con la humanidad.

Fig. 35. Jason Plunkett, Serie *Con/struct.* Imagen digital, 2011



Fig. 36. Bodys Isek Kingelez, *Ville Fantôme* (detalle). Papel, cartón, plástico y otros materiales, 120 × 570 × 240 cm, 1996.



Thomas Ruff trabaja con imágenes jpeg de baja resolución de catástrofes naturales y catástrofes hechas por el hombre descargadas de internet ampliándolas a escala monumental cuestionando la forma en que se consumen y observan las imágenes en la era postmediática. El impulso autobiográfico que lo llevó a trabajar la serie fue después de haber presenciado el ataque del 11 de septiembre del 2001 al WTC en Nueva York, tomó fotografías con película fotográfica que por alguna razón se perdieron y al revelarlas no encontró imagen. Su trabajo cuestiona la técnica y la forma de mirar la fotografía, en esta y otras series ha optado por utilizar imágenes digitales que reflejan el cambio tecnológico y cómo percibimos el mundo a través de la imagen.

En mi propuesta hablo de una destrucción de lo real dentro de una ficción construida por elementos visuales con distinto origen para develar el desorden que me ha rodeado. Construyo ciudades imaginarias a las que por medio de la manipulación post fotográfica me permito atormentar. Este juego de acumulación tiene relación con el sentido de des-organización de mis propios procesos que deseo trabajar en la construcción de mis imágenes.

El siguiente paso para mi proceso es el de realizar un trabajo más minucioso debajo de las superficies, me intere-

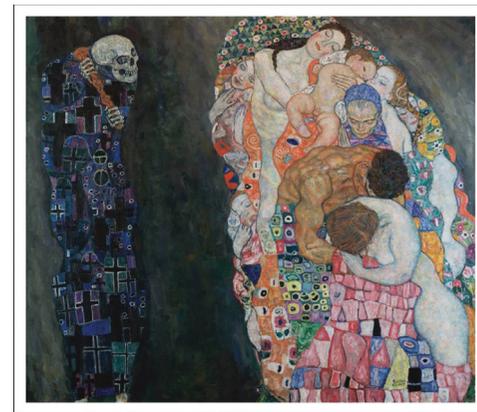


Fig. 37. Thomas Ruff. *JPEG ny01*. Impresión digital. 276 x 188 cm, 2004.

Fig. 38. Gustav Klimt, *Muerte y vida*, óleo sobre tela, 1.78 x 1.98 cm, 1908-1915.

3.2 Vida y muerte

La pintura de Klimt siempre me ha atraído en su carácter formal, su parecido a un mapa, al mezclar texturas de telas de colores, ornamentos y cuerpos de diferente tipo. Al encontrarme con esta imagen vino a mi cabeza algunos de los paisajes por los que exploré en Google Earth mientras lo recorría para la serie de "Signos", de inmediato pensé en transformar esos cuerpos humanos de la pintura en paisajes, como si fuesen cuerpos, algunos áridos, casi ya sin vida, otros con más elementos naturales, con la masa de las montañas. La figura de la muerte, la abstraee en un clima de tormenta, rodeando aquellos cuerpos, anunciando su ataque.



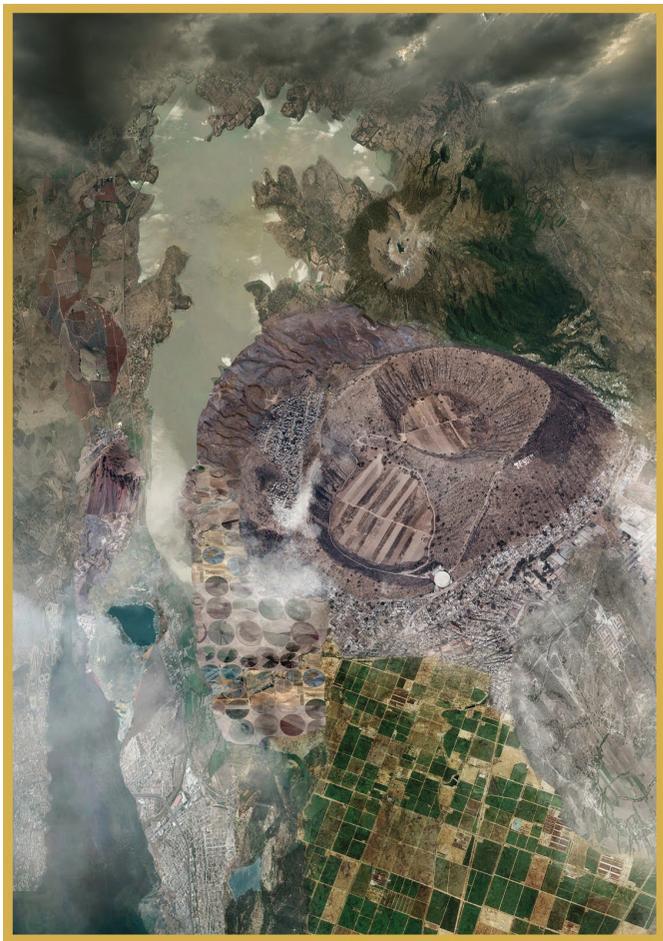


Fig. 39. Ibon Lemura. *Paisaje corpóreo*. Impresión digital, 47 x 90 cm, 2018

3.3 Muerte de un miliciano

⁵⁴Susan Sontag, *Ante el dolor de los demás* (Colombia: Alfaguara, 2004), 43.

Independientemente de la elaboración circunstancial de la imagen de Capa “Muerte de un miliciano”, se convirtió en uno de los fotografías de reportaje más importantes por el compromiso que adquirió políticamente en contra de la guerra en consonancia con la condición de la víctima. Finalmente la fotografía trascendió al hecho real-ficticio, cuya importancia reside en la reflexión en torno al observador, mirar las imágenes de guerra debe suponer un ejercicio crítico, que la imagen de Capa haya sido una manipulación que resultó real se convierte en algo más perturbador aún. La fotografía expresa la muerte y crueldad que trae toda situación de conflicto armado.

Existe otra imagen del mismo rollo publicada en la revista *Vu* debajo la fotografía cuestionada en la que aparece otro soldado miliciano cayendo muerto en el mismo lugar y con la misma iluminación (hace suponer que fue tomada a la misma hora), lo cual hace extraño el hecho de fotografiar a éstos dos sujetos uno tras otro en las circunstancias bélicas en las que se encontraban⁵⁴.

La fotografía de Capa trascendió desde el momento de su publicación en la revista francesa *Vu* en 1936 y meses después en la revista norteamericana *Life*. Logró mantener el espíritu de lucha del frente popular que peleaba contra los soldados de Franco en la guerra civil española al mismo tiempo que informaba al mundo del horror sufrido por los españoles bajo la sangrienta guerra.

Desde internet tomé imágenes del sismo del 19 de septiembre del 2017 en la ciudad de México y con ellas hice un montaje digital del cuerpo del soldado desplomándose, un sismo es una catástrofe natural que llega sin avisar, sabemos que en cualquier momento puede llegar y destruir todo lo que tenemos. Pero vivimos como si fuera una ficción, las construcciones siguen siendo inseguras, el número de población en la pequeña Ciudad de México sigue aumentando, parece que a veces decidimos olvidar las cosas que nos pueden lastimar e incluso acabar con nosotros.



Fig. 40. Robert Capa, *Muerte de un miliciano*. Copia en gelatina de plata, 28x36 cm, 1936.

Fig. 41. Ibon Lemura, 19 de septiembre 2017. Impresión digital, 2018.



3.4 Monumento catástrofe. La intertextualidad entre el retablo de Grünewald y la imagen autobiográfica ficcionalizada

a) Planteamiento

La propuesta visual a analizar es la construcción de una escena catástrofica que toma como referencia la pintura de “La crucifixión” que se encuentra en el panel principal del retablo de senheim, obra del pintor alemán Matthías Grünewald realizado en el periodo de 1512 y 1516 para la abadía de San Antonio en Colmar, Francia. La ficción es realizada por medio de estrategias de sustitución simbólica de los elementos compositivos de la pintura original por otros de alto grado autobiográfico.

Elegí esta pintura por ser una de las representaciones de la crucifixión que muestran la crudeza de la muerte y el sufrimiento de quienes son cercanos a un próximo difunto de una manera cruel, así como lo es en realidad la experiencia de vivir al lado de una persona que se ha provocado así mismo la muerte. Vengo de una familia católica, desde pequeña me fue inculcada la doctrina religiosa y siempre me pareció bastante paradójica la forma en la que se tratan conceptos como el perdón y la salvación. Aunque a los más adeptos a las enseñanzas del evangelio

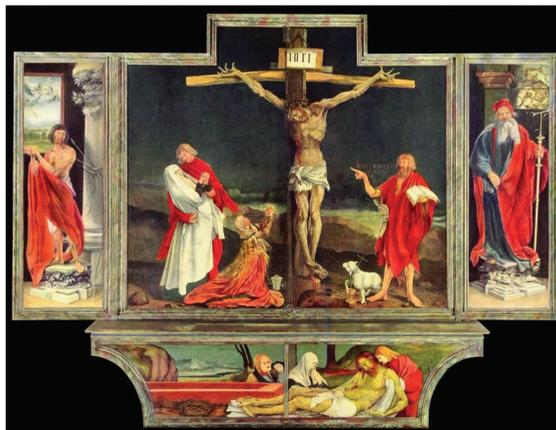


Fig. 42. Matthias Grünewald, Retablo de Isenheim. Panel principal (altar cerrado), 1974-1975. Óleo sobre madera.

