

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA
Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



**“TRES RUTAS CONTINGENTES DESDE LA IMAGINACIÓN
Y LA FICCIÓN COMO MÉTODOS PARA GESTAR
IMÁGENES (IM)PROBABLES”**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRA EN ESTUDIOS EN ARTE

P r e s e n t a

Valeria Barclay Arendar

Directora: Dra. Marian de Abiega Forcen

Lectores: Dr. Edwin Culp Morando

Dra. Itala Schmelz Herner

Ciudad de México 2025

Esta investigación se realizó gracias a la beca de posgrado del Consejo Nacional de Humanidades, Ciencias y Tecnologías (CONAHCYT).

A quienes gestan imágenes como se cuida una promesa por venir

Índice

Introducción	5
CAPÍTULO I: Contra la automaticidad.	12
1.1 Utopía negativa: el desorden, lo predecible y lo más probable	17
1.1.1 Condición funcionarial	18
1.1.2 Imágenes probables y miseria simbólica	21
1.2 Utopía positiva: un hormiguero que sueña	25
1.2.1 Imágenes improbables: fisuras en lo visible.	27
1.2.2 Ejercicios neguentrópicos	29
1.3 Gestos que crean imágenes improbables	31
1.3.1 Contra la automaticidad: lo inesperado	32
1.3.2 Fotografiar estados de ánimo	34
CAPÍTULO II: Trabajar la imaginación material	39
2.1 Impotencia reflexiva	40
2.2 Habitar el umbral: imaginación material como desborde	43
2.2.1 Ejercitar el acontecimiento	47
2.2.2 Pensar entre medios	52
2.2.3 Digerir la atención	55
2.2.4 Performar las imágenes improbables	58
CAPÍTULO III: Tomar partido por la ficción	63
3.1. Los “desarreglos” del orden ficcional	64
3.1.2 La ficción como mediación de la imagen-escena	69
3.1.3 La práctica del “como si” en la imagen improbable	75
3.2 Hacer cosas con la ficción	78
Post-scriptum: para gestar lo improbable, una apuesta por las imágenes	85
Fuentes:	91
Recursos digitales:	91

Agradecimientos

Esta investigación se escribió al ritmo de las conversaciones con quienes están cerca. Ninguna idea surgió sola, ninguna imagen se sostuvo sin el calor de una conversación o la persistencia de una duda compartida.

Me formé en la universidad pública, y por eso valoro el gesto de la Universidad Iberoamericana, que no solo me abrió sus puertas, sino que apostó por acompañar un proceso de investigación crítico, situado y sensible. Agradezco profundamente al Departamento de Arte por sostener este cruce de trayectorias con generosidad y compromiso. Mi reconocimiento a quienes, desde la docencia, me ofrecieron no solo herramientas teóricas, sino también modos de deshabituarse la mirada, tramar el pensamiento y pensar con las imágenes: la Dra. Olga Rodríguez Bolufé, la Dra. Yolanda Wood, la Dra. Eleonora Cróquer, la Dra. Carmen Cebreros y la Dra. Berta Gilabert. Gracias a la Dra. Marian de Abiega, directora de esta tesis, por adoptarme con tanto cariño y confianza, por saber leer mis intuiciones incluso cuando yo misma no sabía cómo nombrarlas. Al Dr. Edwin Culp, por abrir rutas fértiles desde sus seminarios sobre las interfases de las imágenes: esta tesis se ramifica desde allí, en diálogo continuo con las preguntas y desvíos que esos espacios supieron habilitar. A la Dra. Itala Schmelz, por su lectura atenta y generosa, y por hacer las preguntas justas en el momento preciso. Agradezco también a los artistas cuyas prácticas me acompañaron durante años, mucho antes de saber que escribiría sobre su quehacer artístico: José Luis Cuevas, Paola Dávila y Daniela Bojórquez. Aunque solo uno de ellos lo sabe, sus imágenes fueron brújulas.

Esta escritura fue posible gracias a quienes abrazan, sin pedirlo, los hilos de lo cotidiano: mi mamá, mi hermano y Pepita, mis tres cómplices. A quienes me ayudan a recordar que pensar también puede ser una forma de cuidado: Eleana Konstantellos y Mónica Tatiana Méndez, por las conversaciones que no buscan llegar a ningún lugar y por todo lo que me enseñan. A Sebastián Machado, por caminar conmigo esta tesis y por sostener conmigo la urgencia de imaginar otros mundos posibles desde lo que ya arde, aquí y ahora, entre nosotros. Si algo de lo que aquí se ensaya tiene sentido, es porque se *gestó* colectivamente.

Introducción

La estrategia no consiste en reducir el número de imágenes, sino en oponerles otro modo de reducción, de introducir imágenes que fuercen otros modos de ver.

—Andrea Soto Calderón¹

Se nos ha anunciado tantas veces el fin del mundo que no resulta difícil compartir la sospecha de la filósofa chilena Andrea Soto Calderón respecto a que atravesamos una época de obturación² de la imaginación y, con ello, la lenta cancelación del futuro o bien, una desconfianza ininterrumpida, no tanto en su pérdida, como en la posibilidad de que ese futuro sea algo mejor. Paradójicamente, aunque la producción de imágenes nunca había sido tan masiva como en la actualidad, lo que experimentamos es una reiteración constante que agota la diferencia. Por ejemplo, podríamos decir que cuando visitamos el mundo ya no queremos descubrirlo, más bien, buscamos constantemente una repetición de la información obtenida previamente de esa experiencia: la imagen, en lugar de abrir un umbral a lo desconocido, devuelve la experiencia en forma de eco. A esa repetición de información, Vilém Flusser le llamó *imágenes probables*, es decir, imágenes que refuerzan lo predecible y operan dentro de un programa que limita su potencial de transformación. De modo que, si los probables los conocemos, la cuestión entonces es cómo ampliar los posibles; lo que supone una oportunidad para poner en crisis la certeza del sujeto, es decir, un gesto por desestabilizar lo conocido y abrir una fisura donde lo improbable pueda tener lugar.

El problema de la repetición y la producción de imágenes probables ha sido ampliamente discutido por Vilém Flusser, quien planteó a inicios de los años ochenta que la fotografía tiende a operar dentro de un programa que restringe la posibilidad de generar imágenes “verdaderamente” nuevas. Para Flusser, la distinción no debía hacerse entre imágenes documentales o artísticas, sino a partir de su modo de producción: entre aquellas que refuerzan lo predecible y aquellas que introducen una ruptura en el sistema programado. Sin embargo, su conceptualización de la improbabilidad ha sido objeto de diversas interpretaciones y críticas en el ámbito de la teoría y la práctica artística. Juan Pablo Luppi, en *Flusser y el arte como lo improbable*,³ desarrolló una lectura que enfatizó la dimensión

¹ Andrea Soto Calderón, *Imaginación material* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2022), 41.

² El término “obturación” podría generar confusión, especialmente por su asociación directa con la fotografía, donde hace referencia al mecanismo que controla el tiempo durante el cual la luz entra al objetivo para formar una imagen. Sin embargo, en este contexto se utiliza de manera metafórica para describir un bloqueo o cierre. Así como en la fotografía la luz necesita atravesar el obturador para que surja una imagen, aquí se alude a la idea de que la imaginación, cuando está “obturada” queda restringida.

³ Juan Pablo Luppi, “Vistas panorámicas del futuro que llegó”, *CeLeHis* 7 (2016): 17-22.
<https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/1717/1768>

lúdica del pensamiento flusseriano, al mostrar que la improbabilidad se activa no tanto por el contenido de la imagen como por la forma en que esta desafía al aparato. No obstante, esta postura fue cuestionada por Lua Coderch, quien en su ensayo *El pasaje oscuro. Imágenes técnicas e imágenes tradicionales en Vilém Flusser*⁴ advirtió que la distinción entre imagen técnica e imagen tradicional no es tan clara como Flusser la presentó, pues para ella toda imagen es resultado de una mediación técnica que condiciona su producción y su circulación; de ahí que para Coderch, la improbabilidad no puede entenderse sólo como oposición a lo programado; es, sobre todo, la capacidad de la imagen para reconfigurar su régimen de visibilidad. Curiosamente, Carrillo-Calderón y Calderón Zacula, en su artículo *Bazin, Flusser y la estética de la fotografía*,⁵ compararon la noción de imágenes improbables de Flusser con la *ontología de la imagen fotográfica* de Bazin; mientras Flusser consideró que la fotografía era arte cuando generaba imágenes que rompían con lo predecible, Bazin sostuvo que su valor estético provenía de su capacidad para mostrar la realidad de una manera inédita, sin que esto implicara lo improbable.⁶ Más allá de sus diferencias, todas estas aproximaciones han coincidido en considerar la improbabilidad como una cualidad deseable de la imagen, aunque desde perspectivas distintas.

Uno de los trabajos más relevantes en este debate es el de Soto Calderón, quien en su artículo *Vilém Flusser: imágenes improbables*⁷ introdujo un giro crucial al problematizar la improbabilidad en términos infraestructurales; su argumento desplazó el foco de la discusión, para ella el desafío no es solo generar imágenes improbables a través de una lucha agonística *contra* el aparato técnico, sino comprender *cómo* las infraestructuras mediales configuran de antemano lo que puede ser visto, pensado y recordado. Desde esta perspectiva, la improbabilidad no se limita a una resistencia técnica: implica la apertura de un campo de posibles en un sistema que clausura la diferencia. Sin embargo, aunque Soto Calderón amplió el debate sobre la improbabilidad al plano de las infraestructuras, su estudio no aborda cómo se pueden desarrollar metodologías que incidan en estos regímenes de lo probable.

⁴ Lua Coderch, “El pasaje oscuro. Imágenes técnicas e imágenes tradicionales en Vilém Flusser”, *INMATERIAL. Diseño, Arte y Sociedad*, 4 (2017), 25–47. <https://doi.org/10.46516/inmaterial.v2.36>.

⁵ Alberto J. L. Carrillo Canán y Marco Calderón Zacula Bazin, “Flusser, y la Estética de la Fotografía”, *Flusser studies* (2012): 1-12. <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/carrillo-calderon-estetica-de-la-fotografia.pdf>

⁶ En el contexto de esta tesis, la noción de imágenes improbables propuesta por Flusser sirve como un punto de partida para problematizar la relación entre fotografía, ficción e imaginación. Aunque la comparación con Bazin no es central en este trabajo, resulta útil para situar diferentes enfoques sobre la fotografía y subrayar la necesidad de ir más allá de su ontología para explorar su potencial crítico y especulativo.

⁷ Andrea Soto Calderón, “Vilém Flusser: imágenes improbables,” en *Posibles*, ed. Pau Alsina y Andrés Burbano, Artnodes, no. 31 (2023), <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i31.402867>.

Aunque en México encontré tres valiosas investigaciones que dan pistas sobre imágenes improbables, la discusión sobre esta noción en la práctica fotográfica contemporánea sigue siendo incipiente. En varios textos de Laura González Flores tales como *Fotografía mexicana contemporánea e imaginarios colectivos*⁸ y *Fotografía mexicana contemporánea: un modelo para armar*,⁹ se ha señalado que la fotografía en México ha oscilado entre la búsqueda de una identidad nacional y su inserción en el mercado global de imágenes, pero rara vez se han problematizado las condiciones de producción de la imagen en términos de su improbabilidad. Incluso cuando González Flores en su libro *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!*,¹⁰ mencionó el concepto de improbabilidad propuesto por Flusser, lo redujo a una crítica a la automatización del medio, sin un análisis de sus implicaciones metodológicas. Tal vez uno de los textos más completos sea el de Ernesto Mendoza Téllez, en su libro *Multiperspectiva: el tiempo relativo y el tiempo cíclico en el acto fotográfico*,¹¹ que retomó la teoría flusseriana en un intento por articular una perspectiva crítica sobre la producción de imágenes en la actualidad. En su análisis, reconoció que cualquier imagen es resultado de una mediación técnica que condiciona su producción y circulación, lo que resuena con la lectura que hizo Soto Calderón al enfatizar la dimensión infraestructural del problema. A diferencia de otros estudios, Téllez introdujo su propia obra fotográfica como un caso de estudio para explorar la relación entre la fotografía y el tiempo, en un esfuerzo por visualizar aquello que escapa a una linealidad temporal fija. Si bien su trabajo contribuyó a la discusión sobre las condiciones técnicas de la imagen, su análisis se mantuvo dentro del diagnóstico general sobre el impacto de los programas técnicos en la fotografía, sin desarrollar en profundidad cómo los creadores de imágenes han respondido a esta crisis de la imaginación. En otras palabras, Téllez examinó la función del aparato y las limitaciones del programa técnico, pero no analizó estrategias que pudieran generar imágenes improbables. La cuestión que quedó abierta es si su propia práctica fotográfica llegó a operar como una estrategia de resistencia al régimen de lo probable o si su aproximación permaneció en el terreno de la teorización sin necesariamente explorar estos límites desde la producción artística contemporánea.

⁸ Laura González-Flores, *Fotografía mexicana contemporánea e imaginarios colectivos* (Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM).

⁹ Laura González-Flores, "Fotografía mexicana contemporánea. Un modelo para armar", en *Hacia otra historia del arte en México*, ed. Issa Benitez (México: Curare, 2005), 79-108.

¹⁰ Laura González-Flores, *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* (Ciudad de México: Editorial Herder, 2018).

¹¹ Ernesto Mendoza Téllez, *Multiperspectiva: el tiempo relativo y el tiempo cíclico en el acto fotográfico* (Ciudad de México: Colección Ensayo sobre Fotografía, 2022).

A pesar de estas discusiones teóricas, aún no se ha explorado cómo estos conceptos operan en la práctica artística/fotográfica en México, ni cómo la ficción y la imaginación material pueden servir para trabajar metodologías de producción de imágenes improbables. Si bien estos estudios han abordado la imagen improbable desde sus condiciones técnicas y sus infraestructuras, falta un análisis de los modos de hacer que permiten que lo improbable tenga lugar. Esta investigación busca dar ese paso: más que analizar cómo ciertos artistas han utilizado estrategias visuales y narrativas para desestabilizar el régimen de lo probable, toma sus prácticas como un punto de partida para pensar desvíos en la imagen improbable desde un desplazamiento metodológico; no sólo en términos de su producción técnica o su infraestructura, sino en relación con la imaginación material y la ficción como herramientas que permiten abrir fisuras en lo visible y lo pensable. Digo esto porque la imagen no actúa por sí sola; lo que importa son los gestos que la convocan. Para explorar este problema, a lo largo de esta investigación analizaré algunas imágenes de series fotográficas de artistas visuales¹² mexicanos como Daniela Bojórquez (1979), Paola Dávila (1980) y José Luis Cuevas (1973) quienes, en la segunda década del siglo XXI, han recurrido a la ficción para ejercitar la imaginación como una herramienta crítica y desafiar los imperativos naturalizados de visibilidad [lo que se ve], pensabilidad [lo que se piensa] y decibilidad [lo que se dice]. Esto responde a la necesidad de producir imágenes con información no redundante (o repetitiva), o lo que es lo mismo, *imágenes improbables*. De ahí que sea en su relación con el medio fotográfico [aparato-cámara], en sus modos de hacer, y en sus estrategias de intervención, que estos artistas han trabajado el vínculo entre la imaginación como acontecimiento y la ficción como metodología para crear imágenes improbables.

Una idea que me interesa de este término que retomo de Flusser es que se necesita tener en cuenta los procesos de producción de la imagen. Lo imprevisto, intuyo, no sucede por azar ni por voluntad absoluta; requiere un cuidado, una atención especial, una disposición que permita *dejar hacer* para que se forme una situación de apertura en la que la imagen no esté completamente determinada de antemano, sino que pueda emerger en el proceso mismo de producción; como quien sostiene un hilo sin tensarlo demasiado, permitiendo que algo emerja sin someterlo a la forma de antemano. De ahí que mi intención en esta tesis no sea tanto hablar de obras concluidas, entendidas como piezas cerradas y estabilizadas en su

¹² Los artistas incluidos en esta investigación no son objeto de un análisis monográfico ni son estudiados como casos cerrados. Son abordados como territorios de observación desde donde es posible pensar las operaciones sensibles, materiales y conceptuales que permiten gestar imágenes improbables. En este sentido, su inclusión no responde a un criterio de representatividad institucional o cronológica, sino a su potencia metodológica dentro del marco propuesto.

sentido, sino de imágenes sueltas, abiertas a múltiples interpretaciones y configuraciones. Mi interés es pensar cómo, a partir de ciertas prácticas o maneras de hacer, puede tener lugar el acontecimiento de la imaginación para crear imágenes improbables; desde su potencia de irrupción, más que desde su cierre o conclusión. Se trata de desplazar la idea de obra terminada para, en su lugar, pensar en modos de gestación, en prácticas que propicien un campo de indeterminación donde la imaginación pueda desplegar su potencia sin estar sujeta a un resultado fijo. *Gestar* imágenes improbables es sostener una relación con lo incierto; es permitir que la imagen se desplace sin aferrarla, que respire en su propia temporalidad, que se arriesgue en la fricción con lo que aún no es. *Gestar* imágenes es también habitar la espera, asistir a su formación sin imponerle un trayecto, mantener la tensión entre lo que se muestra y lo que se retiene, entre lo que aún no es imagen y lo que pugna por serlo. En este proceso, lo improbable no es solo un desvío en la repetición programada, sino una forma de imaginar otros modos de hacer, de generar imágenes que escapen a la inercia del reconocimiento inmediato y abran un resquicio en la superficie de lo visible.

Si como sugiere Soto Calderón, imaginar es fragilizar la realidad, entonces *gestar* imágenes improbables no es solo interrumpir la lógica de la automatización, sino sostener la posibilidad de lo que aún no tiene forma, de lo que insiste en aparecer. Para ello decidí buscar artistas que doblan y desdoblan el lenguaje visual y que asumen y confrontan las discordancias o tensiones que resultan de ese ejercicio. En sus estrategias poéticas, en sus modos de intervención, en su fuerza performativa, la imaginación produce, genera una nueva forma que moviliza y reformula lo existente, pero también, como propuso Soto Calderón, hace advenir una realidad que no le preexiste. Se trata, entonces, de convocar esa potencia.

A partir de esto, intentaré mapear tres rutas contingentes¹³ hacia algunas de las imágenes, así como sus metodologías de creación, con lo cual se irá estructurando esta tesis. Las imágenes que seleccioné, cabe aclarar, no pertenecen únicamente a la ruta a la que he decidido asignarlas. Están ahí porque aportan elementos clave para intentar construir este itinerario, pero todas las imágenes son flexibles, son plásticas, y abrevan al menos de dos de estas rutas multicelulares donde lo improbable es una poética, una manera de relacionarnos y de acercarme a mi propia práctica artística. Ese es, en última instancia, el objetivo de esta tesis, recorrer tres itinerarios que buscan responder a una inquietud central: ¿cómo es posible

¹³ Jean-Luc Nancy propone que el concepto de “contingente” se relaciona con la idea de lo accidental o lo posible, en contraste con lo necesario o esencial. Para Nancy, la contingencia implica que las cosas o los eventos no están predeterminados por una causa o principio absoluto; más bien, emergen a partir de circunstancias singulares y permanecen abiertas a múltiples posibilidades.

generar imágenes improbables en un contexto donde la producción visual está dominada por la repetición y la redundancia? La pregunta se sitúa en un marco teórico que problematiza el régimen de lo probable, entendiendo que no se trata solo de una cuestión técnica ni exclusivamente semiótica, sino que atañe a las condiciones infraestructurales que configuran la producción y circulación de imágenes. Ante el cierre de la imaginación, no basta con interrumpir la repetición de las imágenes. Hace falta idear modos de hacer que rasguen el velo de lo visible y lo pensable, abriendo fisuras.

El primer apartado atiende a desglosar cómo es que Vilém Flusser desarrolló la noción de imágenes improbables, bajo el entendido de que la imagen improbable no remite a situaciones que no ocurren nunca, sino a una metodología de creación de imágenes y, por lo tanto, a una relación distinta entre los creadores de imágenes y el medio, donde estos obligan al medio a realizar acciones para los que no está originalmente programado. Desde este espesor, me propongo explorar la tensión que Flusser identificó entre dos tendencias: la utopía negativa, donde los individuos se convierten en meros funcionarios del aparato, y la utopía positiva, que propone una sociedad dialogante donde todos participan en la creación de imágenes. Visto desde aquí, las imágenes improbables de la serie *Óptica Sanguínea* de Daniela Bojórquez emergen como una manifestación de esta utopía positiva, en la que la artista interviene dispositivos ópticos para alterar su funcionamiento y desestabilizar la noción de transparencia que estructura la fotografía; su trabajo permite situar el problema de las imágenes improbables en una zona intermedia entre la estructura programada y su desvío, entre la repetición y la emergencia de lo nuevo.

El segundo apartado desarrolla la hipótesis central de esta investigación o bifurcación de las rutas: la lógica de los aparatos puede ser trastornada, pero es en el ejercicio de la imaginación material donde la imagen improbable encuentra su potencia formativa. La idea de imaginación material, tomada de Soto Calderón, introduce un giro crucial al desplazar la pregunta de qué es la imagen improbable hacia cómo se produce y se percibe. Pensar la improbabilidad exige ir más allá de lo formal y considerar las condiciones infraestructurales y materiales que la sostienen. Aquí, la cuestión central es cómo trabajar la imagen no como una representación cerrada, sino como un campo en formación, donde la materia visual se pliega y despliega en función de las relaciones que activa. Desde este enfoque, se analiza la práctica de Paola Dávila, quien en su serie *Mareas* planteó un trabajo con el tiempo y la contingencia a través de la fotografía, generando imágenes que, lejos de ser documentos fijos, se presentan como registros de un proceso abierto, atravesado por la acción de fuerzas naturales y su

devenir incierto. Su práctica permite pensar la fotografía más allá de su condición indexical y acercarla a una estética de la transformación.

El tercer apartado se centra en la potencia creativa y política de la ficción en la producción de imágenes improbables. Es decir, la ficción no se reduce a un mecanismo narrativo: funciona como un dispositivo metodológico que permite intervenir los regímenes de lo probable. Leída de este modo, la ficción no es un artificio que disimula la realidad; es una herramienta que permite generar nuevas relaciones con lo visible. Como sostiene Jacques Rancière, la ficción redistribuye el campo de lo sensible, generando disrupciones en el orden de la representación. En este capítulo, se estudia el trabajo de José Luis Cuevas, particularmente su videoensayo *Hombre se convierte en paisaje*, en el que la ficción se despliega como una alteración del tiempo y del espacio, antes que como un relato explícito, provocando un extrañamiento en la experiencia visual. La obra de Cuevas plantea una poética de la desestabilización, donde el sujeto se diluye en el entorno y se integra en un flujo de imágenes que escapa a una lógica narrativa cerrada, abriéndose a la posibilidad del acontecimiento.

En este sentido, las imágenes improbables no solo operan como desviaciones dentro de un régimen de visibilidad; también abren un campo de posibilidad donde lo sensible se vuelve disputable, la percepción se reorganiza y los límites de lo imaginable se expanden. Lejos de ser meras excepciones dentro del sistema programado, estas imágenes trabajan desde la fricción y el pliegue, desde la anomalía que interrumpe el curso de lo previsible y genera nuevas tensiones dentro del campo visual. Su potencia no radica sólo en lo que muestran, sino en lo que movilizan: otros deseos, otras formas de relacionarse con la imagen y, sobre todo, otras maneras de imaginar. Más que una denuncia de las condiciones que limitan la producción de imágenes improbables o una simple indicación de los límites del aparato técnico, esta investigación apuesta por una intervención activa en la superficie sensible de la imagen. Lo que está en juego no es solo la posibilidad de desestabilizar los modos de ver, sino de transformar las condiciones de producción de la mirada y, con ello, ampliar los márgenes de lo pensable. Retomando a Soto Calderón, no basta con identificar lo que nos engaña o impone un régimen de visibilidad; lo decisivo es activar aquello que nos seduce, que desborda lo establecido y abre espacio a la imaginación como acontecimiento. Así, la imagen improbable no puede entenderse como una rareza dentro del archivo visual contemporáneo ni como un gesto excepcional que desafía el aparato de manera aislada. Más bien, debe ser comprendida como una práctica que insiste en la posibilidad de otra economía

del mirar, una que no se limita a responder a la lógica de la representación, y que abre una nueva relación con la ficción y con el modo en que habitamos las imágenes.

CAPÍTULO I: Contra la automaticidad.

*La vida misma puede ser entendida como un acontecimiento improbable
que genera un orden que resiste el desorden universal*

—Vilém Flusser¹⁴

El objetivo de este capítulo es establecer el punto de partida desde el cual se desarrolla esta tesis. Desde una teoría de los medios se explora el universo de las imágenes técnicas propuesto por Vilém Flusser. Comienzo con este análisis porque considero crucial entender cómo y desde qué perspectiva Flusser conceptualizó la noción de “imágenes improbables”. Esto permitirá enmarcar y contextualizar las discusiones posteriores de la investigación. Este capítulo, por tanto, busca delinear una primera ruta que se centra en la relación de los creadores de imágenes con el medio fotográfico [aparato-cámara] para la producción de imágenes improbables. Como evidencia de que esta ruta es posible, abordaré imágenes del proyecto *Óptica Sanguínea* de la artista mexicana Daniela Bojórquez.¹⁵

Entre 1983 y 1987 el filósofo checo-brasileño Vilém Flusser¹⁶ realizó una reflexión desde una triple aproximación¹⁷ con la cual trató de dar cuenta de las transformaciones sociales, económicas, políticas y culturales que aparecían entramadas en la nueva sociedad de imágenes técnicas [digitales].¹⁸ De acuerdo con la teoría de Flusser, desde la invención de la fotografía hemos entrado a una era donde las imágenes no son creadas por habilidades humanas directas, sino por la interacción entre humanos y aparatos programados por

¹⁴ Vilém Flusser, *Universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad* (Buenos Aires: Caja Negra, 2023), 43.

¹⁵ Daniela Bojórquez Vértiz (Ciudad de México, 1980) estudió fotografía y creación literaria. Es autora de los libros *Lágrimas de Newton* (2006) y *Modelo vivo* (2013). Obtuvo el Primer Premio de Adquisición en la 8va. Bienal de las Artes Visuales Puebla de los Ángeles 2011. Ha expuesto de manera individual y colectiva en galerías y museos nacionales. Integrante del Programa Educativo SOMA en la Ciudad de México 2014-2015.

¹⁶ De origen checo, con la lengua checa y el alemán como herramientas, Vilém Flusser se exilió en 1939-1940 en Brasil, donde vivió más de treinta años. A principios de los años 70, regresó a Europa y se estableció en Francia, hasta su fallecimiento en 1991. Es por ello que Flusser escribió principalmente en portugués y alemán, aunque también en inglés y francés. Incluso bromeaba al decir que su domicilio era “en cuatro idiomas”. En el pensamiento de Flusser, su condición de exiliado es significativa porque veía en el exilio una invitación a la búsqueda voluntaria de lo improbable. Esto es: abandonar lo habitual para realizar o incluso crear lo que antes no se percibía.

¹⁷ La reflexión en tres tiempos hace referencia a tres ensayos del autor: a) Hacia una filosofía de la fotografía (1983-1985); b) El universo de las imágenes técnicas. Elogio a la superficialidad (1985) y, c) La escritura (1985).

¹⁸ El autor ha utilizado los conceptos de imágenes técnicas e imágenes sintéticas o sintetizadas de manera indistinta.

humanos. Como consecuencia, la imaginación, entendida como la capacidad para crear imágenes, se redefinió y, por lo tanto, también se modificó nuestra forma de crear, entender y orientarnos en las imágenes. Se trata aquí, pues, de pensar “[...] la desintegración de las olas en gotas, de los juicios en bits y de las acciones en actomas [que] devela el abismo de la nada”.¹⁹ Con esto Flusser aludía al proceso de fragmentación que caracteriza la era de las imágenes técnicas, donde fenómenos amplios y dinámicos, como las olas, los juicios o las acciones son descompuestos en unidades mínimas: gotas, bits, actomas. Esta fragmentación, para Flusser, mostraba cómo la realidad, al ser reducida a componentes discretos y programables, podrían perder su cohesión y sentido original. En este contexto, el *abismo de la nada* parecía describir el riesgo de una pérdida de significado, un punto en el que la fragmentación desarticula la totalidad. Sin embargo, lejos de ser una advertencia, esta idea también implicaba una posibilidad: al descomponer las estructuras preexistentes, Flusser veía una oportunidad para (re)configurar y (re)imaginar el mundo. Para él, esta desintegración representaba tanto una amenaza como un desafío, un cambio de paradigma que exigía repensar la relación entre los creadores de imágenes y los aparatos técnicos.

A partir de los años ochenta, estas ideas no solo fueron postuladas por Flusser, sino que también fueron expresadas por diversos teóricos que analizaban las transformaciones propias de una sociedad cada vez más atravesada por el desarrollo de aparatos técnicos y sistemas informatizados. Por ejemplo, en 1979 Jean-François Lyotard en *La Condición Postmoderna. Informe sobre el Saber*²⁰ formuló la siguiente hipótesis: el saber transforma su estatuto coincidiendo con la transición de las sociedades a la era postindustrial; Es decir, Lyotard sostenía que esta transición no era meramente económica o tecnológica; se trataba, más bien, de una transformación epistemológica ya que, para Lyotard el conocimiento dejaba de legitimarse a través de los grandes relatos (como el progreso o la emancipación) y comenzaba a fragmentarse en múltiples narrativas locales y pragmáticas. Este planteamiento resuena con las ideas de Flusser, quien señaló que, en una sociedad informatizada, la relación con las imágenes está mediada por las lógicas tanto del aparato como de los programas que estructuran lo visible. Esto ayuda a entender que las imágenes no simplemente muestran algo que está “afuera”; están moldeadas por las tecnologías y programas que usamos para producirlas. En este contexto, tanto Flusser como Lyotard permiten pensar que, en una sociedad atravesada por sistemas informatizados, las imágenes tienden a confirmar lo ya

¹⁹ Vilém Flusser, *Universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad*, 40.

²⁰ Jean-François Lyotard, *La Condición Postmoderna. Informe sobre el Saber* (Buenos Aires: Editorial R.E.I., 1991).

conocido, lo que encaja con las estructuras existentes. Es decir, se vuelven probables, en el sentido de que repiten o reproducen lo que ya tiene lugar dentro de un marco de sentido dado.

O bien, en ese mismo año, Alvin Toffler en *La Tercera Ola*²¹ predecía la entrada de nuevas realidades como resultado de la transición de una sociedad agrícola e industrial a una postindustrial e informatizada. Toffler describió esta “tercera ola” como una ruptura radical en los modos de vida, producción y comunicación, impulsada por las tecnologías “emergentes”. En este contexto, tanto Flusser como Toffler observaron que el cambio técnico no ocurre aisladamente; transforma también las relaciones sociales y económicas. Por otro lado, Friedrich Kittler, destacado teórico alemán de los medios, en lugar de estudiarlos como meras herramientas que transmiten información, enfatizó su materialidad y cómo los medios afectan tanto lo que podemos comunicar como la manera en que lo hacemos. Lo que está perspectiva ha reconocido es que los aparatos tecnológicos determinan las posibilidades de creación, transmisión y recepción del mensaje. Esta afirmación puede parecer superficialmente compatible con Flusser, pero en el fondo hay una diferencia clave: si bien ambos coincidieron en que los medios no son neutrales y que configuran nuestra forma de entender y relacionarnos con el mundo, Kittler afirmaba que los medios imponen sus condiciones casi de manera inevitable, mientras que Flusser sostuvo que, aunque los medios están configurados para limitar las posibilidades de creación y transmisión, los sujetos (o usuarios) tienen la capacidad de subvertir sus programas. ¿Para qué desobedecer al aparato, si no es para imaginar lo que aún no tiene forma? Esa desobediencia no apunta únicamente a interrumpir una lógica; busca activar un gesto capaz de abrir nuevas posibilidades. A través de un gesto creativo, se abre entonces la posibilidad de que emerjan imágenes improbables. En otras palabras, desafiar los automatismos del medio no es simplemente un acto técnico: es un ejercicio de imaginación crítica que, al operar dentro de las reglas del dispositivo, las trastoca, las erosiona y las transforma en algo distinto.

Además, teóricos como Jean Baudrillard o Niklas Luhmann también reflexionaron sobre los efectos de la digitalización en tanto una nueva era cultural. Baudrillard, por ejemplo, planteó que la proliferación de imágenes y simulacros en la era digital modificaban nuestra relación con la realidad, cuestionando la distinción entre lo real y su representación. Por su parte, Niklas Luhmann, desde una perspectiva sistémica²², analizó cómo la

²¹ Alvin Toffler, *La tercera ola*, trad. Adolfo Martín (Bogotá: Ediciones Nacionales, 1981).