⁵⁵Son aquellos trazos en la memoria que son susceptibles de modificaciones posteriores. Derrida la considera “lógica de la escritura”, donde el resultado final no es nunca un producto plenamente acabado. Esta lógica despliega un juego donde la huella inscrita está siempre expuesta a alteración y, por lo tanto, el sentido que pudiera avivar no puede pensarse como inmutable. Rosaura Martínez Ruiz, 2010. “Memoria y Psique Freudiana En El Juego de La Fantología / Memory and the Freudian Psyche within the Play of Phantology.” *Andamios*, no. 14: 201. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62819897009>

les de cierta tranquilidad la muerte, ya que es una puerta hacia el reino de los cielos, donde reina la paz, tienen que pasar por la terrible experiencia de la enfermedad, y en el caso de algunos, una decadencia del cuerpo autoinfligida, una verdadera catástrofe.

El interés es profundizar en las maneras por las cuales se ha estudiado la imagen de referencia y se han elegido ciertos motivos visuales en función de su reemplazo simbólico, esto constituye una particular forma de visualidad que comprende la forma constructiva de mis imágenes en una analogía con la noción freudiana de huellas mnémicas⁵⁵, reconstruidas por un ejercicio de autoreflexión en la memoria personal reflejada en la imagen virtual del paisaje y arquitectura urbana ficcionalizada.

Parte del planteamiento metodológico a utilizar en este trabajo de análisis es el estudio crítico de la visualidad propuesto por el Dr. Sergio Koleff en su tesis doctoral, en la que se establecen tres ejes de articulación sistémica que interactúan entre sí, los cuales son: analítico crítico y experiencia visión. Me interesa poner en práctica este modelo ya que lo encuentro bastante enriquecedor para ahondar en las particularidades de mi propuesta “Monumento catástrofe”, la cual veo como un trabajo que conlleva parte de las reflexiones de los anteriores trabajos, y por ello me he detenido en realizar un análisis más puntual de la obra.

A continuación, se hace un recorte a un elemento particular que propicia la narrativa y del cual surge en gran parte el concepto que se trabaja en toda la serie del nuevo retablo: el “Homenaje al trabajador del drenaje profundo”, escultura monumental realizada por Ángela Gurría entre 1974 y 1975, ubicado en Tenayuca, Estado de México. El centro del análisis crítico es el monumento elegido en dicho proceso de sustitución con la figura de Cristo en la crucifixión y la relación de sus lecturas simbólicas: la catástrofe y el dolor; de éste se desprenden las estrategias de sustitución con la lectura del original como la antropomorfización del paisaje y la anamnesis⁵⁶, descritos en el eje práctico interpretativo que se muestran en la composición de la imagen con elementos visuales y retóricos al integrar la experiencia visión, así se crea una relación entre la creación y la conceptualización, entre el objeto y las lógicas que surgen del mismo así como de la indagación teórica hacia el objeto creativo.

⁵⁶Algunos de los hallazgos encontrados en mis sesiones de psicoanálisis fueron transformados en esta propuesta visual. “En *psicoanálisis* la anamnesis es integrada exclusivamente por el paciente y con reservas, porque puede padecer el efecto de la represión (v.) con desplazamiento (v.) y proyección (v.)”. Umberto Galimberti, *Diccionario de psicología*, (México: SXXI, 2002), 77.

Fig. 43. Ángela Gurría, *Homenaje al trabajador del drenaje profundo*. Escultura monumental de concreto y acero, Estado de México, 1974-1975. Fotografía: archivo fotográfico de Ángela Gurría.



Fig. 44. Recorte del elemento de análisis dentro de la obra en proceso *Retablo de la catástrofe*



b) Analítico Crítico

La manera en la que funciona la sustitución del símbolo del cuerpo exangüe de Cristo en el retablo de Isenheim por el “Homenaje al trabajador del drenaje profundo” en la escena ficcional de la catástrofe en mi obra, se puede describir en los siguientes términos:

Originalmente, el retablo de Isenheim pintado por Matthias Grünewald funcionó como un objeto sacro depositario de la oración de los afectados por la enfermedad del fuego de San Antonio; concretamente, es la imagen de Cristo atormentado y lacerado la que hace visibles los estragos del daño. Esa proyección del dolor y la enfermedad es reconfigurada en este caso, a través de la presencia de un monumento arquitectónico, que funciona como imagen de una memoria autobiográfica de la catástrofe. El monumento en cuestión fue elegido a partir de la regresión en la narrativa personal, en el que simboliza la catástrofe producida por hechos de dolor y pérdida. Para lograr esto se hace una antropomorfización de los elementos arquitectónicos en un momento de destrucción producida por una inundación.

Comienzo desde una exploración en la memoria, transitando por un texto simbólico hacia su traducción por referentes visuales autobiográficos. Como lo mencioné en el principio, la catástrofe de la enfermedad es en este caso la transformación en la catástrofe visual, el monumento y Cristo se relacionan con la muerte de mi padre.

Monumento-Cristo

El trabajo de indagación en la memoria personal involucra mirar a través de sus distintas capas, buscando algo que no tiene una certeza absoluta sobre su existencia, en especial aquellas en las que se presentó un tipo de supresión del hecho en relación con experiencias traumáticas ocurridas durante la infancia. Hay ciertos recuerdos a los que se tiene sólo un acceso parcial, en ellos los hechos ocurridos no aparecen tan claros en la memoria, sino que ciertas reminiscencias aparecen en distintas manifestaciones como pueden ser miedos, inquietudes, pensamientos intrusivos o imágenes perturbadoras que reflejan la memoria implícita de lo ocurrido, según lo describen teorías psicoanalíticas que tratan el tema relacionado con la histeria y el síndrome de falsa memoria.

El monumento es una imagen mental que se desarrolló en mí a temprana edad y que 25 años después regresa con mayor fuerza emocional y una renovada carga simbólica. De niña asistí a la misma escuela donde mi papá trabajaba, así que todas las mañanas salíamos juntos hacia ella. No eran cercanas a mi casa, después de un mediano recorrido en el auto, acercándonos a la zona, siempre me encontraba mirando unas extrañas estructuras gigantes erguidas en un espacio confinado. Estas figuras se volvieron una referencia especial para toda mi infancia, cada encuentro me hacía pensar en la naturaleza de su origen, qué cosa eran o para qué estaban ahí, su monumentalidad resaltaba del entorno de una manera inquietante para mí.

Aquella zona se volvió un tipo de puente entre lo conocido y lo extraño e incomprendible en aquél entonces, un lugar que acompañaba un tiempo en el que tuve experiencias a las que no encontraba un sentido lógico en relación con lo que se suponía como cotidiano y normal, sino al contrario, era como encontrarse con algo totalmente distinto, casi inventado. Con el tiempo me fui familiarizando con la extrañeza de las grandes estructuras de concreto y me fue muy coherente darles cierta personalidad y dialogar con ellas a través de mi imaginación. Dotarlas de ficción me permitió intervenir indirectamente en la asimilación de la realidad.

Hace ya más de una veintena de años que me apropié de dichas estructuras, una figura real a la que nunca tuve la oportunidad de acercarme lo suficiente como para tocar y sentir su materialidad, puede ser esta la razón por la cual me fue natural el manipularlas como un juguete mental y quizá uno de mis primeros encuentros con la creación de imágenes. Estas estructuras son uno de los juguetes que guardan el secreto del tiempo del trauma en mi infancia con mi padre. Es curioso que no sea cualquier otro elemento arquitectónico, de todos los lugares que conocí, escogí un monumento para depositar las problemáticas que intervinieron en mi formación, un objeto realizado para salvaguardar y conmemorar un fin enteramente ajeno a mi, pero que de igual manera evita que la memoria se disuelva.

Como es de entenderse, encuentro a la contradicción como una forma normal de interpretación, inquietante, dolorosa y confusa, pero constante en los mecanis-

mos internos de mi mente, de modo que las memorias quieran ser olvidadas al mismo tiempo que rememoradas y reconstruidas para después intentar destruirlas y tener una transformación en la forma de percibir las.

La revisión psicoanalítica de memorias de la infancia que hice con mi psicoanalista durante el periodo de la realización de la maestría fue acercándome a esta imagen mental asociada a un objeto real, cargada de ideas incomprensibles en una lógica aparente, entre ellas destrucción, construcción, ficcionalización y antropomorfización. Al mismo tiempo, la producción visual e investigación desarrollada en el posgrado se encaminó hacia temas relacionados con las mismas ideas descubiertas.

El trabajo creativo desarrollado entre un nivel intuitivo y analítico se encontró en la imagen de este particular monumento, funcionando como la contención de emociones discordantes como culpa, deseo, amor y pérdida, arrojadas por eventos de abuso y agresión erótica que permanecieron ocultos en un secreto ilógico reflejado en la invención de ficciones que han mantenido el conflicto de esas emociones dolorosas en mi autonarrativa. Situaciones en las que es importante reflexionar desde la esfera de nuestro trabajo artístico y de investigación, con tantas conexiones con otras disciplinas como sea posible, ya que es una problemática real en muchos casos, de manera que se pueda hacer visible y surjan herramientas que ayuden a su prevención y contención.