²² La perspectiva sistémica, desarrollada por Niklas Luhmann, concibe la sociedad como un conjunto de sistemas autónomos que se autorregulan mediante procesos de comunicación. Cada sistema (como el arte, la política o la economía) opera con su propio código y lógica interna. Desde este enfoque, la comunicación es la unidad elemental que produce y reproduce los sistemas sociales.

comunicación digital no es únicamente una herramienta; es también un elemento que condiciona la estructura y el funcionamiento de los sistemas sociales. Estas reflexiones, aunque provenientes de contextos diversos, convergen en un punto clave: la digitalización no puede entenderse únicamente como un “avance tecnológico”, ya que se trata de un fenómeno que redefine las formas de imaginar, comunicar y estructurar nuestras relaciones con el conocimiento, las imágenes y entre los sujetos en una sociedad mediada por aparatos técnicos. Estas coincidencias resultan centrales para entender el proyecto de Flusser, cuya distinción fue advertir sobre un cierto cambio ontológico entre las imágenes tradicionales (superficies abstraídas en volúmenes), la escritura y las imágenes técnicas (código informático o superficies construidas con puntos). Lo anterior fue a partir de lo que él denominó como los tres grandes momentos de transformación producidos en la imaginación. Y eso es, precisamente, lo que le interesó a Flusser: cómo es que la imagen ordena el mundo —caótico— en términos de espacio y tiempo, cómo lo informa y cómo lo determina. Flusser construyó un paradigma teórico desde nueve conceptos que considero fundamentales porque permiten desentrañar las dinámicas que configuran nuestra relación con las imágenes y los aparatos. Dichos conceptos son:

1. La *imaginación* es la capacidad humana de crear imágenes.
2. Las *imágenes* son superficies sobre las cuales se desplaza la mirada hasta volver repetidas veces al punto de partida.
3. Los *aparatos* son juguetes que ejecutan repetidamente los mismos movimientos.
4. Los *programas* son juegos que combinan los mismos elementos una y otra vez.
5. La *información* es una serie de configuraciones improbables que han emergido de la tendencia hacia la probabilidad, y que tienden repetidamente a volver allí.
6. La *entropía* es un término tomado de la termodinámica y que en el contexto de la teoría de la información se refiere al grado de desorden o aleatoriedad de un sistema. En términos de imágenes, podríamos decir que significa que las imágenes tienden a volverse más predecibles y repetitivas.
7. Los *ejercicios neguentrópicos* se refieren a la introducción de estructuras inesperadas en las imágenes.
8. La *utopía negativa* es una tendencia en la cual las personas se convierten en funcionarios de los aparatos tecnológicos.
La *utopía positiva* sugiere una sociedad telemáticamente dialogante en la que las personas desocultan las “cajas negras” de los aparatos

Flusser observó que había muchos síntomas que indicaban que a comienzos de los años ochenta se gestaba una nueva relación entre los sujetos y las formas de mediación tecnológica que configuran cómo se nos presenta el mundo. Por ejemplo, tradicionalmente, la experiencia era directa, es decir, el mundo se nos presentaba como línea, proceso o acontecimiento; ahora

parece que nos enfrentamos a escenas a las que sólo podemos acceder a través de los medios, por lo que advertía que no debemos subestimar la importancia del medio; en lugar de verlo como un intermediario debemos intentar comprender su complejidad. Quizá es por ello que Flusser se enfocó inicialmente en la fotografía como el primer medio de creación de imágenes técnicas; además de que observó en este medio la evidencia temprana de una tecno-imaginación o imaginación para la programación en donde la imagen fluctúa, se puede destruir y se autogenera.

En su libro *El Universo de las Imágenes Técnicas. Elogio a la superficialidad* Flusser incluyó en su análisis de imágenes técnicas –sintéticas o sintetizadas– al video, a las imágenes televisivas y las películas ya que, en términos generales, las imágenes técnicas “asumen el papel de portadores de información antes desempeñado por los textos lineales”.²³ De esta forma, lo que Flusser propuso no fue tanto un modelo basado en la experiencia de su propia generación; fue, más bien, una visión que se adelantaba a nuestro tiempo. En este sentido, considero que Flusser sentó las bases de lo que hoy conocemos como la “era postmedia”, un concepto que fue ampliamente debatido a finales de los años noventa por diversos teóricos, entre los que destacan Félix Guattari²⁴ en 1990, Rosalind Krauss en *A Voyage in the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*²⁵ en 1999 y, Peter Weibel en *La condición postmedia*²⁶ en 2005, entre otros.

Para Flusser existen dos tendencias en constante tensión que parten de las imágenes técnicas: a) una utopía negativa o sociedades totalitarias donde las personas se convierten en “funcionarios” de los aparatos tecnológicos que, de alguna manera, son condicionados por las estructuras sociales para servirle, lo que podría llevar a la “obsolescencia del ser humano” como describió Günther Anders²⁷ y, b) una utopía positiva o una sociedad telemáticamente dialogante²⁸ de los creadores y los coleccionistas de imágenes. Cabe señalar que el objetivo de este modelo no era sugerir que una utopía prevalece sobre la otra, más bien evidenciar que se genera una dialéctica en constante fricción entre la imaginación y la interacción con los medios lo que permite pensar en otras posibilidades de creación de imágenes, reflexionar

²³ Vilém Flusser, *Universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad*, 29.

²⁴ Félix Guattari, “Vers une ère post-média,” *Chimères*, no. 28 (primavera-verano 1996), <https://www.revue-chimeres.fr/Chimeres-no-28-Ensemble-de-courts-textes-sur-l-ecosophie>.

²⁵ Rosalind Krauss, *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition* (Nueva York: Thames & Hudson; Cambridge, MA: MIT Press, 1999).

²⁶ Peter Weibel, “La condición postmedial,” *Revista Austral de Ciencias Sociales*, n.º 10 (2006): 95-123, https://www.peter-weibel.at/wp-content/uploads/pdf/2006/0912_LA_CONDICION_POST.pdf.

²⁷ Günther Anders, *La obsolescencia del hombre, Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial vol. I*, trad. Josep Monster Pérez (Valencia: PRE-TEXTOS, 2011).

²⁸ Por telemática se entenderá la combinación de telecomunicaciones e informática.

sobre los límites de los aparatos y proponer metodologías que desafíen las lógicas preestablecidas.

1.1 Utopía negativa: el desorden, lo predecible y lo más probable

En cuanto a la utopía negativa, Flusser centró su estudio en la conexión subyacente en la manera en que interactuamos con los aparatos. Para él, la interacción entre el sujeto y el aparato no se trata simplemente de un dominio técnico -es decir, saber cómo usarlos- sino que también implica una relación más compleja, en términos de cómo los aparatos afectan nuestra manera de pensar, actuar y percibir el mundo. Lo que él analizó fue que, al momento de producir una imagen técnica, no solo interactuamos con el aparato (la cámara) como herramienta; también lo hacemos con su programación interna, que opera bajo una lógica predefinida. Aunque el aparato ha sido programado por seres humanos, su “modo de pensar” responde a reglas y restricciones de su programa y no necesariamente a la voluntad consciente del usuario, en el sentido de que nos enfrentamos al modo de pensar del aparato y no al del ser humano. Esto se debe a que cada fotografía o imagen técnica es “la realización de una de las virtualidades contenidas en ese programa”.²⁹ Dicho de otro modo, el aparato está programado para determinar las posibilidades de lo que puede ser producido, condicionando la capacidad del usuario de imaginar. El término clave aquí es el de “programa”, el cual actúa como un guión invisible que condiciona cómo pensamos, actuamos y percibimos el mundo; lo que antes era, podría haber sido una decisión consciente o una interacción directa, ahora se realiza de forma automática porque el aparato ya tiene predefinidas las posibilidades de acción y de respuesta. Así, mientras la cámara “ve”, nosotros –como sujetos– “miramos”. Esto es: la cámara impone una coordinación particular y específica de gestos entre el ojo y la mano, entre la intención y el acto y, por tanto, entre la teoría y la práctica. Es decir, dicta que el fotógrafo primero vea, luego actúe; que primero mire en la cámara al mundo, y luego presione el botón. Con esto Flusser quiso decir que al referirnos a la cámara como “una extensión del ojo”, como apuntaba Roland Barthes en *La Cámara Lúcida*,³⁰ se hace caso omiso de que los aparatos fueron “inventados para simular el proceso del cerebro”,³¹ que los aparatos no piensan, sino que juegan a pensar. Y si a menudo nos confundimos, es porque es fácil olvidar el código del aparato; este olvido opera a favor

²⁹ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, trad. Eduardo Molina (México: Trillas, 1990), 23.

³⁰ Roland Barthes, *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, trad. Joaquim Sala-Sanahuja (Barcelona: Paidós, 1990).

³¹ Ver “Glosario básico” incluido como apéndice en Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, trad. Eduardo Molina (México: Trillas, 1990).

de la predictibilidad y fomenta una autonomía irreversible del aparato en tanto que renunciar a cuestionar su programación permite que las acciones de los usuarios se alineen con las reglas predefinidas del dispositivo. Además de reforzar la dependencia del usuario hacia el aparato, esto consolida una relación en la que el dispositivo parece actuar con independencia del control humano, generando una ilusión de autonomía. ¿Qué puede significar, en este caso, una autonomía del aparato? Aunque su programación proviene de decisiones humanas, cuando el usuario lo opera sin cuestionarlo, adquiere una suerte de autoridad, dictando qué imágenes pueden producirse, cuáles son predecibles -y, por lo tanto, probables- y cuáles quedan fuera de sus posibilidades programadas. A medida que nos habituamos a los automatismos del aparato, nuestra imaginación se ajusta a las restricciones de su programación, consolidando una visión homogeneizada y sin ruido.

Para profundizar en las implicaciones de la utopía negativa, es útil contrastar la visión crítica de Flusser con la perspectiva optimista de Marshall McLuhan, quien en su ensayo *Understanding Media: The Extensions of Man*³² introdujo el concepto de “aldea global”. Aunque ambos comparten una preocupación por el impacto de los medios en la percepción humana y la organización social, Flusser advirtió sobre la transformación de los sujetos en meros funcionarios de los aparatos, mientras que McLuhan, por el contrario, veía en las nuevas tecnologías el potencial para conectar al mundo de manera más estrecha. Esto se debe a que, para McLuhan, el determinismo tecnológico sostiene que la tecnología influye en la cultura hasta el punto de moldearla y transformarla significativamente, aunque de forma incontrolable. Para él, la tecnología es una fuerza activa capaz de reconfigurar la sociedad, lo que contrasta con la visión más crítica y escéptica de Flusser, quien enfatizó los peligros de esta dependencia tecnológica. De ahí que la noción de “aldea global” de McLuhan sea una visión de un mundo hiper-conectado a través de las imágenes técnicas; mientras que, para Flusser, la “aldea global” o “aldea cósmica” como él la renombró sería una gran masa conformada por individuos solitarios y aislados entre sí donde “la imagen programa al hombre para que este programe a la imagen”.³³ Esta definición de Flusser está vinculada con la noción que elabora de la condición *funcionarial*.

³² Marshall McLuhan, *Understanding media: The extensions of man*. MIT Press (1994).

³³ Vilém Flusser, *Universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad*, 88.

1.1.1 Condición funcional

Flusser ha hecho notar que la utopía negativa se refiere a que ser incapaces de interpretar el código nos convierte en *funcionarios* del aparato; en personas que juegan con un aparato, pero siempre, desde el punto de vista del autor, en función de éste. Él sostuvo que el progreso del funcionario se basa en la capacidad que tenga de adaptarse al aparato³⁴ y a esta situación la llamó *condición funcional*. A mi entender, Flusser no fue ningún fanático del progreso en sentido teleológico pues para él la historia de la cultura “no es una serie de progresos sino una danza alrededor de lo concreto”,³⁵ afirmación que sugiere que la cultura se mueve en torno a elementos fundamentales que se repiten y reconfiguran según las circunstancias. Más que avanzar en una línea recta, lo que propuso Flusser es que giramos alrededor de lo tangible, reformándolo y resignificando en cada etapa, lo que implica que el progreso no elimina los condicionamientos del pasado; los transforma en nuevas formas de dependencia y repetición. Desde esta perspectiva, no se concibe que los “nuevos” medios surjan de la nada; en cambio, reconfiguran y reformulan a los medios anteriores. Y articulado con esto, el autor advirtió que esto no supone que las nuevas tecnologías o medios nos lleven inevitablemente a una mejor condición; más bien, reconfiguran lo que ya existía, sin necesariamente representar un “progreso” en el sentido tradicional ya que su desarrollo no garantiza una mejora absoluta, por el contrario, pueden perpetuar o amplificar dinámicas existentes de control. Esto se distancia de la concepción hegeliana del progreso en la que la historia avanza hacia una superación dialéctica; el llamado progreso tecnológico da la impresión de innovar, mejorar y triunfar, pero retoma y perpetúa lo ya existente.

Para Flusser la fotografía es una herramienta útil pero también señala que el funcionamiento interno de los aparatos es como una “caja negra”, algo cuyo proceso interno permanece oculto, lo que genera una desconexión entre el usuario y la tecnología.³⁶ Pensar que los sujetos creen tener un control sobre los aparatos fotográficos porque pueden activar sus funciones no es otra cosa que considerar como aspecto problemático la opacidad de los medios. En palabras de Flusser, dicha opacidad produce una “idolatría más densa que la de las imágenes tradicionales antes de la invención de la escritura”.³⁷ De ahí que, para Flusser,

³⁴ Para lograr la adaptación al aparato Flusser ha sostenido que hay varias formas, pero la más importante es la especialización progresiva.

³⁵ Vilém Flusser, *Universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad*, 33.

³⁶ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*.

³⁷ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, 39.

una verdadera crítica de las imágenes técnicas debe centrarse en entender y esclarecer los procesos internos de los aparatos.

Para explicar mejor la condición funcionarial, Flusser afirmó que, aunque vivimos en una sociedad donde no sólo estamos rodeados de teclas, sino que estamos acostumbrados a tocarlas, esto no necesariamente significa que comprendamos *ese* mundo y *ese* tiempo. Es decir, las teclas están en todos lados: en la computadora, el interruptor de luz, en las cámaras, en los teléfonos. Y el tiempo asociado con las teclas no es el mismo que el tiempo cotidiano. Flusser observó entonces una cuestión de tacto que “activa” la “caja negra” de los aparatos, en el sentido de que cuando tecleamos lo hacemos “a tientas”. Pero es a partir de este análisis que Flusser se centró en cómo la técnica condiciona a la imaginación. En este sentido, no experimentamos el acto de teclear como algo ciego; al contrario, creemos que escogemos las teclas libremente, cuando en realidad sólo estamos siguiendo las funciones previamente programadas.

Hay un ensayo de Hito Steyerl, una artista visual y ensayista considerada una de las creadoras contemporáneas más relevantes del videoarte, que a veces me ayuda para pensar esta condición funcionarial: en *Medya: la autonomía de las imágenes* (2015),³⁸ Steyerl describió y pronosticó una sociedad en la que los aparatos muestran imágenes ininteligibles o, mejor dicho, “conjuntos de datos que no pueden ser percibidos por la visión humana”.³⁹ Desde esta perspectiva, así es como se ve una obra de Piet Mondrian:

DES9N7bxsOmHupY4jsjDg6fZ7vaFIZa WDBASiCj6vN+S
VYuCa9Bo5LdJHmeo+kpmK2PTvShVkpOWt59hGX6sdIT
apaRgEGCB8FZt3iSkE9EdmShv5vmSv3oMrCoSFlqnLeGY
9Wh6hNCNx4nUfxtzjoExo494fUr+hZebjFTo5ow//oy22
fW8fuwieImoEm7y28eFSmN5ITVpjzDabYQBjYPgRpLStG
jRMcsilxGH6Ud3nweSyqjimsCs6fzOL4JuolIfPTSVAp9/
hiab9VKmyBM3WbOVwAi+wLjoS6krFcAcyjQo8HU M3v
GALSnPn7w+wnD5YNKRdXPVpQ8tq+stidQzFdESSzajS7
rPC81pzrljW3tXOkrdmusp/mEzfTEHosFRq9eq3kOJr+
CXXSOhjXUSSPVNH1rt8JIDUts529L qAb5pPfYta1L4bD
5LK3hNywWoCTsE xgg5jkR64boO/RUB4eYlVQWNSHEv
TtTz++mI+rYsZjIslyhEf6fGAMQPDyqoo XrhjFZEx
1mBprRDPAHbA4ROL38lHdpJTDIt3DaWuhsTKWzaAMw
MLlloiiIP8j7gEZXAwdsajy+wc444iFZB7bCGB5ndwCS3
hoBNFq7kESbW+5wiBU7w6nEi NLYanDUoFWoDR1IBa
EAoX2vdbbhIPXfVsgWmgDGwZByozblTQJJqYaQCOU7
ko+QffkqRxsO43RN2BnboNsFFCGDPgV5hkJMDXYhag
rpq/wLoqs6Ap

Piet Mondrian, 1937-1942
Composición en amarillo, azul y rojo⁴⁰

³⁸ Hito Steyerl, “Medya: la autonomía de las imágenes”, en *En una orilla brumosa. Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura*, ed. Verónica Gerber Bicecci (México: Taller editorial Gris Tormenta, 2021), 37-50.

³⁹ Hito Steyerl, “Medya: la autonomía de las imágenes”, 47.

⁴⁰ Hito Steyerl, “Medya: la autonomía de las imágenes”, 44.

Estas imágenes opacas e indescifrables provienen de un universo automáticamente programado que deshumaniza la experiencia visual. El perverso desorden que esto genera ha llevado a Steyerl a cuestionar un tema fundamental: ¿qué tipo de Estado será creado como resultado de las imágenes ininteligibles?, ¿cuáles son los mecanismos de control de los aparatos? o bien, en palabras de Flusser, “¿cuál será la estructura político-administrativa de esta sociedad?”⁴¹ De ahí que se podría decir que para Steyerl, la condición funcionarial del aparato que describió Flusser es una epidemia, en la cual es como si las imágenes se hubieran roto. Según Steyerl incluso parece “como si nuestro cerebro hubiera sido dañado por un francotirador” y “no entendemos a nuestros propios ojos”.⁴² En esta epidemia, Steyerl planteó que las imágenes no son decodificadas por máquinas para demostrar su capacidad de entenderlas. Peor aún, estas imágenes son utilizadas por los aparatos como patrones o modelos no únicamente para “ordenar” el mundo, también para interactuar con él y, en consecuencia, modificarlo. Para Flusser esta situación es la tendencia a la entropía y a lo predecible. Para Flusser, esta situación refleja una inclinación hacia la entropía, entendida no sólo como un concepto de la termodinámica que alude al desorden o al desgaste natural de los sistemas, sino también como una metáfora que señala cómo las imágenes técnicas tienden a volverse repetitivas y carentes de información nueva que automatiza la intención humana. En este sentido, el progreso técnico, lejos de promover una diversificación de significados, refuerza un ciclo cerrado de producción que privilegia lo conocido sobre lo inesperado, lo que implica que las imágenes, al perder su capacidad crítica, terminan por contribuir a un mundo visual donde la novedad se convierte en simulacro.

De este modo, podemos reconocer que tanto Flusser como Steyerl han sugerido en sus reflexiones teóricas, que los medios no son neutrales, por lo que, al no comprender su funcionamiento, los seres humanos se vuelven dependientes de ellos, lo que resulta en una pérdida de control y comprensión crítica. Desde luego que Steyerl extiende esta preocupación al contexto contemporáneo de los grandes datos, la vigilancia y la inteligencia artificial, donde las imágenes y la información son procesadas por sistemas que escapan a nuestra comprensión, reforzando y ampliando las preocupaciones iniciales de Flusser sobre la “condición funcionarial”.

⁴¹ Vilém Flusser, *Universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad* (Buenos Aires: Caja Negra, 2023), 159.

⁴² Hito Steyerl, “Medya: la autonomía de las imágenes”, 44.

1.1.2 Imágenes probables y miseria simbólica

En una conferencia titulada *La production photographique*⁴³ Flusser advertía que el universo fotográfico que nos rodea es un mosaico de imágenes técnicas o sintetizadas, producidas automáticamente de acuerdo con un programa que, aunque tiene un origen humano, se ha vuelto independiente de las decisiones humanas, ya que los aparatos funcionan de manera que las decisiones humanas quedan subordinadas a la lógica del aparato. Esta idea resuena con la noción de “miseria simbólica”⁴⁴ de Bernard Stiegler, quien analizó cómo la pérdida de participación de los sujetos en la producción de símbolos lleva a una reducción de la subjetivación. Flusser parece aludir precisamente a esta pérdida de agencia, donde los sujetos, en lugar de ser creadores activos de significado, se ven reducidos a operadores de sistemas -funcionarios del aparato- que producen imágenes y símbolos de manera *automatizada*. Este fenómeno se refleja en la repetición de la información contenida en las imágenes, a las cuales Flusser denominó “imágenes probables” debido a su naturaleza predecible y con tendencia hacia la homogeneización. Una preocupación similar puede encontrarse en la obra de Gilles Deleuze, particularmente en su seminario “*Cine I: Bergson y las imágenes*”,⁴⁵ donde desarrolló el concepto de “imagen cliché”. Deleuze advirtió que habitamos un mundo saturado por clichés visuales y conceptuales, tanto exteriores como interiores, que lejos de ser estáticos, son móviles, flotantes y omnipresentes. Las imágenes cliché se reproducen sin cesar, invadiendo tanto el entorno material como el espacio de la conciencia. Esto implica que el cliché no se limita únicamente a lo visible; estructura también nuestra realidad sensorial y cognitiva, generando un sistema-mundo basado en patrones de repetición. Es aquí donde las ideas de Flusser y Deleuze convergen: el problema no radica en la abundancia de imágenes, sino en su capacidad para sustituir la experiencia concreta del mundo. En lugar de abrirse a lo real, la imagen corre el riesgo de clausurarlo, atrapada en una lógica de reproducción infinita que automatiza la mirada y anula la diferencia.

El proyecto “Camera Restricta”⁴⁶ del artista alemán Philip Schmitt sirve para ejemplificar la saturación de las imágenes probables. Schmitt propuso una cámara que prohíbe tomar fotografías en zonas “altamente fotografiadas”, introduciendo limitaciones para prevenir un exceso de imágenes técnicas probables. Estas limitaciones, además, generan

⁴³ Vilém Flusser, “La production photographique”, en *European Photography* (Arles: École nationale supérieure de la photographie, 1984), 5. Disponible en: <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-premiere-conference.pdf> (Consultado el 25 de julio de 2024).

⁴⁴ Bernard Stiegler, *La miseria simbólica. La catástrofe del sensible. Vol. 2* (Italia: Meltemi, 2021).

⁴⁵ Gilles Deleuze, *Cine I: Bergson y las imágenes* (Buenos Aires: Editorial Cactus, 2009).

⁴⁶ Philipp Schmitt, “Camera Restricta. A disobedient tool for taking unique photographs”, *Philipp Schmitt* (blog), <https://philippschmitt.com/archive/2018/work/camera-restricta.html>. (Consultado el 20 de abril de 2024).

nuevas sensaciones, como la emoción de ser la primera o última persona en fotografiar un lugar determinado. Si la cámara determina que se han tomado demasiadas fotos en una ubicación, retrae el obturador y bloquea el visor, impidiendo que el usuario tome más fotos. Es como si el medio dijera: “¡Hey! Encuentra un encuadre más original porque aquí ya hay demasiadas fotos hechas”. Schmitt parece invocar una querella iconoclasta, lo cual es problemático, porque, si lo trasladamos al terreno de las palabras, nadie ha propuesto “vamos a dejar de hablar porque ya hay demasiadas palabras dichas”. Entonces, ¿por qué deberíamos eliminar imágenes solo porque hay demasiadas de ellas? Sin embargo, retomo este proyecto por su paradoja: nunca antes en la historia de la humanidad la capacidad de producir imágenes había sido tan masiva. En términos de Flusser, este proyecto pone de manifiesto la enorme cantidad de imágenes repetitivas y predecibles, sólo que éstas, además están geolocalizadas en puntos de referencia populares.

En este punto propongo una migración del concepto de “imagen probable” hacia la *mass media*, entendiendo que, al migrar, siempre se lleva consigo algo del lugar de origen. Con esto en mente, considero que la noción de imagen probable, al responder a una repetición de información, también podría referirse a una repetición de la experiencia, lo que, a su vez, se alinea con el régimen de visibilidad de la industria cultural. Este fenómeno de repetición y automatización en las imágenes probables se puede vincular con la crítica que Max Horkheimer y Theodor Adorno realizaron a la industria cultural en *Dialéctica de la Ilustración*⁴⁷ (1944). Para estos dos autores, la repetición de productos culturales, incluidos los visuales, sirve para crear una masa amorfa manipulada tanto por el “Estado autoritario” como por los *gestos* de un sistema cultural monstruoso. Dicho con otras palabras, la industria cultural es una racionalización de la vida cotidiana, haciendo que el devenir de las personas sea previsible. De ahí que la condición funcional que traen consigo las imágenes probables es la figura emblemática del capitalismo postindustrial. Es decir, el *funcionario* es el individuo que respeta las reglas preestablecidas y trabaja para cumplir con el programa.

Por lo tanto, al igual que las imágenes probables en Flusser, la producción cultural bajo este sistema reproduce un ciclo de información que refuerza un mensaje apologético que exalta la omnipotencia del capital, y promueve la sumisión no sólo al aparato como herramienta sino al discurso económico y político que este aparato refuerza al normalizar las prácticas y formas de consumo que perpetúan la hegemonía del capital. De este modo, los sujetos obedecen las reglas del aparato y, al mismo tiempo, sus cuerpos, gestos y miradas

⁴⁷ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, trad. Juan José Sánchez (Valladolid: Editorial Trotta, 1994).

quedan subordinados a estas dinámicas. Entendidas de esta manera, las imágenes probables no son más que las imágenes producidas y puestas en circulación por el discurso dominante para mantener el *statu quo*: imágenes vacías y homogéneas. Marie José Mondzain ha comentado que es pensar en que las imágenes “están en la misma situación que la moneda”,⁴⁸ que funcionan como mediaciones que circulan para reforzar estructuras de poder y control garantizando la reproducción de las relaciones de producción. Podríamos pensar, entonces, que las imágenes probables operan como un marco que estructura y presenta al sujeto un mundo aparentemente coherente y autosuficiente.

Peter Szendy en su libro *El supermercado de lo visible: hacia una economía general de imágenes*, hizo notar que existe una ecología de la mirada que apunta hacia una visibilidad saturada que hoy nos llega desde todas partes, que nos rodea y nos atraviesa. Para Szendy, “nuestra manera de sentir, de percibir, de ver, de oír, será producto o reflejo de relaciones económicas y sociales subyacentes”,⁴⁹ lo que sugiere que nuestra experiencia sensorial está mediada por la infraestructura⁵⁰. Esto plantea que las imágenes probables no solo saturan el espacio de nuestra percepción, también inciden como agentes que norman y restringen nuestra capacidad de imaginar *otras* imágenes posibles. Esta saturación de imágenes probables condiciona no solo nuestra forma de interpretar el mundo, también delimita lo que es posible pensar, imaginar y cuestionar, lo que nos lleva a reflexionar sobre los modos en que nos dejamos moldear por esta economía [*oikonomia*] de las imágenes, donde la moneda se hace de la imagen y la imagen se hace a imagen del capital. Si nuestra percepción del mundo está organizada por esta *oikonomia* de las imágenes, las imágenes no son simples representaciones, sino monedas de cambio o “productos” en un doble sentido: son resultado de un sistema económico, pero también actúan como herramientas que perpetúan su lógica. Así, la imagen deja de ser solo un reflejo del capital para convertirse en una prolongación activa de sus lógicas. Lo que la perspectiva de Szendy revela es que mientras más imágenes que contienen información repetitiva se produzcan y circulen, más se consolida un sistema que restringe lo visible; lo que conecta con las ideas de Flusser y Mondzain, para quienes las imágenes no solo mediatizan el mundo, también lo estructuran de acuerdo con una lógica económica que tiende a reproducirse indefinidamente.

⁴⁸ Marie José Mondzain, *Image, Icon, economy. The Byzantine origins of the contemporary imaginary*, trad. Rico Franses (California: Stanford University Press, 2005), 196.

⁴⁹ Peter Szendy, *The supermarket of the visible. Towards a general economy of images*, trad. Jan Plug (New York: Fordham University Press, 2005), 15.

⁵⁰ En el marxismo clásico, la infraestructura remite a la base económica que determina la superestructura ideológica y cultural. En cambio, autores como Peter Szendy amplían esta noción para referirse también a los dispositivos, redes y marcos que median y condicionan nuestra experiencia perceptiva y sensible.

Aunque esta investigación no se centra en las imágenes probables, retomo este análisis porque considero esencial no perder de vista cómo se configuran estas imágenes a partir de sus estructuras subyacentes, no tanto para criticar su existencia como para desentrañar cómo operan y se desplazan. Quizás la verdadera inquietud no reside tanto en la cantidad abrumadora de imágenes, sino como propuso Flusser, en la repetición de la misma información que contienen.

1.2 Utopía positiva: un hormiguero que sueña

La utopía positiva flussereana es una sociedad telemáticamente dialogante entre los creadores de imágenes (quienes producen las imágenes técnicas) y los coleccionistas de imágenes (los que consumen, seleccionan o recopilan esas imágenes); afirma que este diálogo se realiza de manera telemática e implica una interacción facilitada y mediada por los medios. La idea central es que este diálogo no es unidireccional, donde solo se produce o se consume; existe una retroalimentación continua, un intercambio activo que convierte a la sociedad en un espacio donde la creación y el consumo de imágenes están profundamente conectados. El aparato, aunque programado, puede convertirse en un agente que fomente el diálogo si los sujetos intervienen críticamente en su lógica y desbordan sus límites predefinidos. En este modelo, por un lado, los coleccionistas no son receptores pasivos sino que, al seleccionar, reorganizar y dar nuevos usos a las imágenes, reconfiguran su circulación y sentido; su papel es clave porque al “decidir” qué imágenes adquieren relevancia dentro del ecosistema visual, influyen en la manera en que éstas se reinterpretan y reconfiguran. Por otro lado, el aparato, aunque programado, puede convertirse en un agente que fomenta el diálogo si los sujetos intervienen críticamente en su lógica y desbordan sus límites predefinidos. De esta forma, la utopía positiva de Flusser, promueve la participación y la colaboración en lugar de la subordinación a los medios/aparatos

En *El Universo de las Imágenes Técnicas. Elogio a la superficialidad*, Flusser describió esta utopía como un hormiguero que sueña, pero que sobre todo juega. La metáfora del hormiguero sugiere una sociedad donde los individuos interactúan y colaboran en la creación de imágenes, liberándose de la automatización de los medios a través de la acción de jugar. Este juego opera como una resistencia que permite a los sujetos desocultar las “cajas negras”, es decir, los códigos ocultos detrás de las imágenes técnicas y los medios que las producen. A través de esta interacción en tanto *homo ludens*, los sujetos son agentes en el proceso de creación de símbolos. Es decir, sujetos que se resisten a ser disciplinados [por los medios]. Podríamos preguntarnos por qué fue tan importante para Flusser disputar el terreno

de lo que permanece oculto o la invisibilidad de los procesos técnicos. En su planteamiento, la imagen improbable surge cuando se subvierten los automatismos de los medios técnicos y se generan visualidades nuevas que rompen con el esquema de la repetición programada. Sin embargo, si entendemos la gesta de imágenes no sólo como producción de novedades sino como un proceso de cuidado, reactivación y transformación, ¿cómo pensar lo improbable desde imágenes ya dadas? ¿qué ocurre con aquellas imágenes que, aún siendo técnicamente convencionales o “vacías”, pueden ser vistas de nuevo bajo una perspectiva crítica que les otorgue nuevos significados? Aquí, la noción de *inervación* de Walter Benjamin ofrece un camino viable para abordar este tema. En su texto *Calle de dirección única*⁵¹ Benjamin sostuvo que para que un *médium* sea efectivo, debe volverse transparente. Esto significa que el medio no debe imponerse como protagonista, pues su función es facilitar la circulación de información o experiencia sin convertirse en un obstáculo perceptible. Entender el medio como un vehículo sugiere que el medio es lo que facilita el paso de algo, como la luz a través de un vidrio. Es decir, el medio no debe ser considerado como una entidad fija pues, por el contrario, su naturaleza es hacer crear, circular, guardar y transmitir información.

Tanto para Benjamin como para Flusser, las “nuevas tecnologías” como la fotografía o el cine no solo modifican las formas en que las imágenes se producen o consumen, sino que también transforman la manera en que las personas perciben y experimentan el mundo. Esta transformación de la percepción es lo que Benjamin llamó *inervación*; esto es, una conexión o activación de la sensibilidad a través de un medio que cumple una función similar a los nervios del cuerpo que transmiten impulsos a los órganos. La *inervación* en el contexto benjaminiano es la energía que conecta al sujeto con el medio, produciendo un movimiento o reacción. En este sentido, Benjamin planteó que “no hay representación sin *inervación*”⁵², lo que implica que la imagen no solo muestra algo, sino que activa un deseo latente, una energía que mantiene viva su potencia en el tiempo. Esta capacidad de conectar el cuerpo con el medio transforma el acto de representación en un fenómeno vivo, donde el contacto con el mundo no es necesariamente una fuente de agotamiento, sino una vía para renovar la energía psíquica.