Según los datos recogidos en 2021 sobre violencia sexual infantil (VSI) en México, Renata Barreiro menciona:

La fuente más relevante para el análisis de incidencia delictiva de la violencia sexual infantil es el Censo Nacional de Procuración y Justicia Estatal 2021 (CNPJE) publicada por el Inegi. Dentro de los hallazgos principales, se identificó que 4 de cada 10 delitos de violencia sexual cometidos fueron contra niñas, niños y adolescentes. En total se registraron 22 mil 7 410 delitos de VSI, lo que equivale a 61 delitos diariamente. De los cuales el 28% corresponden al rango de edad de entre 15 y 17 años, 39% de entre 10 y 14 años, 24% de entre 5 y 9 años y 9% de niñas y niños de entre 0 y 4 años. A nivel nacional, la tasa de delitos de violencia sexual cometidos contra niñas, niños y adolescentes registradas en el Censo 2021 fue de 56.75 víctimas por cada 100 mil niñas, niños y adolescentes. Es necesario mencionar, que los datos presentados se refieren a los delitos denunciados, por lo que se reconoce la existencia de una cifra oculta lo cual limita dimensionar el problema. (2023,7)

Los datos nos alertan a un incremento anual de violencia sexual infantil a comparación de datos de años anteriores, puedo decir en base a mi experiencia de hace más de 30 años lo complejo que es el problema que en muchos casos inicia en el núcleo familiar, lo difícil que es enfrentar su incomprendibilidad, el buscar y recibir tratamiento psicológico y sobre todo establecer dinámicas que permitan abordar la situación de forma consciente, tanto para las personas que lo sufrieron y sufren

⁵⁷Jacques Lacan, *The seminar of Jacques Lacan. Book II*, (Cambridge: Cambridge University Press, 1988).

como para su prevención en aquellas que afortunadamente no lo tienen. Propongo que una vía para esta comprensión es el trabajo artístico, buscando transformar la problemática, en mi caso, la realización de esta pieza.

Durante el desarrollo de esta investigación la práctica de la terapia psicoanalítica tuvo que ver con el desocultamiento de experiencias pasadas y presentes con un impacto fuerte en mi proceso artístico, por lo que llegué a la idea de conjuntar conceptos psicoanalíticos que logran ser un puente entre la autonarrativa y el análisis de la imagen en relación con el objetivo de esta investigación: develar la ficción en la imagen numérica.

“Sólo lo que pertenece a la verdad puede ocultarse, es la verdad la que está escondida”⁵⁷. Lacan

El monumento representa aquello que fue reprimido y escondido en la mente y que resulta imposible de recuperar tal cual sucedió, sin embargo existe como una pulsión inconsciente que arroja ideas por las cuales se ha conformado la identidad personal, encerrando la contradicción de aquello desastroso y doloroso con la fantasía del amor idealizado, algo que por terrible que haya sido no puede evitar ser manifestado. Así, este elemento recupera al mismo tiempo que esconde y muestra la síntesis de lo que parece ser la raíz de los pensamientos e ideas que han permanecido y reflejado en el trabajo creativo.

Este tipo de imágenes mentales supone un alejamiento de lo real al deformar los objetos en otros cuya corroboración objetiva resulta imposible, lo que queda es el rastro de las memorias materializadas en estas nuevas imágenes en forma de símbolos mnémicos⁵⁸ que funcionan como parte de la escritura de la memoria.

Gombrich realiza un análisis de esta pieza en el que nos describe la crudeza de esta representación de una crucifixión:

Como un predicador de la Pasión, Grünewald no ahorró nada para expresar los horrores de la cruel agonía: el cuerpo moribundo de Cristo está deformado por la tortura de la Cruz; las espinas de los látigos penetraron en las heridas supurantes que recubren toda la figura. La sangre de color rojo oscuro contrasta claramente con el verde pálido de la carne. Cristo crucificado expresa el significado de su sufrimiento a través de las facciones y del conmovedor gesto de las manos. (2010, 341)

En esta representación el cuerpo de Cristo en La crucifixión nos muestra a una figura humana en desproporción anatómica comparada con el resto de los personajes, en un acto de sufrimiento, símbolo del sacrificio para el perdón de los pecados y la redención de la humanidad, el monumento antropomorfizado sustituye simbólicamente a Cristo en su composición plástica y conceptual.

⁵⁸ ". . . Los síntomas de la histeria. . . están determinadas por ciertas experiencias del paciente que han operado de manera traumática y que se están reproduciendo en su vida psíquica en forma de símbolos mnémicos ". *Ibíd*, 189–221.

El sentido de la sustitución se dirige a que en esta nueva imagen el monumento guarda los grandes secretos dolorosos al mismo tiempo que soporta su destrucción, como Magdalena aguarda a sus pies, idealizando una forma de amor y nos muestra la culpa por Cristo, quien se ha sacrificado por nosotros, como un hijo lo haría por su padre en el sentido cristiano, como la culpa que siento de haber sido sujeto de abuso por relaciones cercanas. Como en la práctica psicoanalítica, la enunciación de lo oculto busca proponer su comprensión, en este trabajo se visualiza lo oculto y se problematiza a través de las estrategias de construcción plástica.

Catástrofe-dolor

La generación de una ficción reacciona ante la dificultad de la comprensión de los restos recuperados en la memoria que emergen como la producción de ideas y relación de imágenes que pudieran ser el resultado de una sustitución de la escena generadora del trauma, inalcanzable en su totalidad por lo que la interpretación simbólica de los efectos producidos por las experiencias relatadas anteriormente recaen en sensaciones violentas y destructivas que son “reproducidas” en una narrativa que trata de una catástrofe natural y simbólica que produce un gran daño sobre el entorno.

La creación de esa imagen mental a una visible hace patente el enfrentamiento con lo que había permanecido oculto y la manera de enfrentarlo es a través de

estos personajes que son partícipes de la situación causante de dolor, la crucifixión es la representación del sacrificio divino para el perdón de los pecados, la nueva escena adapta una de las representaciones más cruentas para enfrentar una narración donde la ciudad es sometida a una acción destructiva y los elementos arquitectónicos sienten el ataque al mismo tiempo que deben permanecer inmóviles, resguardando la memoria del paso del tiempo y el olvido.

El altar de Isenheim fue elaborado según los objetivos del medievo, su propósito fue el proporcionar a través de la obra la información necesaria para la cuestión evangelizadora, expresando las verdades de las escrituras. Las tablas componen tres niveles dependiendo de la apertura del retablo, en ellas se encuentran representaciones de La crucifixión, La resurrección y en su interior una serie de pequeñas esculturas de Cristo y los apóstoles.

La tabla central muestra una de las representaciones de la crucifixión de Cristo más trágicas, laceradas y distorsionadas que se hayan hecho. El tratamiento pictórico hace notorio el horror del sufrimiento a través de un cuerpo torturado y flagelado que ha pasado por una serie de eventos causantes de dolor. Las figuras que lo acompañan son partícipes de este dolor, una viuda María a punto del desvanecimiento, quien es sostenida por san Juan Evangelista, quien sería el encargado de su cuidado, en menor escala encontramos a María Magdalena retorcida por el dolor, del lado derecho vemos a San Juan Bautista señalando a Cristo y

cerca de él se encuentra la leyenda “Es preciso que él crezca y que yo disminuya”. El observador debe sentirse entonces menor a Cristo, reducido y debe sentir esa representación del dolor y sufrimiento humano tan real incluso a partir de una escena ficticia. La realidad del dolor corporal se combina con la irrealidad de la representación del cuerpo exangüe y deforme de Cristo y las figuras desproporcionadas en dimensiones.

El retablo como objeto evoca a una ficcionalización de la experiencia de una manera mágica, esto es, la creencia de la oración como agente curativo de enfermedades malignas. Este altar cuya ubicación original fue la abadía de San Antonio en Isenheim, Francia, se utilizó como un reconocido lugar de oración para los convalecientes de una enfermedad ahora conocida como ergotismo, antes llamada “fuego de San Antonio”, lepra, peste y sífilis. Las víctimas fueron consideradas como pecadoras, ya que el padecimiento se atribuía a un castigo por cometer faltas relacionadas con los placeres sexuales, ahora se sabe que la enfermedad fue causada por el consumo de centeno infectado por hongos. La muerte física del cuerpo de Cristo que en él se muestra sirvió como elemento transformador para los enfermos, ofreció la creencia en la posibilidad de su curación. El nuevo retablo también es un agente mágico, así como en el psicoanálisis se utiliza la palabra del paciente para “curarse”, en mi propuesta hago presente la imagen de la autobiografía, quizá no en un sentido curativo, pero sí místico y profundo.

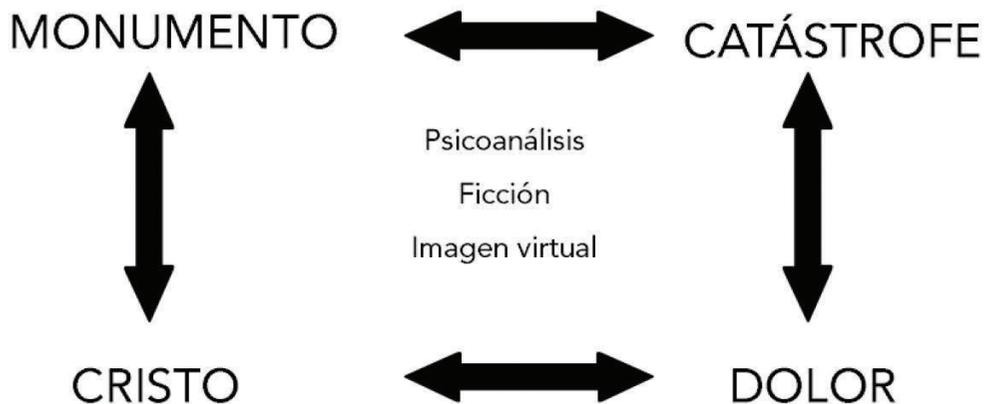
El altar como objeto religioso designa el lugar donde opera una celebración de culto y ofrecimiento, esta propuesta busca la construcción física de un altar donde se conjugue la capacidad del objeto para animar la narrativa que se ha construido simbólicamente, de igual manera que funciona con el acto litúrgico. Así como en La crucifixión, el texto sagrado que sostiene Juan Bautista se torna corpóreo y vívido con la imagen del cuerpo mutilado de Cristo en la obra de Grunewald, en el retablo de este proyecto las incorpóreas imágenes de la red son transfiguradas a la forma física de la fotografía con el sostén de un ritual que rinde culto a la imagen, en él, las imágenes que han muerto en su forma material, son visualizadas. Las imágenes construidas y el retablo físico conforman una pieza que lleva la narrativa personal a un plano ficcional donde la imagen banal tomada de las redes digitales y la historia personal dialoga con la imagen y narración sagrada.