Recupero este análisis porque tanto la utopía positiva de Flusser como el concepto de *inervación* en Benjamin son un proceso de doble dirección. Esto significa que el contacto con el mundo no es necesariamente una fuente de agotamiento, pues puede actuar como una vía para renovar la energía psíquica. La *inervación*, en lugar de ser un mecanismo de defensa que

⁵¹ Walter Benjamin, *Calle de dirección única* (Abada, Madrid, 2011).

⁵² Walter Benjamin, *Calle de dirección única*, 49.

aísla y bloquea al individuo, es un proceso que crea una conexión *porosa* entre el sujeto y el medio. Esta “porosidad” indica que el sujeto no es simplemente una extensión del aparato, sino un agente capaz de alterar, reinterpretar y subvertir su programación para generar algo nuevo. Más aún, lejos de recibir pasivamente los estímulos del entorno -como si se tratara de un mecanismo de defensa que aísla y bloquea- el individuo interactúa de forma continua y activa, transformando su entorno. En este sentido, la intervención sugiere que el carácter improbable de una imagen no se limita exclusivamente a la producción de subversiones técnicas, sino que también puede surgir del acto de reactivar imágenes ya dadas, mirándolas de nuevo para encontrar en ellas un potencial crítico o disruptivo previamente no reconocido. Esto contrasta con la postura de Flusser, que parece privilegiar la creación de nuevas imágenes para romper con los automatismos. Así, la apuesta por lo improbable no debe reducirse a un acto de innovación técnica; también puede implicar la suspensión crítica que permite volver a mirar lo ya conocido desde otro ángulo, otorgándole una potencia renovada. La intervención es entonces una apertura del médium para producir otros posibles. Esto es: las imágenes improbables. Se trata de no ser una mera extensión del aparato o, como Flusser expresó acertadamente, un “fotógrafo del instrumento”.

1.2.1 Imágenes improbables: fisuras en lo visible.

Hablar de imágenes improbables desde el pensamiento de Flusser supone poner como “problema central de la sociedad telemática utópica la producción de nuevas informaciones”⁵³ y con ello la creación de imágenes jamás vistas. Esto se debe a que las imágenes técnicas actúan como represas, como almacenes de información. No pretendo hacer una revisión exhaustiva del amplio sustento teórico que retomó Flusser, sino más bien atender a la compleja relación entre el concepto de información y el de entropía, pues es ahí donde están las claves de lo que denominó como “imágenes improbables”. Para ello, es necesario aclarar que Flusser empleó el término entropía en un sentido metafórico, retomando su definición en la física: según la segunda ley de la termodinámica, en un sistema cerrado, la entropía, entendida como la tendencia hacia una distribución homogénea de la energía, tiende a aumentar; esta tendencia no implica un mayor orden, sino una pérdida de diferenciación y de energía potencial, lo que reduce la capacidad de transformación del sistema.

En este marco, Flusser definió la “información” como una situación poco probable: una configuración que, al no ser redundante ni repetitiva, introduce novedad y ruptura en un

⁵³ Vilém Flusser, *Universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad*, 119.

sistema dado. La información es, por tanto, el antídoto contra el orden redundante y predecible que caracteriza a la entropía, entendida como la “tendencia a la muerte [térmica] por distribución cada vez más uniforme”⁵⁴ de la energía en el universo, en el contexto de la termodinámica, pero también aplicable metafóricamente al flujo de información dentro de los sistemas culturales y técnicos. En este caso, la uniformidad significa una ausencia de novedad, una saturación de lo repetido que lleva al colapso del significado. Esto explica por qué la información para Flusser se define en términos de probabilidad e improbabilidad:

Imágenes probables = repetitivas, previsibles,
sin novedad.

→ baja información
→ alta entropía (homogeneidad, saturación)
→ agotamiento del sistema

Imágenes improbables = inesperadas, singulares,
no redundantes.

→ alta información
→ baja entropía (más diferencia, más posibilidad)
→ resistencia activa

Si bien Flusser ejemplificó la relación probabilidad/improbabilidad a través del idioma portugués, Claudia Kozak retomó a Pablo Rodríguez en *Historia de la información* para explicar en español esta relación y mostrar cómo la información y la entropía se entrelazan en la conceptualización de Flusser:

Si en un mensaje de texto en español escribimos “q” en vez de “que”, podemos hacerlo porque después de una “q”, la “u” y la “e” son altamente probables y por lo tanto no aportan mucha información; en cambio, la “q” es necesaria y mucho más informativa. De ahí que toda información, como aparición de lo no probable, pueda concebirse como apertura a lo nuevo, a la posibilidad de que algo nuevo ocurra, esto es, a la creatividad.⁵⁵

Este ejemplo desprende una idea clave: la información surge como la aparición de lo improbable, aquello que introduce novedad en un sistema, principio que nos permite pensar la información no sólo como un registro de datos, sino como un acontecimiento, es decir, como un proceso que modifica la manera en que percibimos y comprendemos un mensaje; Desde esta perspectiva, la información no se reduce a una acumulación de signos, es un factor que altera un sistema de significados al introducir algo que antes no estaba previsto. Siguiendo esta lógica, aquello que contiene y transmite información puede desacelerar el aumento del desorden en un sistema. Siguiendo a Flusser, esto se logra porque estas entidades organizan y estructuran la materia; sin embargo, sería ingenuo pensar que las imágenes

⁵⁴ Vilém Flusser, *Universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad*, 128.

⁵⁵ Vilém Flusser, *Universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad*, 18.

técnicas no son improbables en el contexto del universo natural⁵⁶ pues, en efecto, lo son. La cuestión es que dentro del contexto del programa de los aparatos, las imágenes se vuelven cada vez más comunes y esperadas. Esto se debe a que los sistemas automatizados tienden a seguir patrones y producir resultados esperados.

Para Flusser, el gran desafío de nuestra era no está en discernir entre imágenes verdaderas o falsas; lo urgente es resistir la *automaticidad* que impone el aparato. O lo que es lo mismo: resistir a la entropía a través de la apertura al conocimiento y al descubrimiento de estructuras, prácticas o metodologías inesperadas, lo que resulta especialmente valioso en este punto es el potencial creador de la improbabilidad: es por ello que consideró posible la utopía positiva. Sin embargo, apeló a que es necesario explorar cómo los aparatos pueden ser utilizados de manera subversiva para forjar otras condiciones de uso, situación que en nuestras sociedades de imágenes, los funcionarios no buscan pero que sin embargo “sí suelen realizar los artistas que trabajan con tales imágenes técnicas”.⁵⁷ Para Flusser “los artistas” no son un grupo de élite, sino que poseen una capacidad inherente a cualquier sujeto, ya que la sociedad telemática que busca imágenes improbables “no es una sociedad de dioses o de artistas inspirados, sino una sociedad de jugadores”⁵⁸ que juegan con fragmentos disponibles de información para producir algo imprevisto. Pensar una imagen improbable exige preguntarnos cómo nos vinculamos con nuestros modos de representación, así como con los medios que los hacen posibles. Más que evitar la representación, esta perspectiva apuesta por ejercicios neguentrópicos que interrumpen la continuidad de lo visible, abriendo espacios de ruptura dentro del sistema.

1.2.2 Ejercicios neguentrópicos

Los ejercicios neguentrópicos responden a un esfuerzo por contrarrestar la tendencia hacia el desorden. El término “neguentrópico” proviene de “negentropía” o “neguentropía”, que es una abreviación de “entropía negativa”. En términos generales, *algo* neguentrópico se refiere a procesos o fenómenos que van en contra de la entropía, es decir, que se oponen al desorden y la degradación en un sistema. Mientras que la entropía representa la tendencia natural hacia el caos y la desorganización, lo neguentrópico implica la creación de orden, estructura o

⁵⁶ La cuestión es que, dentro del programa de los aparatos, estas imágenes se vuelven cada vez más comunes y esperadas; es decir, aunque en términos físicos su existencia sea improbable, dentro de los sistemas automatizados su producción tiende a ajustarse a patrones predefinidos, replicando estructuras visuales predecibles.

⁵⁷ Vilém Flusser, *Hacia una filosofía de la fotografía*, 70.

⁵⁸ Vilém Flusser, *Universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad*, 119.

complejidad. Precisamente por esto, los ejercicios neguentrópicos son una apuesta hacia un “pensamiento disruptivo, fragmentario, que aboga por la deriva y la errancia, que se abre al juego del encuentro y el azar”.⁵⁹ En términos más precisos, los ejercicios neguentrópicos deben buscar un modo de contradecir cierto “orden” visual. Como ha sostenido Joan Fontcuberta, esta práctica debería contener en sí una triple subversión:

Subversión del programa de la cámara (o sea su rutinaria estructuración interna que conduce a unas expectativas muy limitadas); subversión del status ontológico de lo fotográfico (o sea, cuestionar la naturaleza y función de la fotografía); y la subversión del significado usual del concepto de libertad (o sea, ampliar los límites restringidos que se imponen al programa).⁶⁰

Esta triple subversión apunta a la necesidad de romper con la “rutina” de la cámara y, con ello, con las expectativas predefinidas que condicionan las imágenes que produce. Esto no significa simplemente usar la cámara de manera no convencional; implica comprender y modificar los códigos que estructuran su funcionamiento. De acuerdo con Flusser, esto supone que la improbabilidad sólo surge cuando el medio se hace visible; lo que significa que lo inesperado sólo tiene lugar cuando el medio no cumple con sus expectativas funcionales. De ahí que los ejercicios neguentrópicos no se limiten solo a una resistencia pasiva ante el “orden” visual; invitan, además, a generar fisuras en lo predecible. Además, Fontcuberta hizo cuestionar la narrativa misma de la fotografía; es decir, su verdad ontológica y las ideas preconcebidas que tenemos respecto a lo que la fotografía es y debería ser. Subvertir la noción de que la fotografía es una representación fiel del mundo y un testimonio visual de lo real, implica reconocer y explorar su capacidad para construir realidades alternativas y situaciones no organizadas por un modelo. El tercer punto que mencionó Fontcuberta es quizá el más radical, ya que aborda la idea de ampliar los límites de la libertad en la práctica fotográfica, lo que significa que, si la libertad del usuario está restringida por las opciones que el aparato ofrece, subvertir este concepto implica desbordar esas limitaciones y reflexionar críticamente sobre el control y la vigilancia que condicionan nuestra forma de creación. Prestar atención a estas prácticas es crucial, porque toda práctica trae consigo gestos que determinan y movilizan diferentes disposiciones estético-afectivas. Desde la

⁵⁹ Osmar Gonçalves, “Estética de la fotografía: un diálogo entre, Benjamin y Flusser”, en *Simposio Flusser en flujo* (Fortaleza: Universidad Federal de Ceará, 2012), 2. Disponible en: <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/osmar-goncalves-a-estetica.pdf> (Consultado el 25 de agosto de 2024).

⁶⁰ Andrea Soto Calderón y Rainer Guldin, “Para documentar algo que no existe. Vilém Flusser y Joan Fontcuberta: una colaboración”, *Flusser Studies*, vol. 13 (2012), 11. Disponible en: <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/calderon-guldin-documentar-algo-que-no-existe.pdf> (Consultado el 30 de agosto de 2024).

fenomenología flussereana los gestos revelan las condiciones técnicas bajo las cuales un cuerpo es configurado y los condicionamientos a los que responde.

1.3 Gestos que crean imágenes improbables

Giorgio Agamben, en su ensayo *What is an apparatus?* analiza cómo los “gestos y comportamientos de los individuos han sido reformados de la cabeza a los tobillos”⁶¹ debido al teléfono móvil. Siguiendo esta línea, si toda técnica es una operación cultural, toda técnica también acumula gestos ya que “la hipótesis de la que aquí se parte consiste en que la observación de gestos nos permite “decodificar” la manera en la que existimos en el mundo”.⁶² De ahí que Flusser identifique dos fases del gesto productor de imágenes técnicas. La primera fase es ejecutada por científicos pues alude al momento en el que los aparatos son inventados y creados. La segunda fase, que es en la que me centraré, es la puesta en práctica por los productores de imágenes técnicas; esto se debe a que el acto de fotografiar tiene como objetivo “contemplar alguna cosa y fijar la visión”,⁶³ para después transformarla en una forma concreta, es decir, una imagen.

De esta forma, siguiendo a Flusser, la producción de imágenes técnicas no es otra cosa que la tensión entre el programador y la libertad informadora: un gesto invertido sobre sí mismo, una disputa resultante del gesto programador y la libertad informadora. Según Flusser, apostar por una “fenomenología” de los gestos permite develar las condiciones técnicas que configuran la producción de una mirada, de un cuerpo y los condicionamientos a los que este responde. El gesto puede centrarse en operaciones que destacan la energía y las huellas del acto de crear, así como en acciones que reflejan la psicología o la actitud de los creadores de imágenes técnicas. Además, el gesto puede expresar una resistencia a las dinámicas comerciales al negar o reducir el potencial de las imágenes como mercancía, intentando liberar el proceso de creación que impone el régimen de visibilidad de la industria cultural.

⁶¹ Giorgio Agamben, *What is an apparatus? And other essays*, trad David Kishik and Stefan Pedatella. (California: Stanford University Press, 2009), 15-16

⁶² Vilém Flusser, “El gesto de fotografiar”, en *Los gestos. Fenomenología y comunicación*, trad. Claudio Gancho (Barcelona: Editorial Herder, 1994), 193.

⁶³ Vilém Flusser, *El gesto de fotografiar*, 104.

1.3.1 Contra la automaticidad: lo inesperado

Para ilustrar los gestos que crean imágenes improbables, Flusser analizó imágenes de la serie *Transformance* de Andreas Müller-Pohle, realizada en fotografía analógica. Entre 1979 y 1982 el fotógrafo tomó un total de 10 000 fotografías sin mirar a través del visor. Pero ¿por qué para Flusser estas fotografías son imágenes improbables? Primero, porque para él las fotografías que de alguna manera llamamos “documentales” lo que buscan es ocultar su artificialidad y su naturaleza programada ya que pretenden que es el mundo mismo el que está representado en sus superficies. Y, en segundo lugar, Flusser argumentó que las fotografías de Müller-Pohle no participan de esta ilusión pues son desenfocadas, gestuales, abstractas, y es difícil reconocer el mundo en ellas. Es decir, estas fotografías no muestran el mundo; por el contrario, muestran que el mundo no es más que la materia prima de la que se hacen las imágenes.



Andreas Müller-Pohle
Brunswick, Alemania, 1951
Transformance, 1979-1982
Plata sobre gelatina, 30,4 x 40,4 cm
Collection ZKM | Center for Art and Media Karlsruhe

Normalmente, un fotógrafo observa una escena a través de la cámara, elige el encuadre y luego toma la fotografía, previendo el resultado; es la sincronización del ojo y la mano dictada a través de una secuencia específica del aparato. Sin embargo, en este ejercicio neguentrópico, el acto fotográfico se determina deliberadamente como un acto de azar, y el azar mismo queda atrapado entre el movimiento y la fijación fotográfica: el gesto de fotografiar pasa de ser ojo-mano, a convertirse en mano-ojo. La pregunta que trata de responder el fotógrafo con estas imágenes es qué sucedería si actuara primero y solo mirara después de haber actuado. De ahí que el acto de ceder al azar en cierta manera controlado en Andreas Müller-Pohle sea intencional, y aunque parece un enfoque desorganizado, es deliberado en su búsqueda de libertad creativa.