Fig. 45. Vista de montaje de Matthias Grünewald, Retablo de Isenheim. Museo Unterlinden, Alsacia. Wikimedia Commons.

Al antropomorfizar el paisaje urbano se torna su condición inanimada a la de un organismo vivo susceptible de daño, dolor y muerte. La catástrofe es también una analogía con el retablo original, donde existe la creencia del castigo para los enfermos que sufren como producto del pecado, una manera de pagar por la sanación.

Fig. 46. Esquema conceptual del análisis de *Retablo de la catástrofe*



Antropomorfización del paisaje

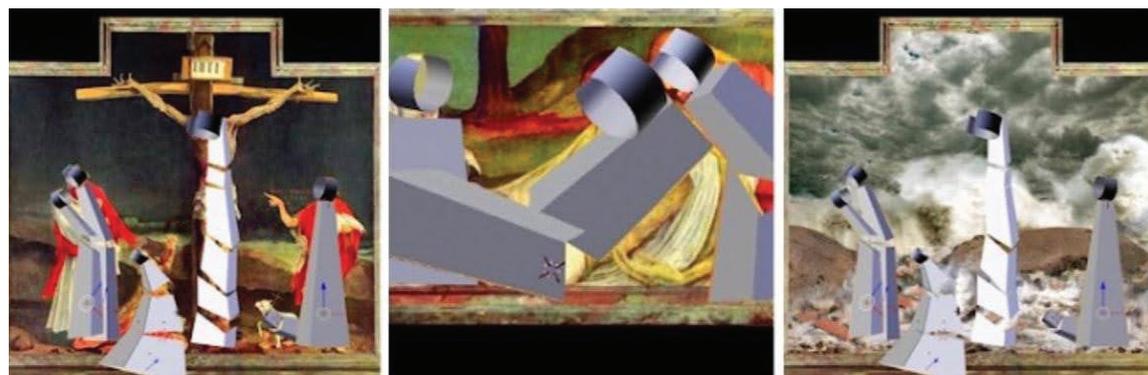
El objeto real del monumento se transformó en una imagen mental a través de la interacción de un artilugio lúdico al ficcionalizarlo y dotarlo de características antropomórficas. Esta estrategia fue aplicada inconscientemente durante la infancia, hasta ahora resulta un enigma, sin embargo tengo la sospecha de que tiene que ver con la invención de personajes ficticios que de alguna manera acompañan en situaciones de desolación producidas por la incomprensión de ciertos hechos paradójicos con lo que se supone que debe ser en el comportamiento social. En términos freudianos, esta estrategia de juego infantil podría tener relación con la desilusión, negación y desaprobación.

Si la arquitectura transforma su forma y estructura a una humanizada, entonces es posible dotarla de vulnerabilidad al dolor, la manera en la que la imagen mental adquiere su lógica representativa es insertándose dentro de un escenario donde es el personaje principal, un organismo viviente que sufre el desastre.

El monumento antropomorfizado encarna emociones desatadas por lo misterioso freudiano⁵⁹ y desconocido que en lugar de permanecer oculto en la supresión del recuerdo, se asoma y trata de dialogar de una forma simbólica, en este caso, a través de la forma antropomorfa de un monumento cuya familiarización se hizo a través de la visualización diaria del mismo, hasta convertirse en un acto casi disciplinado: la observación e inmediata invención de imágenes mentales relacionadas con la transformación de personajes humanos, compañeros y confidentes imaginarios.

⁵⁹ Sigmund Freud, "The 'uncanny'", trad de McLintock y H. Haughton, (London: Penguin, 2003).

Fig. 47 y 48. Proceso de sustitución de personajes por monumentos antropomorfizados.



Experiencia visión

La manera por la cual se construyen las imágenes de este proyecto parte del reciclaje de imágenes de índole documental que son transformadas a lecturas ficcionales por medio de un proceso de construcción en su forma plástica y destrucción en su temática.

En lo fotográfico las huellas, los vestigios, la importancia del carácter indexical de la fotografía en tanto discurso puede ser revelador de un pasado que se integra a la experiencia del presente ambiguo de la imagen fotográfica. Al poner en tensión la indexicalidad por medio de la construcción plástica se reflexiona ante la fotografía como creadora de ficciones.

Los contenidos de las imágenes van a estar enraizados tanto en su particular construcción como en sus formas de visualización. Esta forma de estudio permite separar la simple referencialidad del signo de los objetos de la realidad, de modo que los significados que se van a generar son más profundos ya que integran los aspectos compositivos de la imagen y los materiales o soportes donde residen. Así se hace una reflexión acerca de los cambios en la lectura de las imágenes en red a partir del proyecto *Catástrofe*, estableciendo una comparación a manera de estudio visual con el cambio de paradigma de la fotografía a razón de las características que contiene la naturaleza inmaterial de la imagen transmitida, almacenada y compartida en forma codificada. Es por ello que la búsqueda del estatus de la imagen que importa a esta investigación no depende únicamente del qué es,

sino del cómo funciona en la experiencia, y dónde se encuentran.

La construcción plástica de la imagen ha involucrado diferentes momentos en los que se han realizado estudios de la mirada, la composición, la forma y la integración de los elementos. La intención de este apartado es mostrar los distintos procesos de investigación visual por donde ha caminado el proyecto.

La imagen, en su totalidad, presenta una complejidad que involucra distintos momentos en su enfrentamiento, acercamiento, análisis, delimitación y las formas en las que se hace visible, dadas ciertas particularidades establecidas por la relación de dicho enfrentamiento con el sujeto que explora la imagen a través de un medio, con el uso de distintas herramientas y distintos procedimientos. La imagen integra todos esos momentos de trabajo y puede llegar a dar cuenta de los mismos al mismo tiempo que es y se muestra.

El hacer consciente cada uno de estos momentos permite una exploración más profunda del quehacer artístico en una reflexión entre el objeto y el sujeto, tanto el objeto real del cual surgen los motivos de interrogación que son trabajados en otro objeto, el cual integra la experiencia con dicho objeto real y el sujeto que lo aborda.

El modelo sistémico: Ver-Pensar-Hacer-Mostrar propone un tipo de desmenuzamiento de la experiencia del creador con la imagen, en el que se conectan

distintos planos metodológicos desde la percepción de lo visible, su acción y representación. Esta forma de análisis va a arrojar cierta riqueza al individuo al particularizar el hecho de la creación al mismo tiempo que la imagen adquiere una dimensión más compleja al incluir datos visibles y no visibles que hablan de su propia construcción.

Así se proponen distintos momentos que ocurren en el hecho de la creación de una imagen, desde el interior del sujeto y el estímulo externo y su recorrido hasta la manera en la que se hace y se muestra. De esta manera se puede realizar una reflexión en cada punto del recorrido, y así tener una práctica crítica al propio proceso. El modelo no plantea un sistema de pasos lineales, sino distintas particularidades en el proceso que se conectan uno con el otro, permitiendo volver y repensar el hacer tomando en cuenta las formas de ver y ser en la imagen.

Partimos del *ver* no solamente como un hecho fisiológico, sino como un conjunto de relaciones entre el cuerpo, la visión y el enfoque que delimita el punto de interés particular, es decir un pensamiento reflexivo en el mismo acto del ver. Es decir, se reflexiona en la manera en cómo se percibe, qué se percibe y cómo se interpreta según las condiciones particulares del sujeto. Además el *ver* incluye la delimitación de un campo de visión que involucra tanto lo visible en lo físico como en lo conceptual, el *ver* establece lo que se toma en cuenta y lo que se deja de lado, lo que adquiere mayor relevancia y lo que tiene menor grado de influencia.

Pensar en el ver de esta manera, muestra una postura ante lo real y enmarca, hasta cierto punto, un discurso desde el cual parte el trabajo del creador. Tomar en cuenta esa parcela de la realidad que ha sido elegida por el sujeto va a formar una parte medular en el proceso de creación. Esta postura permite establecer los criterios por los cuales se va a delimitar el ver y poner atención en aspectos específicos para la mirada.

Lo anterior es importante porque la práctica artística produce un campo fecundo en interacciones visuales, conceptuales y procesuales, por lo que poner una especial atención en lo que se está mirando da un primer acercamiento al fenómeno de lo visible. De igual manera se hace con los conceptos, así se ha logrado establecer el objeto de estudio de la investigación de maestría, que es la ficción.

Así podemos ir reduciendo el campo en sus elementos constitutivos y poco a poco acercarnos a la particularidad del fenómeno que es de nuestro interés y poder reflexionar ante cada una de estas decisiones. Es interesante cómo surgen más preguntas: ¿De qué ficción estamos hablando?, ¿Cuáles son sus elementos?, ¿Qué de éstos elementos es lo que motiva a la mirada?, de esta manera pensamos en los fenómenos de lo visual y el ver y la mirada.

Este pensamiento nos acerca a la realidad de una manera crítica, aparece entonces la problematización de la mirada en el pensamiento del hacer, a decir, cómo

se va a proceder ante tales conceptos, circunstancias o fenómenos. Surge entonces un pensar gráfico que dialoga entre el interior del sujeto y el exterior, en el objeto y los materiales o medios que se ajustarán a lo que se ha pensado.

Este problema va a definir en gran medida a la acción y representación, para ello se puede recurrir al apunte y al estudio como formas de estudio y análisis. Estas formas permiten acercarse con una agudeza más fina al objeto de estudio, es como ir removiendo las capas que lo contienen y descubrir finalmente el cuerpo y si se continúa pormenorizando se puede llegar a lo micro o a sus estructuras fundamentales.

De ahí que se pueda llegar a encontrar el origen o puntos de partida del objeto de estudio. Si hacemos este hacer una práctica reflexiva, encontraremos interesantes hallazgos en nuestro propio proceso y en la forma constructiva de la imagen. Aparecen más preguntas: ¿Qué herramientas, material y medio es el adecuado para este acercamiento?, ¿Desde dónde se está mirando-analizando y cuál será la forma de acceder? El pensar en cómo acercarse a la realidad desde las particularidades del medio y los materiales nos acerca más al hecho de la obra.

Estas reflexiones guiaron a la realización de un análisis gráfico de la mirada en la obra de la *Crucifixión* que toma uno de los paneles que integran el retablo de Isenheim de Matthias Grünewald. Describiré brevemente el camino que condujo hasta aquí.

La ficción en la imagen como objeto de estudio se fue particularizando en diferentes etapas del proceso hasta ahora cursado en la maestría. En un primer momento se miró la ficción como una estrategia de narrativa entre lo real y lo ficticio, por lo que se tomaron en cuenta narrativas de ficción populares en la cultura como los *crop circles* y los ambientes deteriorados por el abandono. Este primer acercamiento delimitó una forma de trabajo muy minuciosa al integrar una imagen compuesta por múltiples imágenes derivadas de distinto origen desde la red, para formar una narrativa ficticia ambigua.

Un segundo momento tomó en cuenta la ficción enmascarada en la objetividad de la imagen obtenida por sistemas de geolocalización satelital, de ahí que se cuestionara mediante la imagen la veracidad de la misma. Para ello se realizaron modificaciones al terreno, casi imperceptibles, con manipulaciones de elementos de la propia imagen.

A partir de los trabajos mencionados se procedió a una propuesta que tomó partes de ellos para hacer un análisis más complejo en la relación imagen-ficción. En éste, se partió de imágenes de obras de arte para elaborar nuevas narrativas con motivos autobiográficos. Esta forma de ver implica una relación más directa con el objeto de estudio y la obra se construye de una forma en la que el proceso es relevante para la misma.

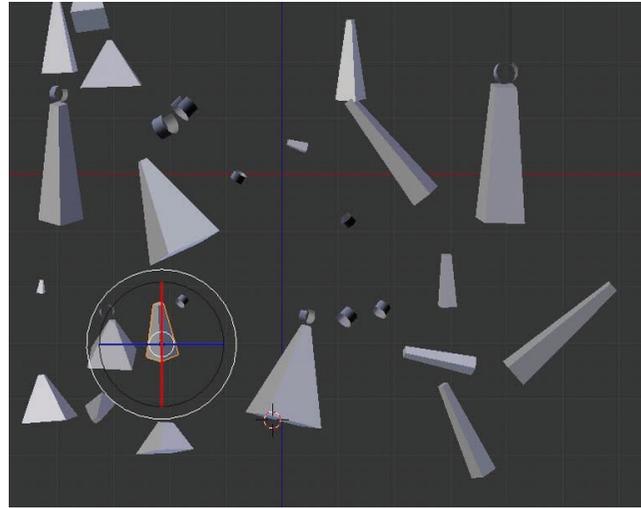
La práctica psicoanalítica derivó en narraciones que son retomadas para reflejarse en imágenes externas, tomadas de la red. Estas nuevas narrativas, se enlazan con la propuesta original de las obras, así se plantea una nueva ficción que parte de otras ficciones y se construye con otras imágenes y narraciones donde la ficción teje un sustento catastrófico.

Las obras tomadas son traducidas a paisajes donde los elementos compositivos se transforman en elementos escultórico-arquitectónico. Para hacer ésto se han tomado imágenes de lugares específicos en los que existe alguna huella de momentos pasados, es decir que de todo el campo de lo visible a través de los mapas virtuales y el océano de imágenes de la red, se establecieron ciertos criterios para escoger y trabajarlos mediante la manipulación.

El reflexionar en el proceder, en cada momento del trabajo artístico brinda un acercamiento con gran profundidad a la obra, es una conexión más íntima con el proyecto que va arrojando más cuestiones analíticas, dignas de involucrar en el proceso de investigación visual y académica y nos da una mayor sensibilidad para la exploración visual.

Análisis de la mirada y la forma a través del dibujo

Fig. 49. Modelado de personajes-monumento en 3D en Blender.



La imagen original de Grűnewald también ha sido estudiada desde otra perspectiva, se realizaron dibujos en los que se sitúan los movimientos de la mirada interna de los personajes, sus direcciones, sus masas y la mirada externa, la del observador, trazando los recorridos por los que se mira la composición. Este trabajo partió de uno de los ejercicios realizados con motivo del apunte y el estudio como análisis

gráfico visual, esto dejó un gran impacto en el pensar en cómo se está mirando, pensando y construyendo la imagen que sin duda será parte de la configuración del proceso creativo.

MODELADO DE IMÁGENES 3D

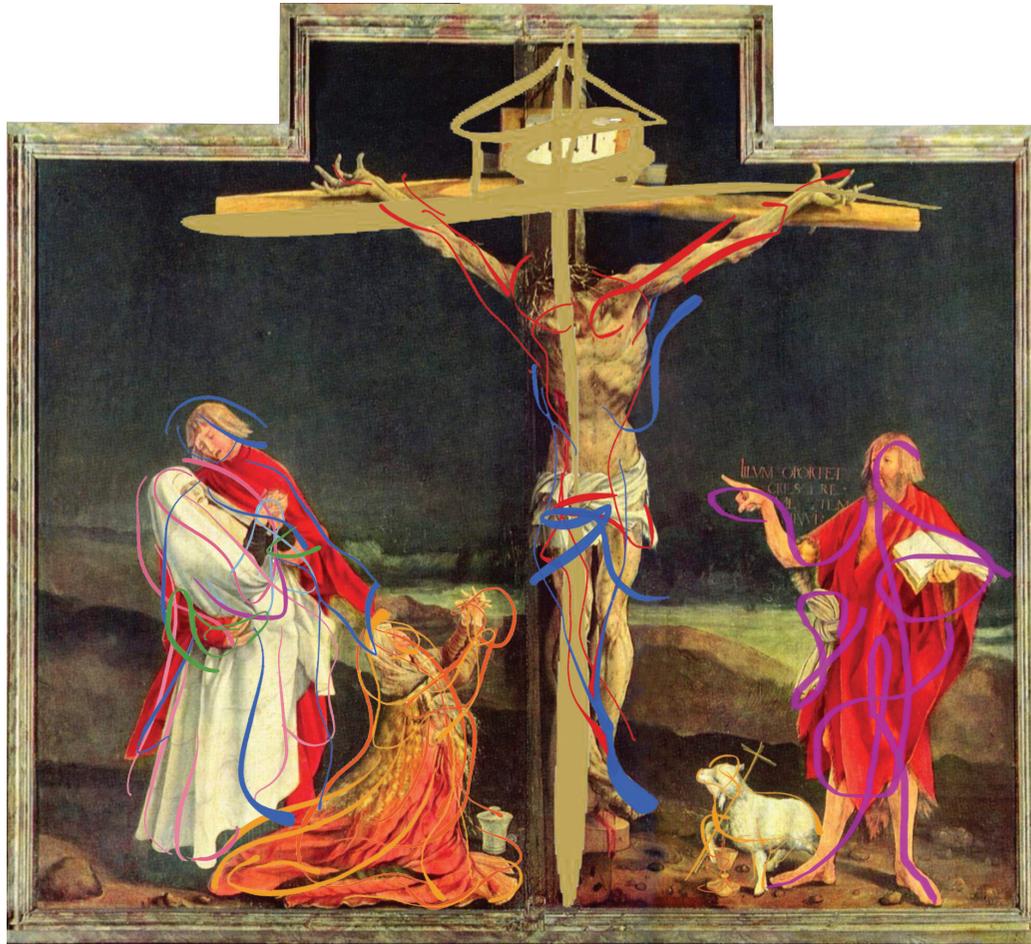
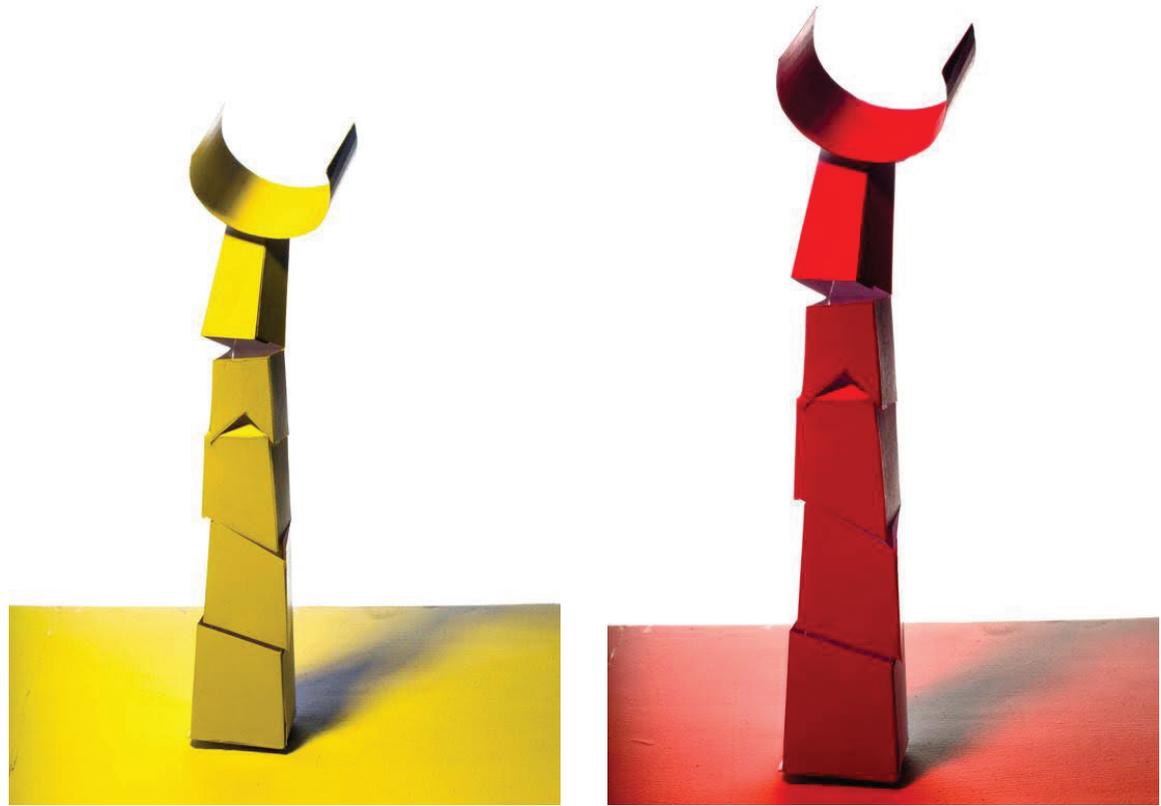