Al estudiar más a fondo las imágenes de Müller-Pohle desde una perspectiva de la técnica fotográfica, se pone en cuestión hasta qué punto estas fotografías logran subvertir realmente la lógica programada del aparato: la cámara, gracias al sistema réflex, permite al fotógrafo asomarse por el visor y ver el mundo como lo ve el lente. La luz del mundo material se encauza a través del objetivo que, a su vez, la compone y descompone mediante una serie de lentes de forma cóncava y convexa que tienen como objetivo “enfocar” ciertas longitudes de onda del espectro lumínico y, de esa forma, poder formar imágenes luminosas, con alta profundidad de colores y un alto grado de nitidez. Una vez atravesados los vericuetos del interior del objetivo, la luz continúa su camino hasta toparse con un espejo móvil ubicado en un ángulo de 45° que “sube” la luz hasta el pentaprisma del aparato. Dicho pentaprisma la hace rebotar tres veces hasta que sale por el visor de la cámara. Al accionar el botón de obturación, el espejo móvil se levanta hacia el pentaprisma, lo que impide mirar por el visor pero permite que la luz llegue al plano focal. De esta manera, se genera una imagen que, posteriormente, se *registra* ya sea mediante fotoceldas (en el caso de la fotografía digital) o haluros de plata (fotografía analógica). Para “hackear” la cámara habría que intervenir de alguna forma la manera en que la luz viaja desde el mundo exterior y se deposita en el soporte fotosensible que crea un índice de ella. Sin embargo, las imágenes de *Transformance* no hacen eso. Si bien son fotografías hechas con el ojo puesto no en el visor, sino en las escenas u objetos siendo fotografiados, el azar aquí no significa ausencia de intención. Aunque el fotógrafo puede intuir el resultado de la imagen, el factor sorpresa surge sólo a partir del uso de bajas velocidades de obturación y de lo que el visor, de manera “autónoma”, encuadra. Digo esto porque el fotógrafo tomó una serie de decisiones que son ofrecidas por el mismo aparato fotográfico. Las fotografías de *Transformance* sugieren que se utilizaron velocidades bajas de obturación para formarlas: esto lo podemos intuir gracias al carácter *barrido* que arrojan a la vista. No es un desenfoque en la imagen como menciona Flusser, es una imagen-en-movimiento. De acuerdo con esta premisa, y según lo dicta el concepto del triángulo de exposición fotográfica, al modificar una variable del triángulo de exposición (sensibilidad a la luz – apertura del diafragma y velocidades de obturación), al menos otra debe ajustarse, ya que, de no hacerlo, las imágenes quedarían fuera del rango adecuado de exposición, provocando sobreexposición (imágenes saturadas de luz) o subexposición (imágenes carentes de luz). Las fotografías de Müller-Pohle, en su mayoría, están expuestas adecuadamente, logrando un equilibrio preciso de luz, lo que nos permite inferir que hubo una decisión técnica impuesta por la cámara y ejecutada por el fotógrafo: el uso de velocidades bajas que permiten una mayor entrada de luz al plano focal, compensando la

exposición mediante el cierre de la apertura del diafragma. Es por ello que las fotografías de Müller-Pohle, más allá de proponer una intervención al proceso primario de la formación de imágenes fotográficas, es un posicionamiento corporal frente al acto mismo de fotografiar. Andreas Müller-Pohle no ha mirado el obturador, sino que ha mirado –o no– la escena con su cuerpo presente. Ese cuerpo encarnado que ha descrito Merleau-Ponty en *Fenomenología de la percepción*,⁶⁴ es consciente de su entorno mediante la percepción de todos sus sentidos y, con la ayuda de estos, deliberadamente crea fotografías con cierto carácter abstracto que, a su vez, son el resultado de trabajar en conjunto con un aparato que engulle luz y produce imágenes.

Aunque las fotografías de Müller-Pohle parecen cumplir con los criterios de improbabilidad planteados por Flusser, este análisis técnico revela que estas imágenes no subvierten necesariamente el programa del aparato, ya que continúan operando dentro de sus parámetros, lo que pone de manifiesto la dificultad de quebrar la lógica programada de las imágenes técnicas. De ahí que podríamos decir que más que un *hackeo* de las funciones internas de la cámara, lo que parece evidenciarse es un posicionamiento fenomenológico por parte de Müller-Pohle, en el que el cuerpo del fotógrafo y su gesto adquieren un papel central frente al aparato y su programación. Para Flusser, la libertad, en este caso, surge al permitir que el azar se convierta en el terreno sobre el cual se asienta el proceso creativo del fotógrafo. O lo que es lo mismo: hace que el azar sea deliberado. En cierto sentido, lo que destaca de las fotografías no es otra cosa que la práctica de Andreas Müller-Pohle o bien la manera en la que el fotógrafo buscó esclarecer la opacidad de la cámara. Este posicionamiento “azaroso” que analizó Flusser implica, entonces, una supuesta imprevisibilidad y falta de control, una práctica “contra” el aparato. Es decir, aunque sí se trata de una serie de imágenes “semi” calculadas y cuidadosamente controladas, es también un proceso aparentemente abierto al error, a la imperfección, y a las posibilidades imprevisibles que surgen de dejar que el azar del cuerpo o movimiento motriz guíe el gesto fotográfico. La fotografía deja de ser una simple reproducción de la realidad y se convierte en una reflexión crítica sobre el proceso que ocurre dentro de la “caja negra” de la cámara.

1.3.2 Fotografiar estados de ánimo

La serie de Daniela Bojórquez, *Óptica Sanguínea* (2014), ofrece un enfoque útil para reflexionar sobre los ejercicios neguentrópicos que, según Flusser, dan lugar a imágenes

⁶⁴ Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenología de la percepción*, trad. Jorge Rovira (Barcelona: Península, 2005).

improbables. La artista presenta un políptico compuesto por 14 impresiones fotográficas y un texto mecanografiado. Cada una de estas imágenes mide 10x15cm. La disposición en la pared parece no tener un patrón específico. Al contrario, las imágenes rodeadas de marcos blancos se dispersan azarosamente entre ellas. Algunas son verticales y otras son horizontales. Por formalidad, dividiremos el políptico en tres filas horizontales: la superior, la media y la inferior. De igual forma, nuestra forma de lectura será convencional, es decir, de izquierda a derecha. Todo el conjunto da un área de 80x130 cm.

Las imágenes, compuestas por distintas tonalidades de rojo ligeramente degradadas, no ofrecen a la vista formas reconocibles o indicios figurativos de ningún tipo. Algunas imágenes presentan –casi en su totalidad– rojos intensos: bloques sólidos con ligeras alteraciones en el centro o en los costados. Algunas imágenes, como la primera de la fila superior, son mucho más cercanas al negro, sin apenas detalle. La tercera imagen de la fila media lleva hacia un degradado blanco y asemeja el color rojo de los chiles secos que no tienen un color homogéneo: el pasilla es mucho más oscuro que el guajillo: procura ser más específica. Eso sí, todas oscilan entre los 600 y 700(+) nanómetros en la longitud de onda del espectro visible de la luz. Todas, también remiten a la sangre. El título de la obra es bastante sugerente.



Daniela Bojórquez
Ciudad de México, 1970
Óptica Sanguínea, 2016
Fotografía digital con celular
14 impresiones ExtraLife sobre papel fotográfico.
80 x 130 cm.
<https://www.danielabojoquezvortiz.info/blank>

En la línea horizontal inferior, ocupando el cuarto espacio de cinco, hay un texto, igualmente enmarcado en blanco, mecanografiado con tinta roja, que ofrece información escrita sobre las imágenes. Parecen entradas algo escuetas de un diario o de alguna bitácora de registro cotidiano. Los números brindan pistas de la secuencialidad del tiempo y algunas frases que los acompañan informan de espacios, sensaciones corporales o pensamientos, en

apariencia, aleatorios. Son catorce entradas de registro, lo que hace suponer que cada una corresponde a una de las imágenes dispuestas a su alrededor. En *Óptica sanguínea* cada entrada corresponde a una vivencia y a una percepción consciente del mundo. El espacio y tiempo que el cuerpo de la artista habitaba y transitaba en su momento se ve expresado en las imágenes. Llegando a este punto, es fundamental conocer el procedimiento técnico utilizado por Bojórquez para la formación de sus imágenes ya que permite develar el enigma de las diversas tonalidades del rojo y las entradas del diario y, además, da certeza sobre los gestos realizados por la artista durante el proceso de producción de la imagen. La artista oprimió su dedo índice contra la cámara de un dispositivo fotográfico y, contrario a lo que se podría pensar, la imagen no arroja el negro absoluto que significa la ausencia total de luz en el plano focal.⁶⁵ En cambio, la luz parece atravesar su dedo trayendo consigo información nueva al arrojar al sensor fotosensible los colores del interior: los diversos rojos de la sangre. Es por ello que la carga sensitiva y sensual, explorada visualmente mediante los tonos de rojo, se vuelve representable al apretar el dedo contra el objetivo de la cámara con más o menos intensidad con base en lo que su cuerpo atraviesa para construir la metáfora de las imágenes-sensaciones; de ahí que lo que Bojórquez propuso fue una cámara-glucómetro en la que el cuerpo y el aparato se convirtieron en productores de imágenes que, si bien *sólo* nos ofrecen tonos de rojo, permiten dialogar y entablar relaciones con las profundidades de nuestro propio cuerpo. Permite que dichas imágenes sean vistas críticamente por los espectadores mediante un ejercicio reflexivo en el que depositan, como si de un espejo se tratase, sus miedos y deseos al posicionarse frente a las imágenes y observar las distintas profundidades del rojo.

Óptica Sanguínea es una invitación a pensar en cómo nuestros gestos, cada vez más adaptados a las infraestructuras de los modos de producción, requieren una desfuncionalización de nuestra imaginación gestual a través de los productos accidentales de los aparatos. Las imágenes improbables se gestan de haceres menores, en la mezcla de gestos “insignificantes”. Bojórquez alteró la naturaleza fundamental de lo que normalmente se entiende por una fotografía: es un intento de apoderarse de la cámara permitiendo que tanto el ojo como el objetivo finjan estar ciegos durante el primer paso de la fotografía. De esta manera, la artista no intenta ocultar la artificialidad de sus imágenes, no pretende ser nada

⁶⁵ En términos fotográficos, el plano focal es el espacio físico donde se forma una imagen dentro de una cámara. En la tradición análoga, el plano focal sería la película dentro de la cámara impresionada por la luz. En la tradición digital es el sensor fotosensible que funciona a partir de la información lumínica recabada por las celdas fotovoltaicas. En ambos casos, se suele expresar gráficamente en el cuerpo de la cámara con un círculo atravesado por la mitad por una línea recta.

fuera de sí misma y, lo más importante, no engaña al espectador sobre la metodología de su creación. Sus imágenes son un gesto que despoja a la fotografía de su halo de misterio. Al torcer el aparato fotográfico, las imágenes resultantes no son otra cosa que el medio que se deja ver cuando falla en la expectativa de su usabilidad, de ahí que cuando nos esforzamos por explorar nuevos gestos, nuevos modos de percepción y ritmos, ampliamos el registro o fondo de recursos con los que el medio puede trabajar. Este ejercicio neguentrópico juega a que el medio desoculte su propia presencia.

En este primer capítulo se abordó el concepto de imágenes improbables desde la perspectiva de Vilém Flusser, estableciendo las bases teóricas necesarias para comprender cómo las imágenes técnicas, lejos de ser simples representaciones de la realidad, están determinadas por la interacción que se da entre humanos y aparatos. Se exploraron los principales conceptos de su teoría como la utopía negativa y positiva, y los ejercicios neguentrópicos, los cuales sitúan la creación de imágenes en una tensión constante entre lo programado y lo imprevisible. Para ello, se propuso estudiar los medios a partir de pensarlos desde un potencial para diferenciarse y transformar la información que contienen y se consideró que la mediatización de nuestra cultura significa que todo es formado y transformado por los medios. Es decir, analizar el medio como estructurante supone entenderlo como elementos que estructuran y dan forma al contenido.

Lo anterior sugiere que los medios no sólo transmiten información, sino que también la moldean y la alteran. Vivimos en un mundo que confía cada vez más en los instrumentos técnicos, los cuales han mejorado nuestras capacidades perceptivas limitadas, pero también se han convertido en aliados “confiables”. Flusser, al introducir el concepto de condición funcional, advirtió sobre los riesgos de una relación automatizada y subordinada entre el sujeto y el aparato, donde los humanos se convierten en meros operadores de sistemas que generan imágenes probables (predecibles y repetitivas). Esta es la lógica de la industria cultural, la cual se basa en buscar maximizar el efecto de las imágenes probables con el mínimo esfuerzo. Esta lógica lleva a la producción de imágenes que, desde luego, circulan de manera eficiente; es una visión “programadora” que tiende a limitar nuestra percepción, haciéndonos creer que la estructura actual es la única posible.

Sin embargo, Flusser aboga por una transición de una sociedad donde las personas actúan como funcionarios a una sociedad donde las personas se convierten en creadores de imágenes y colaboran a través de medios telemáticos. Esta posibilidad emancipadora son los

ejercicios neguentrónicos, lo cuales generan imágenes improbables. Esta potencia creadora se advierte detrás de las formas de resistir la automatización visual y generar nuevas informaciones. Flusser propuso potenciar al ser humano como *homo ludens*, es decir, en su capacidad de jugar con los aparatos que ha creado. Este juego debe permitir explorar y manipular los elementos dentro de la “caja negra”, buscando una interacción de afección mutua en lugar de dominación. Para crear imágenes improbables se requiere entender que los medios no son neutrales. Flusser enfatizó la importancia de explorar los aspectos menos definidos y más flexibles de los medios. O bien, los márgenes de indeterminación. De ahí que use los gestos como base para desarrollar su teoría de los medios. La revisión de la serie *Óptica Sanguínea* de Daniela Bojórquez ilustra cómo los gestos fotográficos pueden desafiar la condición funcionarial. Al utilizar su propio cuerpo como filtro, Bojórquez no sólo subvirtió la programación de la cámara, sino que también expuso los límites de la percepción automatizada, generando imágenes improbables. Este enfoque refleja lo que Flusser propuso en sus ejercicios neguentrónicos: una práctica lúdica y crítica que desestabiliza la relación preprogramada entre el sujeto y el medio, generando fisuras en lo visible.

Esta dimensión lúdica, nos lleva al encuentro de series de obras fotográficas que se sitúan en un lugar limítrofe, en una zona de indiscernibilidad entre lenguajes, artes y saberes. Se trata de obras que replantean lo fotográfico [medio], cuestionan sus límites y fronteras, tomando la fotografía como un proceso que debe ser reabierto. No obstante, si bien las imágenes improbables implican un cuidado por abrir otros gestos, por reinventarlos, Flusser sólo enfatizó trabajar contra los programas de los aparatos. Esto se traduce en una lucha agonística contra el aparato, en lugar de eso, en esta tesis consideramos que los medios performan. Es decir, no basta con cambiar cómo usamos y manipulamos los medios; también es crucial crear situaciones, convocar la potencia de la imaginación y la energía ficcional que tienen las imágenes. No es un escape de la realidad, es una manera de trastocar sus modos de aparecer; no es rechazar el medio, es permitir que se muestre actuando. En este sentido, las imágenes improbables no son únicamente “imágenes distintas”, son situaciones visuales que reconfiguran nuestra relación con lo visible, lo pensable y lo decible.

CAPÍTULO II: Trabajar la imaginación material

Si imaginar es inscribir en la vida una posibilidad, las imágenes hoy, se nos dice, han perdido esa capacidad y no solo eso, sino que colaboran con las potencias económicas que explotan y regulan nuestra vida, fijando estereotipos, modelos, formas de exclusión, dinámicas afectivas y dispositivos de control social.

— Andrea Soto Calderon⁶⁶

En un contexto donde la imaginación se ha visto restringida por el sistema capitalista y la desconfianza sobre las imágenes ha limitado nuestra capacidad de explorarlas, este capítulo propone abordar la imaginación material como un campo de posibilidades que no se reduce a lo mental, sino que se inscribe en los procesos materiales de producción de imágenes. Si en el capítulo anterior el pensamiento de Vilém Flusser permitió pensar las imágenes improbables en relación con la automatización y la programación de los aparatos, aquí nos situamos en otra ruta: la que ha propuesto la filósofa chilena Andrea Soto Calderón, cuyo trabajo en el campo de la Estética y la Teoría del Arte desplaza el énfasis de la estructura programática de la imagen hacia la materialidad de sus procesos formativos. Desde esta perspectiva, la imaginación deja de ser una facultad autónoma del pensamiento para entenderse como una actividad situada en los medios, en los gestos y en las condiciones materiales. Aquí, la imagen improbable no es un producto dado ni un resultado premeditado; es algo que se ejercita en el hacer, en la fricción con lo material, en la relación entre percepción y medio; por lo que, pensar desde la imaginación material implica desplazar la idea de que la imagen es una mera representación para atender a sus procesos formativos: ¿cómo se gesta una imagen improbable?, ¿qué condiciones permiten su aparición?, ¿de qué manera altera los modos de mirar y percibir? Para abordar estas cuestiones, este capítulo se organiza en cuatro momentos: a) *Ejercitar el acontecimiento*, entendido como una práctica que, lejos de operar por ruptura, se activa en la contingencia y se orienta a la transformación; b) *Pensar entre medios*, donde se examina cómo la imagen se produce en la tensión constante entre la opacidad y la transparencia del medio, y no en un vacío; c) *Digerir la atención*, donde se

⁶⁶ Andrea Soto Calderón, *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico* (Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 2023), 55.

explora el papel de la percepción y la dispersión en la producción de imágenes improbables y, d) *Performar las imágenes improbables*, donde se profundiza en cómo la imagen no solo refleja el mundo, sino que lo transforma en su propio hacer. En este recorrido, la serie *Mareas* de la artista mexicana Paola Dávila⁶⁷ aparece como un espacio donde la imagen improbable acontece en la relación con el medio, lejos de ser un ejemplo ilustrativo o cerrado. Su práctica artística permite pensar cómo la materialidad, la percepción y el gesto inciden en la producción de imágenes que desbordan los automatismos de la visión. Este capítulo, entonces, no solo expone cómo la imaginación material interviene en la producción de imágenes improbables, también prepara el terreno para el capítulo siguiente, donde la ficción se comprende como una herramienta para intervenir el sentido y ensanchar los márgenes de lo imaginable, dejando atrás la idea de que se opone a la realidad.