Fig. 50. Proceso de trazo digital de direcciones y estructura en Matthias Grünewald, *Retablo de Isenheim*. Panel principal (altar cerrado), 1974-1975. Óleo sobre madera.

ESTUDIO DE LUZ Y COLOR

Fig. 51-56. Estudios de luz y color en estructura escultórica en papel.



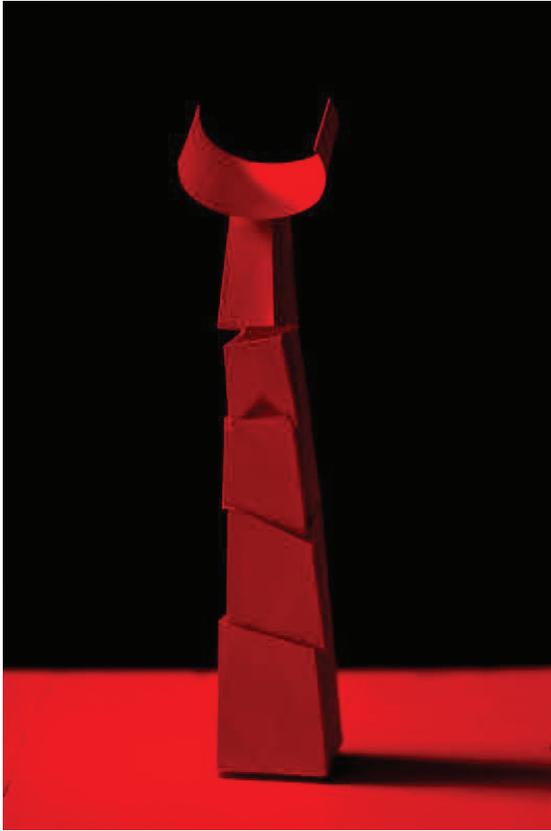






Fig. 57. Detalles de composición digital

Fig. 58. Ibon Lemura, *Retablo de la catástrofe*, de la serie *Catástrofe*. Imagen digital, 2017.



Conclusiones

Me gustaría hablar acerca de cómo las aproximaciones teóricas, aportes de disciplinas como la fotografía y la psicología me fueron acercando a una aplicación más estética, cerrando el foco específicamente en su función dentro de mi proceso artístico. Son importantes los conceptos que se tocan en esta investigación, algunos muy particulares de la teoría fotográfica y algunos otros tomados desde textos de psicología y psicoanálisis. Encontré que podía trasladar el sentido derivado de estos conceptos hacia reflexiones en torno a mi investigación, en particular los conceptos de memoria, verdad, realidad y ficción. Para hacer todas las conexiones necesarias desarrollé una metodología de estructura rizomática, fue un ir y venir en la investigación, así mismo la producción ha sido un trabajo con fuentes inacabables tanto en la materia utilizada, como lo es el enorme archivo virtual de internet, las imágenes artísticas de referencia y las narrativas de la memoria autobiográfica.

La reflexión que aportó la memoria autobiográfica cumplió el objetivo de aportar el fondo de las motivaciones por la investigación artística y el trabajo escrito aquí presentado, obteniendo un cuerpo más estable para dialogar con las imágenes de la esfera cultural relacionada, es decir utilicé la experiencia individual para cuestionar elementos estructurales cargados de elementos emocionales y abordar la colectividad, no fue sólo hacer una narración literaria, por lo que considero que trascendió de la autonarrativa hacia un roce con la autoetnografía.

En el proceso del diálogo entre el psicoanálisis como herramienta de introspección con la autonarrativa y la relación con las teorías de lo fotográfico, fui comprendiendo más el sentido personal de la exploración acerca de la incertidumbre en lo real, la desconfianza en la imagen y el interés por las narrativas ficcionales aquí presentadas. Este tratamiento fue uno de los hallazgos más importantes, me permitió establecer un enlace a un nivel muy profundo con mi producción y proponer imágenes que rondan entre los principales conceptos de la investigación, además de reflexionar a partir de ellos en el terreno teórico de la disciplina de la fotografía, como lo fue el desarrollo de una ontología de la imagen numérica.

Así mismo el encontrar en la disciplina psicoanalítica los conceptos de realidad y lo real, trabajarlos en el proceso de la recuperación de memorias de la infancia, interpretar estas imágenes mentales, trasladarlas a mi producción, y relacionar dichos conceptos con distintas concepciones de lo fotográfico, fue de lo más sorprendente. Esto me permitió dentro de la tradición epistémica posmoderna, desarrollar esta conclusión; y es que a pesar de su inmaterialidad y ficcionalidad, las imágenes de la red son una realidad distinta a la objetiva y veraz, y así es como ésta nueva realidad en la que vivimos no tiene un límite claro entre las diversas realidades, por lo que lo real, aquello que se esconde dentro de nosotros, forma parte de ella y se puede descubrir en las imágenes, incluso las que no son de nuestra autoría, las que andan recorriendo el mundo por las pantallas, las que siempre han estado en el mundo, pero no las habíamos notado hasta verlas a

través de los filtros de silicio, en los dispositivos de transmisión digital de información.

Las imágenes postmediáticas recuperadas de internet y de las plataformas de transmisión digital de información, fueron como lo sospechaba, esos vehículos que de manera lúdica aunque también metodológica lograron evocar imágenes mentales, recuerdos, aromas, parte de los fotogramas perdidos o escondidos en el inconsciente a partir de las reflexiones de la teoría del análisis visual. La incertidumbre en lo real, el no poder lidiar con la ficción de la realidad, los engaños, abusos, la incapacidad de comprender las acciones del otro o del dolor que causa la pérdida, han podido salir cuando menos un poco a la superficie. El objeto específico de esta tesis: la ficción en la imagen numérica estuvo siempre intercambiando reflexiones con temas más subjetivos y autobiográficos y sus aportaciones estéticas son reflejadas en cada imagen de las series que la integran. Así, encontré que la memoria es uno de los temas subyacentes en esta investigación, fue una revelación que entendí justo al finalizar, a la hora de revisar los lugares desde dónde partió y hacia dónde se dirigió.

El trabajo con la autonarrativa fue complejo al hacer la revisión de las experiencias que han dejado huellas importantes en mi psique, al mismo tiempo que se presentó un reto al decidir establecer un diálogo interno y trabajarlo como motor de la producción artística, parte de este desafío fue el temor a mostrar una arista

de las memorias que vulneran mi persona, la cuestión fue ¿Cómo hacer relevante en un trabajo de estudio de la imagen con un tema tan personal y limitar la exposición para no caer en un sesgo banal? El proceso artístico trae consigo tantas formas como individuos, en mi caso la autonarrativa fue llevándome orgánicamente a diferentes momentos, quise saber ¿Por qué me ha interesado tanto la construcción de ficciones a lo largo de mi trayectoria de vida, como artista y qué hay de la relación con el exterior?

La solución fue la relación de los conceptos analizados sobre la imagen numérica y el diálogo con las imágenes utilizadas en cada pieza, tanto las encontradas en internet como las recuperadas de Google Earth, de manera que el tema subyacente se fue haciendo más visible y me pareció de gran pertinencia abordarlo desde una perspectiva de investigación, y de ahí que me parezca importante el tomar y analizar una problemática tan usual como lo es el abuso sexual en cualquier etapa de la vida de una persona.

Así el intercambio simbólico realizado en la obra "Retablo de la catástrofe" y el análisis de la "Crucifixión" a partir de fuentes relativas a la Historia del Arte y la revisión de la narrativa bíblica y autonarrativa fueron aglutinadas por conceptos psicoanalíticos que sirvieron para dar el sentido reflexivo de una investigación académica sobre la imagen numérica junto con el trabajo del proceso artístico. La idea de lo real, la falsa memoria y los procesos que emergen ante situaciones

de abuso convergieron en la pieza. Con ella me interesa mostrar una forma de exposición y tratamiento ante las violencias sexuales, que el proceso artístico sea un instrumento de sanación y prevención que funcione al contrario de los mecanismos de ocultamiento que se desarrollan en personas con estas experiencias.

A propósito de estos hallazgos me gustaría agudizar en otra investigación futura el tema de la memoria en relación con la fotografía y las imágenes mnémicas. Sus conexiones con la verdad en tanto que hecho histórico, la narrativa ficcional que se genera consciente o inconscientemente. Trabajar quizá a más profundidad una investigación interdisciplinar integrada por neurociencias, psicología y el arte. Sería interesante develar los extraños mecanismos que se generan en el proceso artístico o incluso en la mirada, puede ser que la imagen fotográfica sea un artefacto cuyo combustible sea la memoria, y estudiada bajo otra metodología podamos ampliar el aparentemente agotado "esto ha sido" Barthiano, haciendo aportes en una dimensión ontológica incluyendo la praxis mental del fenómeno que la configura o también fenomenológica, explicar su funcionamiento en la imagen creada.

La ficción también se trató en la imagen del recuerdo, que no puede tener un referente directo para hablar acerca de su infalibilidad, las imágenes de los crop circles y la imaginería de los UFO son vehículos que transitan por todas estas formas de conocimiento. Otro caso similar trabajado en esta investigación es la

evidencia recolectada desde distintos principios epistémicos, como el principio epistémico de la revelación, es decir, la evidencia textual de la biblia basada en la autoridad de la palabra de Dios, incluso la evidencia que arroja la tradición oral como transmisión de conocimiento, en el caso de la imagen del retablo de Grunewald. Entonces nuestras formas para poder catalogar algo como verdadero o falso a partir de las imágenes resulta relativo, al igual que pasa en el contexto de la imagen transmitida por medios de información masiva.

Otra conclusión a propósito del objetivo central referente a la relación entre la ficción y la realidad objetiva en el contexto de la imagen numérica que más allá del análisis del plano técnico como soportes, formas de producción y difusión o herramientas, tiene que ver con la manera en la que éstos canales se mezclan con formas artísticas y viceversa, y cómo la ficción influye en este intercambio, en el que artistas sustraemos cualidades visuales y conceptuales de las formas de sensibilidad tecnológicas de nuestro tiempo.

Los algoritmos y sistematizaciones de las imágenes tecnológicas producidas por la industria que evidentemente no están concebidos para problematizar la realidad manejan un tipo de verdad, en donde muestran una realidad velada en imágenes que ciertamente responden a intereses políticos o económicos distantes de temas artísticos. Justamente es la parte de la posverdad la que resulta interesante para extraer esas imágenes y plantearlas, modificarlas o citarlas en

un contexto artístico donde se ponga en cuestión la incertidumbre, lo extraño, la ansiedad, la estética o cualquier otro tema que traspasa los límites del simple uso de los aparatos técnicos, subvirtiendo la finalidad banal y sedación por las que fueron concebidas.

En ese sentido el uso de dichas imágenes digitales para esta investigación responde a una postura que se aleja del determinismo tecnológico que rige gran parte de la cultura visual y digital masiva. Se buscó una investigación crítica, estética, artística y personal en cuanto a las verdades y ficciones que ellas mismas generan desde su discurso indexical de donde se tomaron, para cuestionarlas mediante el uso de la ficción, perturbando así sus narrativas o su fragmentación y reconstrucción visual, y finalmente analizar cómo se pueden problematizar en conceptos interdisciplinarios.

Un descubrimiento en la forma más técnica de la producción, es la manera en la que el proceso de construcción digital de las imágenes entabló un diálogo con un procedimiento pictórico. En la serie *Crop Circles* comencé las imágenes realizando bocetos con pinceles y colores digitales en photoshop, en los que iba trazando la composición en tanto la disposición de elementos, estableciendo los distintos planos, el color y los contrastes que generarían, para después tener una referencia estética a la hora de la búsqueda por las incontables imágenes del navegador de internet. En ocasiones sentía como si estuviera pintando con

imágenes digitales, debe ser debido al trabajo con herramientas digitales de una manera muy parecida a la que se realiza con la pintura, pinceles digitales para modificar colores, para añadir o retirar sombras, para dar volúmen, para unir todos los elementos que vienen desde diferentes orígenes, sin tener que ver el uno con el otro y finalmente construir una composición en donde cada imagen usada forme una narrativa visual congruente, una ficción consistente. De una forma parecida, agregando las referencias a obras artísticas y el análisis iconográfico de la historia del arte fue el trabajo con la producción de *Catástrofe*.

Para finalizar me parece que lo más interesante para mi fue descubrir que por más que mi proceso artístico consciente trataba de hablar de cosas más generales y teóricas, más fui escarbando en aquello que no quería sacar a flote, en realidad (y aunque las imágenes no lo aparenten) todas ellas tienen orígenes más cercanos a la narrativa histórica y ficticia de mi vida, imagino que a muchos nos pasa lo mismo, tratamos de escapar a nosotros mismos y cada vez terminamos encontrándonos, incluso sin darnos cuenta sino hasta mucho tiempo después.

En ese sentido encuentro totalmente descubierta mi afinidad por el medio y las imágenes fotográficas tanto por la parte teórica más medular como su ontología y todo lo que va revelando como huella, evidencia o ficción. Es como si la fotografía me dejara jugar con cualquier imagen que me apetezca para formar otras que de otro modo no lograría configurar. El fascinante trabajo con el referente, la iconi-

dad, el juego transformador de un tiempo narrativo pasado a presente y hasta futuro. En el caso de las tres series de esta investigación, la imagen fotográfica no es un instante que ocurrió en el pasado, sino es la re-construcción de memorias catastróficas de la infancia, que se reflejan en acciones e ideas del presente, y quizá del futuro. La imagen post fotográfica resultó ser el medio perfecto para explorarlo, con imágenes que resonaron dentro de mi y dialogaron con la imagen del mundo y mi propia idea de lo real.

El archivo digital es inacabable, y aún quedan bastantes imágenes en las que sin duda puedo encontrar más hallazgos. Me parece que el proyecto que inicié con esta investigación aún tiene áreas de desarrollo en la producción. Este proyecto es el inicio de un estudio más detallado en lo que concierne al trabajo multidisciplinar, en un nivel más alto, el trabajo con las ciencias que estudian la memoria, la imagen y el arte, aún queda mucho por producir y analizar en esta realidad multidimensional.

Índice de imágenes

Fig. 1. Conceptos principales de la investigación.

Fig. 2. Conceptos principales y secundarios de la investigación.

Fig. 3. Metodologías desglosadas por capítulos y series fotográficas.

Fig. 4. Ruff, Thomas. ma.r.s 15. Impresión digital. 255 x 185 cm, 2011.

Fig. 5. Bayard, Hypolitte. Retrato de un ahogado. Positivado directo, 1840.

Fig. 6. De Middel, Cristina. "Umeko" de la serie Los Afronautas, 2011.

Fig. 7. Brian (Brady Corbet) y Avalyn Friesen (Mary Lynn Rajskub) hablando acerca de sus recuerdos de abducción. Fotograma de Gregg Araki, *Mysterious skin*, (Estados Unidos: TLA Releasing, 2004), 105 min.

Fig. 8. Pringle, Lucy. Alton Barnes, Wiltshire. Plata sobre gelatina, 1990.

Fig. 9. Schindler, Wolfgang. Milk Hill & East Kennett Pictogram, 1990. Imagen tomada del blog de Ed Sherwood en "Let us remember dragons". A meteorological connection in crop circles.

Fig. 10. Mac. "Haven't you got anywhere else but Wiltshire?". Caricatura editorial publicada el 27 de julio de 1990 en el British daily mail.

Fig. 11. Portada del álbum Remasters de Led Zepelin. Lanzado en octubre de 1990, 4 meses después de la aparición del crop circle de Eastfield, Alton Barnes, en Wiltshire UK.

Fig. 12. Tomado de “Lo que Brilla”, Cuadernillo 005, Centro de la imagen (México: Centro de la imagen, 2019).

Fig. 13. Ibon Lemura, Sin título, de la serie Crop Circles. Imagen digital, 2017.

Fig. 14. Ibon Lemura, Sin título, de la serie Crop Circles. Imagen digital, 2017.

Fig. 15. Bocetos en Photoshop para Crop Circles.

Fig. 16. Algunos de los paisajes idílicos escogidos para Crop Circles.

Fig. 17. Algunos de los elementos de basura y chatarra escogidos para Crop Circles.

Fig. 18. Parte del proceso constructivo para Crop Circles.

Fig. 19. Parte del proceso constructivo para Crop Circles.

Fig. 20 y 21. Ibon Lemura, Sin título, de la serie Signos. Imagen digital, 2017.

Fig. 22. Ibon Lemura, Sin título, de la serie Signos. Imagen digital, 2017.

Fig. 23, 24 y 25. Ibon Lemura, Sin título, de la serie Signos. Imagen digital, 2017.

Fig. 26 y 27. Ibon Lemura, Sin título, de la serie Signos. Imagen digital, 2017.

Fig. 28 y 29. Ibon Lemura, Sin título, de la serie Signos. Imagen digital, 2017.

Fig. 30, 31 y 32. Ibon Lemura, Sin título, de la serie Signos. Imagen digital, 2017.

Fig. 33 y 34. Ibon Lemura, Sin título, de la serie Signos. Imagen digital, 2017.

Fig. 35. Jason Plunkett, Serie Con/struct. Imagen digital, 2017.