2.1 Impotencia reflexiva

Andrea Soto Calderón, en su libro *Imaginación material*,⁶⁸ sostuvo que el capitalismo no sólo regula las formas de producción y consumo, sino que también condiciona profundamente nuestra capacidad de imaginar, reduciendo el horizonte de lo posible a sus propias estructuras. Este diagnóstico apunta a una obturación de la imaginación, un agotamiento que impide concebir alternativas fuera de los marcos dominantes; esto se evidencia también en la forma en que producimos imágenes y organizamos la vida. Si la imaginación ha sido colonizada por estas lógicas, ¿cómo transformar nuestras formas de producción cuando ni siquiera podemos imaginar otros mundos o imágenes posibles? Más aún, ¿cómo desarticular estos límites para recuperar su potencia creativa y gestar imágenes improbables?

⁶⁷ Paola Dávila nació en Oaxaca, México, en 1980. Estudió Artes Visuales en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de México, donde asistió al seminario de pintura contemporánea. También asistió a talleres de teoría y fotografía. En 2002 recibió el Premio Nacional de Fotografía en la Bienal de Artes Visuales de Yucatán, el Premio Adquisición en el IV Concurso Libertad de Arte y la beca estatal Jóvenes Creadores FOECA del estado de Oaxaca. Ha sido beneficiaria del Programa Jóvenes Creadores, FONCA, en 2003, 2006 y 2011. En 2014 recibió la Beca para Intercambios y Residencias Artísticas, FONCA-Land Salzburg de Austria, gracias a la cual inició el proyecto Schrebergarten. En 2017 la Ciudad de Oaxaca le otorgó el grado de Ciudadana Distinguida, en reconocimiento a su trayectoria artística. En 2019 obtuvo el título de Magíster en Artes Visuales de la UNAM con mención honorífica. En 2021 ganó el premio de adquisición en la XIX Bienal Nacional de Fotografía, organizada por el Centro de la Imagen. Desde 2020 es miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte, FONCA, CONACULTA. <https://www.artsper.com/mx/artistas-contemporaneos/mexico/101910/paola-davila>

⁶⁸ Andrea Soto Calderón, *Imaginación material* (Chile: Metales Pesados, 2022).

Para comprender por qué la imaginación ha sido históricamente relegada y limitada en su potencial transformador, es útil revisar la distinción marxista entre infraestructura⁶⁹ y superestructura. Según esta teoría, la estructura –las relaciones económicas y materiales de producción– determina la superestructura, compuesta por las instituciones políticas, jurídicas, religiosas y culturales que configuran una sociedad en un momento histórico dado. Desde esta perspectiva, la imaginación ha sido considerada parte de la superestructura, es decir, un reflejo de las condiciones materiales y no un motor de cambio en sí mismo. Por lo tanto, lo que había que transformar eran las relaciones económicas, por lo que, enfocarse en la imaginación como un elemento de la superestructura, era considerado como un esfuerzo inútil e incluso erróneo. Louis Althusser en *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*⁷⁰ ya evidenciaba que este enfoque era limitado, ya que suele centrarse únicamente en la producción misma –es decir, en los bienes y servicios que se generan– ignorando cómo el sistema reproduce las condiciones que hacen posible esa producción. Si se desatiende este aspecto, nuestra concepción del capitalismo resulta abstracta y deformada, lo que implica que es necesario mirar más allá de la producción directa y analizar los procesos ideológicos y simbólicos que sostienen la estructura económica y social en su conjunto.

La razón por la que retomo a Althusser es porque el capitalismo contemporáneo no se limita a la producción de mercancías en las fábricas; hoy, casi todos los aspectos de la vida cotidiana han sido mercantilizados para “fabricar los comportamientos de consumo masificando los modos de vida, asegurando así la circulación de los productos siempre nuevos engendrados por la actividad económica”,⁷¹ lo que significa que no solo se venden objetos, sino que también se diseñan y modelan comportamientos, hábitos y estilos de vida con el fin de sostener el consumo. Lejos de limitarse a responder a necesidades preexistentes, las imágenes contribuyen activamente a crearlas, moldeando formas de vida homogéneas; en otras palabras, el capitalismo no sólo vende mercancías, sino que produce deseos y modos de vida, convirtiendo incluso la imaginación y la subjetividad en parte de su engranaje. Como resultado, la producción cultural ha dejado de ser dispersa o plural, para concentrarse cada vez más en torno a la industria cultural. Esto ha llevado a que la utopía, entendida como

⁶⁹ La infraestructura incluye: a) las relaciones económicas (cómo se produce y distribuye la riqueza); b) los medios de producción y las relaciones sociales que las rodean (quién trabaja para esos medios y quién trabaja para producirlos). Esta distinción puede encontrarse en Louis Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos del Estado,” en *Ideología: Un mapa de la cuestión*, ed. Slavoj Žižek (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 123–130.

⁷⁰ Louis Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos del Estado,” en *Ideología: Un mapa de la cuestión*, ed. Slavoj Žižek (México: Fondo de Cultura Económica, 2003), 115–157.

⁷¹ Bernard Stiegler, *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. trad. Beatriz Morales Bastos (Hondarribia: Argitaletxe Hiru, 2004), 113.

nuestra capacidad de imaginar otro mundo posible y con ello, *otras* imágenes, se haya secado, sea inexistente o muy difícil de alcanzar. Pareciera entonces que la producción de imágenes ya no ofrece visiones utópicas ni aspiraciones a un futuro mejor.

Mark Fisher, en uno de sus ensayos más cruciales, *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*⁷² introdujo los conceptos de “realismo capitalista” e “impotencia reflexiva”. El *realismo capitalista* apunta a que este sistema afecta nuestra percepción del tiempo. En lugar de verlo como un flujo continuo hacia el futuro, este sistema/modos de producción va creando una sensación de estancamiento. Esto se debe a que, aunque constantemente se habla de novedad e innovación como rasgos distintivos del capitalismo tardío, la realidad se percibe cada vez más uniforme y monótona. Fisher señaló que, a pesar de esta retórica de innovación, el capitalismo no ofrece metodologías ni espacios para que las reflexiones germinen, ya que presenta y ofrece una cultura enlatada, predefinida y prehecha, que reduce nuestro margen de acción y limita nuestra capacidad de imaginar lo inesperado que tanto anhelaba Flusser⁷³. A partir de aquí, Fisher afirmó que esto es vivir en un “presentismo”, un enfoque obsesivo con el presente y con la “certitud de que el futuro se nos ha sido prohibido”.⁷⁴ Desde esta perspectiva, la *impotencia reflexiva* es la imposibilidad de concebir o imaginar alternativas. Más aún, para él, no se trata de “una cuestión de apatía o cinismo” ante la realidad; por el contrario, es más bien, uno de los síntomas más característicos de nuestra época y “una suerte de profecía autocumplida”.⁷⁵ el capitalismo nos convence de que no hay alternativa viable y, al aceptar esa idea como un hecho, dejamos de intentar construir otras posibilidades. De este modo, la obturación de la imaginación ya no es un efecto colateral, sino una condición fundamental que mantiene el sistema en funcionamiento. Si el realismo capitalista impone la sensación de que el futuro ha sido clausurado, entonces la producción de imágenes también queda atrapada en una repetición sin horizonte, lo que explica la predominancia de ciertas formas visuales predecibles y la dificultad para generar imágenes improbables.

Sin caer en una simplificación, considero que esta es la razón por la cual Andrea Soto Calderón también apuntó hacia la necesidad de una transformación infraestructural. Sin embargo, su planteamiento amplía esta noción más allá de la dimensión económica, al subrayar que no basta con modificar las relaciones de producción; también es necesario transformar nuestras prácticas cotidianas y nuestra relación con la materialidad para sublevar la imaginación; en este sentido, no se trata solo de reformular discursos, sino de intervenir en

⁷² Expresión que retoma Fisher de los artistas alemanes Sigmar Polke, Gerhard Richter y otros.

⁷³ Ver capítulo I “Contra la automatización”.

⁷⁴ Mark Fisher, *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, 10.

⁷⁵ Mark Fisher, *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?*, 35.

las estructuras materiales que configuran nuestra percepción y nuestro modo de habitar las imágenes.

En un seminario titulado *Pensar a través de las imágenes*,⁷⁶ organizado en junio de 2024 por el Centro de la Imagen de La Virreina, en Barcelona, Soto Calderón mencionó que el objetivo no es generar experiencias estéticas esporádicas; el verdadero desafío consiste en provocar *hábitos de aprehensión estética*. Es decir, no basta con introducir momentos aislados de reflexión, sino que se trata de desarrollar una predisposición habitual para percibir y experimentar la imagen de otro modo. De ahí que la propuesta central de este capítulo no se base en una lucha contra la imagen ni, mucho menos, contra el aparato que las genera; el foco está en pensar cómo podemos potenciar los procesos de formación desde diferentes prácticas. Desde esta perspectiva, el desafío no radica en producir más imágenes o en oponerse a su proliferación; el verdadero reto es recuperar la capacidad de ser afectados por ellas. Frente a la saturación de imágenes probables, de consumo o cliché, la propuesta de Soto Calderón es trabajar la imaginación material como una tentativa metodológica para desviar nuestra relación con lo visual. Si históricamente la imaginación ha sido concebida dentro de límites restrictivos –ya sea como algo meramente subjetivo o como una facultad de representación– la imaginación material busca romper con esa concepción y expandir su significado. No se trata solo de generar nuevas imágenes, lo importante es transformar las condiciones bajo las cuales las imágenes emergen y se perciben. En este sentido, más que un mero ejercicio especulativo, la imaginación material se manifiesta como una práctica situada que interviene en los procesos infraestructurales de la percepción; es decir, aquellos dispositivos, redes y marcos materiales que median, condicionan y configuran nuestra experiencia sensible. Este uso del término no remite exclusivamente a la base económica, como en el marxismo clásico; al contrario, apunta a los soportes concretos de lo visible y lo sensible.

2.2 Habitar el umbral: imaginación material como desborde

*La imaginación no es, como sugiere la etimología,
la facultad de formar imágenes de la realidad, es la facultad de formar imágenes
que sobrepasan la realidad, que cantan la realidad.*

- Gastón Bachelard⁷⁷

⁷⁶ La Virreina Centre de la Imatge, “Seminari: “Pensar a través de les imatges” amb Andrea Soto Calderón. Primera sessió”. YouTube, 2:22:04, <https://www.youtube.com/watch?v=PFQTJrev4UU>.

⁷⁷ Gastón Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, trad. Ida Vitale (México: Fondo de Cultura Económica, 2022), 31.

Gastón Bachelard, en su libro *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*,⁷⁸ introdujo desde un análisis estético-literario,⁷⁹ la noción de imaginación material para referirse a una imaginación que no opera a partir de formas abstractas, sino a través del contacto con la materia. A diferencia de la imaginación formal,⁸⁰ que trabaja con ideas preexistentes y estructuradas, la imaginación material se configura en la fricción con lo tangible y lo sensorial.. Esta concepción implica un desplazamiento clave para comprender la imaginación como un proceso activo y no meramente receptivo: en lugar de concebirla como un mecanismo que proyecta significados ya formados sobre la materia, Bachelard sugirió que es en la interacción con la materialidad donde la imaginación encuentra su forma. De ahí que, para él, imaginar va más allá de representar o reproducir una idea previa: es una forma de entrar en relación con la materia para activar otros sentidos posibles. Si bien Bachelard pensaba la imaginación en relación con la poética y los elementos de la naturaleza, Cornelius Castoriadis en *L'institution imaginaire de la société* amplió la discusión al considerar que la imaginación no alude solamente a inspiración pasiva o a “imaginar lo que no es” sino que configura formas de hacer y de actuar; es decir, instituye relaciones y estructuras en el mundo para crear, regular y dar forma específica a cualquier cosa que “en sí” no tiene ninguna relación. Imaginar, entonces, implica la facultad “de ver una cosa en otra que no tiene un vínculo aparente con lo que presenta o representa”,⁸¹ lo que supone que la imaginación deja de ser entendida como un impulso subjetivo para afirmarse como una potencia capaz de alterar el orden de lo dado.

Aunque Soto Calderón retomó la noción de imaginación material de Bachelard, orientó su enfoque hacia los procesos formativos de las imágenes, dejando en segundo plano la dimensión poética de la materia, e integrando además la perspectiva de Castoriadis. Para Soto Calderón, la imaginación material no se reduce a una facultad creativa; es una tentativa metodológica que busca activar su poder crítico y formador a través de prácticas situadas. En este marco, la imaginación no opera como una abstracción desligada de los medios, las materialidades y los procesos que la configuran. Soto Calderón consideró que para desviar la

⁷⁸ Gastón Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, trad. Ida Vitale (México: Fondo de Cultura Económica, 2022).

⁷⁹ Bachelard se enfocó principalmente en explicar cómo escritores y poetas crean a partir de la imaginación.

⁸⁰ Gastón Bachelard se opone a la idea de una “imaginación formal” que es completa, estable y se forma en una reflexión interna del sujeto. En su lugar, argumenta que hay otras fuerzas que revelan el poder individualizante de la materia, el cual ha sido ignorado o suprimido por el pensamiento “convencional”. Para Bachelard, una respuesta a esto se debe a que la materia ha sido considerada como el límite de lo que se puede pensar.

⁸¹ Cornelius Castoriadis, *L'institution imaginaire de la société*, trad. Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini (Buenos Aires: Seuil, 2007), 118.

propuesta de Bachelard era esencial desestabilizar la noción de materialidad.⁸² Para ello, retomó de Walter Benjamin sus ideas sobre la construcción del imaginario de una época, subrayando que este no depende exclusivamente de los medios dominantes, ya que también se configura a través de prácticas sociales y artísticas con el potencial de revelar y transformar lo que antes no era posible imaginar. De ahí que, a diferencia de Bachelard, Soto Calderón no sólo se interesó por la materia como una fuerza autónoma; también centró su atención en los modos de hacer que permiten trabajar la imaginación. En este sentido, lo material no debe entenderse como un componente pasivo que espera ser moldeado, ya que posee agencia, mecanismos propios y relaciones intrínsecas. Esto implica que los materiales no funcionan únicamente como soportes: participan activamente en el proceso creativo, ya que, una imagen “no es una idea previa que se materializa”,⁸³ sino el resultado de una apertura a lo que puede surgir en la interacción con la materia y el entorno. Existe una creencia comúnmente aceptada de que, en los procesos creativos, primero se define la forma [estructura] y luego, entonces, se trabaja el contenido [lo que la forma contiene]. Incluso es común escuchar entre los creadores de imágenes que la idea debe encontrar su forma sensible o adecuada para expresarse de manera tangible y perceptible. Esto se debe a que en nuestra tradición de pensamiento las prácticas creativas se han basado en el modelo de la mimesis. Precisamente la imaginación material desestabiliza esa premisa pues trabajar desde la materialidad implica explorar las formas que emergen del contacto con los medios, los gestos y los procesos de trabajo. Este desplazamiento en la concepción de la imaginación disuelve la oposición entre sujeto y mundo, al situarla en una red de relaciones donde lo humano y lo material coexisten y se afectan mutuamente; es decir, lo material no es una superficie inerte que espera ser moldeada por la imaginación, sino que posee agencia, temporalidad y resistencias propias. Este desvío es crucial, porque permite repensar el término material más allá de lo físico, dentro de un campo ampliado que considera fuerzas actantes no subordinadas al sujeto. Las preguntas “¿cómo participar en una imagen?”⁸⁴ o bien, ¿qué pueden hacer las imágenes?, ¿qué nos hacen?, ¿cómo operan? son fundamentales. Para Soto Calderón, no se trata solo de observar pasivamente la imagen o eliminarla, ya que esta no es un objeto terminado. Es algo *vivo* que continúa interactuando con quienes la producen y

⁸² Es aquí donde Soto Calderón establece una diferencia respecto a lo que ella denomina “nuevos materialismos”. Podríamos decir que esto se refiere a una corriente filosófica contemporánea que subraya la agencia de la materia y las fuerzas materiales en la configuración del mundo.