Fig. 36. Bodys Isek Kingelez, Ville Fantôme (detalle). Papel, cartón, plástico y otros materiales, 120 × 570 × 240 cm, 1996.

Fig. 37. Ruff, Thomas. JPEG ny01. Impresión digital. 276 x 188 cm, 2004

Fig. 38. Gustav Klimt, Muerte y vida, óleo sobre tela, 1.78 x 1.98 cm, 1908-1915.

Fig. 39. Ibon Lemura. Paisaje corpóreo. Impresión digital, 47 x 90 cm, 2018

Fig. 40. Robert Capa, Muerte de un miliciano. Copia en gelatina de plata, 28x36 cm, 1936.

Fig. 41. Ibon Lemura, 19 de septiembre 2017. Impresión digital, 2018.

Fig. 42. Matthias Grünewald, Retablo de Isenheim. Panel principal (altar cerrado), 1974-1975. Óleo sobre madera.

Fig. 43. Ángela Gurría, Homenaje al trabajador del drenaje profundo. Escultura monumental de concreto y acero, Estado de México, 1974-1975. Fotografía: archivo fotográfico de Ángela Gurría.

Fig. 44. Recorte del elemento de análisis dentro de la obra en proceso Retablo de la catástrofe.

Fig. 45. Vista de montaje de Matthias Grünewald, Retablo de Isenheim. Museo Unterlin-

den, Alsacia. Wikimedia Commons.

Fig. 46. Esquema conceptual del análisis de Retablo de la catástrofe.

Fig. 47 y 48. Proceso de sustitución de personajes por monumentos antropomorfizados.

Fig. 49. Proceso de trazo digital de direcciones y estructura en Matthias Grünewald, Retablo de Isenheim. Panel principal (altar cerrado), 1974-1975. Óleo sobre madera.

Fig. 50. Modelado de personajes-monumento en 3D en Blender.

Fig. 51-56. Estudios de luz y color en estructura escultórica en papel.

Fig. 57. Detalles de composición digital

Fig. 58. Ibon Lemura, Retablo de la catástrofe, de la serie Catástrofe. Imagen digital, 2017.

Fuentes de consulta bibliográficas

Abbagnano, Nicola. Diccionario de filosofía. México: Fondo de Cultura Económica, tercera edición, 1998.

Angarita Rojas, Eduardo. El mundo de los objetos internos, en *Psicoanálisis: Revista de la Asociación Psicoanalítica Colombiana*, ISSN-e 0120-1093, Vol. 20, N°. 2, 2008. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3675065>

Audi, Robert ed. Diccionario de filosofía, tomo II. Madrid: Akal, 2004.

Bal, Mieke, *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*, España: Akal, 2016.

Barreiro Castro, Renata. Panorama estadístico de la violencia sexual contra niñas, niños y adolescentes en México 2023. <https://alumbra.mx.org/wp-content/uploads/2023/05/Panorama-estadistico-VSI-Mexico.pdf>

Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós comunicación, 1989.

Barthes, Roland. *Lo obvio y lo obtuso: Imágenes, gestos, voces*. España: Paidós: 1986.

Bazin, André. *¿Qué es el cine?*. España: RIALP, 2008.

Brea, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales*. Salamanca: Editorial CASA, 2002.

Brea, José Luis. *Las tres eras de la imagen*. Madrid: Akal, 2010.

Brea, José Luis. *Estudios Visuales. La Epistemología De La Visualidad En La Era De La Glo-*

balización. Madrid: Akal, 2005.

Carrillo, Canán Alberto. Fotografía, cine, juegos digitales y narratividad. Estudios sobre la sensibilidad novomediática. Ciudad de México: Ítaca, 2013.

Català, Josep M. Reflujos de lo visible. La expansión post-fotográfica del documental. En: adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación, no 2. Castellón: Asociación para el Desarrollo de la Comunicación adComunica, Universidad Complutense de Madrid y Universitat Jaume I, 2011. <https://core.ac.uk/download/pdf/61396603.pdf>

Déotte, Jean-Louis. ¿Qué es un aparato estético?. Traducción de Francisca Salas Aguayo. Santiago: Ediciones Metales pesados, 2012.

Foster, Hal. La posmodernidad. Argentina:Kairós, 1983.

Flusser, Vilém. Hacia una filosofía de la fotografía. México: Trillas, 1990.

Flusser, Vilém, Hacia el universo de las imágenes técnicas, México: FAD, 2010.

Fontcuberta, Joan. El beso de Judas. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.

Fontcuberta, Joan. La cámara de Pandora: La fotografía después de la fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

Freud, Sigmund. Estudios sobre la histeria. Edición electrónica de www.philosophia.cl / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS, 2003. <https://aprendefilosofia.files.wordpress.com>

com/2009/04/freuestudios-sobre-la-histeria.pdf Freud, Sigmund. "The 'uncanny'". Traducción de McLintock y H. Haughton. London: Penguin, 2003.

García Varas, Ana. Filosofía de la Imagen. Salamanca : Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.

García Varas, Ana. "Crítica actual de la imagen: del análisis del poder al estudio del conocimiento". Paradigma: revista universitaria de cultura, ISSN 1885-7604, N°. 18. 2015, <https://riuma.uma.es/xmlui/bitstream/handle/10630/8810/Garc%C3%ADa%20Varas.pdf?sequence=1>

Galimberti, Umberto. Diccionario de psicología. México: SXXI, 2002.

Gombrich, E. H. La historia del arte. México: Diana-Conaculta, 1999.

Fontcuberta, Joan. La furia de las imágenes, notas sobre la postfotografía. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2016.

Gubern, Román. Máscaras de la ficción. Barcelona: Anagrama, 2002.

Hanno, Hardt. Constructing photography. Fiction as cultural evidence. En Critical studies in media communication. Vol. 24 no. 5. Diciembre 2007. <https://doi.org/10.1080/07393180701694770>

Hall, Robert L. "Escaping the Self or Escaping the Anomaly?" Psychological Inquiry 7, no. 2 (April 1996): 143. doi:10.1207/s15327965pli0702_6. <https://www.jstor.org/stable/1449006>

Lacan, Jacques. The seminar of Jacques Lacan. Book II. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.

Lister, Martin, Photography: A Critical Introduction, London: Routledge, 2009.
Lyotard, Jean Francois. La posmodernidad (Explicada a los niños). Barcelona: Gedisa editorial, 1998.

Machado, Arlindo. "Arte y medios: aproximaciones y distinciones." La Puerta FBA no. 1 (2004). <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/20001>
Manovich, Lev. El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital. España: Paidós, 2005.

Martínez Ruiz, Rosaura. "Memoria y Psique Freudiana En El Juego de La Fantología / Memory and the Freudian Psyche within the Play of Phantology." Andamios no. 14 (2010): 201-205. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=62819897009>

Mirzoeff, Nicholas. The visual culture reader. Routledge: Londres, 1998.

Moxey, Keith. "Impossible Distance: Past and Present in the Study of Dürer and Grünewald." Art Bulletin 86 (2004): 750–763. <http://pbidi.unam.mx:8080/login?url=http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=15978993&lang=es&site=eds-live>.
Murillo, Manuel. "La hipótesis de los tres registros - Simbólico, imaginario, real - en la enseñanza de J. Lacan". Anuario de Investigaciones XVIII (2011): 123-132, ISSN 0329-5885. <https://www.redalyc.org/pdf/3691/369139947065.pdf>

Nath, Dr. Shanjendu. "The Concept of Reality from Postmodern Perspectives." Journal Of Business Management & Social Sciences Research [Online], 3.5 (2014).

Petot, J. M., Melanie Klein Vol. 2, 1932-1960. México: Paidós, 2016.

Ranciere, Jacques, Choi, Gajdowski. El Destino de Las Imágenes. Colección Arte & Estética. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011, 2011.

Ribalta, Jorge. Efecto real: debates posmodernos sobre fotografía. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Ritchin, Fred. Después de la fotografía. Oaxaca: Ediciones Ve S.A. de C.V., 2010.

Rouillé, André. La Fotografía, entre documento y arte contemporáneo. Traducción de Laura González Flores. México: Herder, 2017.

Sabbagh, Karl. Remembering our Childhood: How Memory Betrays Us. Oxford: Oxford Scholarship Online, 2011, Pub online Mar. 2015.

Shore, Robert. Post-photography. The artist with a camera. Londres: Laurence King Pub, 2014.

Silverman, Kaja. The miracle of analogy or the history of photography, Part 1. California: Stanford University Press, 2015.

Silverman, Kaja. El umbral del mundo visible. Madrid: Akal, 2014. Versión eBook.

Stam, Robert, Robert Burgoyne, Sandy Flitterman-Lewis, eds. Nuevos conceptos de la teoría del cine: estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad. Barcelona: Paidós Ibérica, 1999.

Steyerl, Hyto. *Circulacionismo*. México: MUAC, 2014.

Tello Díaz, Lucía. "Transtextualidad y metaficción en el falso documental: el discurso autorreferencial". *The Unmaking of. Communication & Society* 27 (2014): 113-129. https://www.researchgate.net/publication/287555847_Transtextuality_and_metafiction_in_fake_documentaries_Self-Referential_discourse_in_The_Unmaking_of

Wyatt, Jonathan. *Research, narrative and fiction: conference story. The qualitative report*. Vol 2 No. 2. 2007. https://www.researchgate.net/publication/267717037_Research_Narrative_and_Fiction_Conference_Story

Fuentes audiovisuales

Araki, Gregg, *Mysterious skin*, (Estados Unidos: TLA Releasing, 2004), 105 min.

Conferencias

Casco, Fredi. "Avistamientos y abducciones". Conferencia. Centro de la Imagen, México. 27 de julio del 2019.