⁸³ Andrea Soto Calderón, *Imaginación material*, 82.

⁸⁴ Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes*, 43.

quienes la perciben; su existencia no es estática ni autónoma, pues participa en un devenir donde se transforma y es transformada por lo que la rodea.⁸⁵

Desde esta perspectiva, las imágenes no surgen de manera instantánea; se configuran progresivamente a través de lo que Soto Calderón denominó los “ciclos genéticos y formativos de las imágenes”,⁸⁶ donde no hay una separación tajante entre lo material y lo formal, ni entre lo subjetivo y lo objetivo. Estas cuatro fases no siguen una lógica lineal o secuencial. Por el contrario, se entrecruzan, se solapan y operan como dimensiones simultáneas de un mismo proceso creativo:

1. *Anticipación motriz*: para expandir la capacidad imaginativa es necesario trabajar en la desfuncionalización de nuestros gestos imaginativos, es decir, liberarlos de su uso funcional y estereotipado. Sirva de ejemplo observar el movimiento de nuestra mano y detectar un impulso que no reconozcamos como habitual o automático.
2. *Organización cotidiana*: Examina cómo las imágenes intervienen en la vida diaria, regulando hábitos y comportamientos de manera no siempre consciente. Aquí, la imagen no es un objeto aislado; es un nodo dentro de una red de relaciones que atraviesan lo cotidiano. Este punto se enlaza con la necesidad de comprender los medios y la forma en que las imágenes operan en ellos, es decir, pensar entre medios para desarticular la estructura homogénea de la visibilidad.
3. *Memoria afectiva*: Más que un dispositivo visual, la imagen se articula con experiencias sensibles y emocionales. La memoria no es una acumulación pasiva de recuerdos, es un campo de afectos donde la imagen actúa, transformando nuestra percepción; desde ahí se abre la posibilidad de pensar la imagen como un espacio de experimentación, no como un signo clausurado.
4. *Invencción*: Más que crear imágenes nuevas, implica una reconfiguración de las estructuras de percepción. Si la industria cultural impone ciertos modos de atención y consumo de imágenes, es fundamental encontrar estrategias para desautomatizar la manera en que las imágenes se perciben y procesan.

Si bien Soto Calderón ha descrito estos ciclos como momentos interconectados en la producción y percepción de la imagen, considero que al situarlos en el contexto de las imágenes improbables podemos pensar en cuatro operaciones que expanden su potencial

⁸⁵ La imagen no es algo estático o autónomo, sino que se transforma, actúa y es actuada dentro de un sistema de relaciones, lo que implica que tiene agencia.

⁸⁶ Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes*, 81.

metodológico. Lejos de representar un modelo fijo de creación, estas operaciones habilitan un campo en el que la imaginación material pueda desplegarse.

1. *Ejercitar el acontecimiento*⁸⁷, que retoma la idea de la anticipación motriz, pero enfatizando cómo ciertos gestos y estrategias pueden crear el terreno propicio para la emergencia de imágenes improbables.
2. *Pensar entre medios*, en el que examino la relación entre imagen y medio como un campo de interacciones y tensiones que estructuran la organización cotidiana de lo visible, destacando la urgencia de repensar cómo los medios condicionan nuestras formas de percepción y producción de imágenes.
3. *Digerir la atención*, que recupera la noción de invención desde una perspectiva crítica que interroga los modos en que la percepción es condicionada y cómo es posible sublevar sus automatismos; se propone que en lugar de dirigir la atención de manera lineal o disciplinada, se trata de *digerirla*, de habitarla como un proceso corporal, afectivo y transformador.
4. *Performar las imágenes (improbables)*, donde la memoria afectiva y la experiencia sensible intervienen en la formación de la imagen, desplazándose del régimen de la representación fija.

A partir de estas cuatro operaciones, en los siguientes apartados desarrollaré cómo la imaginación material se inscribe en procesos específicos de producción y percepción, constituyéndose como un método para reconfigurar nuestra relación con las imágenes y sus formas de emergencia.

2.2.1 Ejercitar el acontecimiento

Bien es sabido que el concepto de acontecimiento tiene un lugar central en la filosofía. Son conocidas las concepciones de Slavoj Žižek o Gilles Deleuze, entre muchos otros, que abordan este tema; Žižek en su libro *Acontecimiento*,⁸⁸ desde una perspectiva política y psicoanalítica, lo definió como un acto radical que destruye el marco simbólico o las creencias que organizan a la sociedad capitalista. De hecho, resaltó que lo que dicho

⁸⁷ En esta investigación, el acontecimiento no se entiende como un hecho puntual o espectacular (como podría sugerir cierta noción del happening o del acto performativo), sino como un proceso de transformación inmanente que reorganiza lo sensible. Esta perspectiva se apoya en los desarrollos de Gilles Deleuze y Andrea Soto Calderón, quienes han planteado el acontecimiento como una torsión del sentido que no irrumpe desde fuera, sino que se despliega desde dentro del hacer, alterando las condiciones de percepción, pensamiento y creación

⁸⁸ Slavoj Žižek, *Acontecimiento*. trad. Bryan Reyes (Madrid, Sexto Piso, 2015).

evento/suceso produce es un antes y un después, ya que ocurre “una ruptura con el pasado: nada siguió igual después de que entraran en escena”.⁸⁹ Para Žižek la fractura que genera este tipo de eventos es capaz de eliminar el horizonte de inteligibilidad bajo el cual opera el capitalismo. Es decir, es una forma de dismantelar las estructuras que definen cómo entendemos el mundo bajo ese sistema. Desde este enfoque, el “acontecimiento” se refiere a la irrupción de algo completamente nuevo que introduce un cambio que no es previsto pero, sobre todo, que no es planeado.

Desde una perspectiva filosófica distinta, Gilles Deleuze, en su libro *Lógica del sentido*⁹⁰ propuso pensar el acontecimiento no como un hecho puntual ni como una ruptura radical, sino como un proceso en constante devenir, vinculado profundamente con la cuestión del lenguaje y del sentido:

Es «acontecimiento» en este sentido: la condición de no confundir el acontecimiento con su efectuación espacio-temporal en un estado de cosas. Así pues, no hay que preguntar cuál es el sentido de un acontecimiento: el acontecimiento es el sentido mismo. El acontecimiento pertenece esencialmente al lenguaje, está en relación esencial con el lenguaje; pero el lenguaje es lo que se dice de las cosas.⁹¹

A través de esta formulación, Deleuze advirtió que el acontecimiento no debía entenderse como un simple suceso en el mundo, sino como una torsión en el orden de lo decible. No se trata de un hecho delimitable en el tiempo o en el espacio; es más bien una modulación del sentido que atraviesa las cosas sin agotarse en ellas, pues no remite a un significado exterior: es el sentido mismo en movimiento. Esta concepción implica pensar el acontecimiento como una fuerza que no solo transforma lo que sucede, sino que reorganiza las condiciones de lo que puede ser percibido, pensado o dicho. De ahí su vínculo esencial con el lenguaje, entendido como una potencia capaz de abrir nuevas formas de relación con el mundo, en lugar de ser un mero instrumento de representación. El acontecimiento no irrumpe desde fuera para interrumpir el curso de las cosas; lo reconfigura desde dentro, desplazando el horizonte mismo del sentido. Esta diferencia con Žižek resulta fundamental: mientras que en Žižek el acontecimiento implica una ruptura radical con el orden previo, en Deleuze se despliega como un movimiento inmanente, continuo y transformador.

Soto Calderón retoma y amplía la noción de acontecimiento en diálogo con Deleuze, compartiendo con él la idea de que el acontecimiento no es un hecho que irrumpe desde fuera, sino una torsión del sentido situado en el plano del hacer que reorganiza lo posible. Este *hacer* de Soto Calderón implica una serie de acciones que modifican, alteran y

⁸⁹ Slavoj Žižek, *Acontecimiento*, 78.

⁹⁰ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, trad. Miguel Morey (Barcelona: Paidós, 1989).

⁹¹ Gilles Deleuze, *Lógica del sentido*, 22.

transforman, pero sin necesariamente destruir el marco sensible en el que operan, ni anular por completo aquello que buscan transformar de manera abrupta. En este planteamiento, Soto Calderón no se centró en el “acto”⁹² como algo definitivo, único o radical, sino en la *actividad*. No es casualidad que utilizara ciertos verbos para desalojar el acontecimiento del instante decisivo: *alterar, tensionar, tejer, componer, torsionar, desestabilizar*. Menciono dichos verbos porque son flexibles y progresivos, en el sentido de que no implican un resultado final, ya que se trata de acciones que no se agotan en un solo momento o en un solo gesto. Esta insistencia en la transformación continua nos lleva a preguntarnos cómo es que esta noción de acontecimiento se relaciona con la disputa por la imaginación. Si para Soto Calderón el acontecimiento no es solo una transformación material, también una apertura que altera los modos en que percibimos, pensamos y creamos imágenes y, si la imaginación, en tanto capacidad de crear imágenes, no constituye un acto autónomo del pensamiento, sino un proceso que se despliega en la interacción con el entorno, con la materialidad y con el hacer, entonces resulta evidente que el acontecimiento y la imaginación están intrínsecamente ligados, ya que no se trata de representar lo ya dado, lo que se propone es generar condiciones donde las imágenes improbables puedan emerger.

Pero, si el acontecimiento no es un instante de ruptura ni un resultado planificado, ¿qué tipo de práctica puede generar las condiciones materiales para gestar imágenes improbables? Más aún, si el acontecimiento no surge de forma espontánea, y requiere ejercitarse, ¿cómo ciertos procesos insisten en formas de hacer que abren ese campo de posibilidades? En este sentido, ejercitar el acontecimiento en la imagen requiere atender a su proceso formativo: no como un momento decisivo, más bien como un hacer que se despliega en el tiempo.

En ocasiones he pensado en las prácticas realizadas por Paola Dávila, como cuando en su serie *Mareas*, realizada en cianotipia, la imagen improbable no emerge como un resultado premeditado; aparece a partir de la interacción entre su cuerpo, la materia y el entorno. Aquí, la imagen no concluye una voluntad predeterminada; es, en cambio, la huella de un proceso permeable al devenir de los elementos. Esto sugiere que, en el proceso de formación de la imagen, los elementos naturales (el mar, la sal, la arena, el viento) no funcionan como un escenario pasivo, sino como agentes activos que participan en su configuración. En este gesto de Dávila, más que un simple ejercicio de resistencia o una reflexión sobre el trabajo del cuerpo en la producción de imágenes, lo que se juega en su recorrido con esa danza es una

⁹² El término acto suele referirse a un evento puntual que tiene un impacto inmediato.

torsión de la tendencia motriz; una disposición al desvío que permite que se ejercite el acontecimiento. Como señaló Andrea Soto Calderón,⁹³ si bien solemos ser absorbidos por actividades organizadas –caminar, comer, sentarnos–, existen niveles donde podemos sublevar esos hábitos y reorganizar nuestras acciones. En este sentido, el trabajo de Dávila también opera en esa clave: no se limita a una repetición de gestos predefinidos dentro de la lógica del dispositivo fotográfico; por el contrario, ensaya otra forma de interacción con la imagen. Su gesto es una coreografía en la que su cuerpo acompasa el movimiento de las olas y el papel fotosensible; un baile en el que el ritmo no está dado de antemano, ya que surge de la interacción con el entorno. Más que registrar una acción, se trata de suspender la intencionalidad fija para abrirse a lo que la materialidad del medio permite; en esta práctica, resulta indispensable dejar en pausa una comprensión establecida del hacer, para que una situación pueda formarse. Librarse de hábitos gestuales no basta: también es preciso interrumpir los lenguajes y desarticular las servidumbres mecanizadas del pensamiento conceptual. Así, en lugar de un control absoluto sobre el proceso de producción de la imagen, Dávila trabaja desde la incertidumbre y la contingencia, permitiendo que la materialidad del medio y el entorno natural intervengan activamente en su configuración. Lo que se juega aquí no es simplemente el registro de una acción, pues esta práctica no reproduce gestos ya codificados por las formas dominantes de las imágenes probables; explora, en cambio, una relación distinta, más abierta, con la imagen; esto implica desplazar la forma disciplinada de mirar, cuestionar el ocularcentrismo y la linealidad en la producción de imágenes. En este sentido, el gesto de bailar con las olas y el papel fotosensible no se reduce a una tarea física. La acción se convierte en una situación que se forma en y por el cuerpo, en contacto con el entorno y con las condiciones materiales que lo atraviesan: el calor, el movimiento del papel, el desgaste físico. Así pues, podríamos decir que es un ejercicio en el que el cuerpo se deja llevar hacia la imagen improbable; hacia lo que no está planificado ni estructurado por las dinámicas de la producción capitalista. Al alterar los ritmos de producción, cambia no solo la forma en que la imagen se experimenta y se articula con el mundo, también se transforma nuestra manera de percibir. En este sentido, este hacer se aleja del concepto de acontecimiento de Žižek: más que destruir una forma anterior, activa una disposición *otra* entre percepción, imagen y pensamiento, donde lo que emerge no es un vacío, sino un nuevo campo de relaciones en formación. Es en este descentramiento donde acontece un proceso crítico: allí donde antes solo había una organización fija de la mirada, ahora se produce un

⁹³ Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes*, 82-83.

reordenamiento que hasta entonces no existía. En lugar de un control absoluto sobre el proceso de producción de la imagen, Dávila trabaja desde la incertidumbre y la contingencia, permitiendo que la materialidad del medio y el entorno natural intervengan activamente en la configuración de la imagen.



Paola Dávila
Oaxaca, México, 1980
Mareas
2022
Audiovisual 00:00:05

Este enfoque permite entrever que, para Soto Calderón, el acontecimiento se despliega como una transformación paulatina y continua, más que como una ruptura dramática; de ahí que sea necesario enfocarnos en las prácticas que pueden ampliar el terreno de la imaginación, lo cual implica reconocer que no todas las actividades tienen el mismo impacto en nuestra imaginación. Por eso me interesa tanto esta propuesta, porque rechaza la explicación causal como método para abordar la capacidad para crear imágenes. En las explicaciones causales, se intenta establecer una secuencia lógica y directa donde un evento [causa] lleva necesariamente a otro [efecto]. Precisamente, para Soto Calderón este enfoque es limitante, ya que la imaginación no sigue un patrón lineal. La sentencia “la imagen no se puede predecir, pero sí trabajar”⁹⁴ resume esta postura. No se puede prever qué forma tomará una imagen, pero sí se puede generar un entorno o proceso donde las condiciones materiales permitan que esas *imágenes improbables* emerjan. De ahí que, si la imagen improbable no surge de un cálculo ni de un acto espontáneo, sino que se construye en el hacer, entonces la imaginación no puede reducirse a un recurso mental. Es en la manipulación de los materiales,

⁹⁴ Antonio Gómez Villar, “Soto Calderón, Andrea (2022) Imaginación material”, *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason* 72 (2024): 179-192.
https://ddd.uab.cat/pub/enrahonar/enrahonar_a2024v72/enrahonar_a2024v72p179.pdf

en el ensayo y el error, en la interacción con la materialidad donde la imaginación se despliega como una práctica y no como una facultad aislada. Este hacer, al que llamamos acontecimiento, no equivale a un acto performativo o a una escenificación puntual; es, más bien, un movimiento continuo de reconfiguración sensible que no se agota en su manifestación, sino que abre un proceso en el que lo visual, lo corporal y lo material se implican mutuamente. Pero si la imaginación se trabaja y no se limita a representar lo ya dado, ¿qué significa imaginar desde la materialidad? Aquí es donde la noción de imaginación material cobra relevancia. Además de ampliar nuestra comprensión sobre cómo se crean imágenes improbables, introduce una potencia crítica: imaginar no es simplemente producir imágenes nuevas, sino transformar los procesos de formación y los modos en que nos relacionamos con lo visible. En este sentido, la imaginación material no es un ejercicio autónomo del pensamiento; es una fuerza que se activa en la experimentación con lo que está en los bordes, los restos y los fragmentos, en aquello que resiste ser completamente asimilado por las estructuras dominantes. Lo imaginario no es una huida de lo real, sino una forma de intervenir desde sus fisuras. De ahí que la imaginación material no se limite a la producción de imágenes; también implica la capacidad de generar otros modos de contacto y de pensamiento, explorando lo que aún no ha sido visto o pensado como posible.

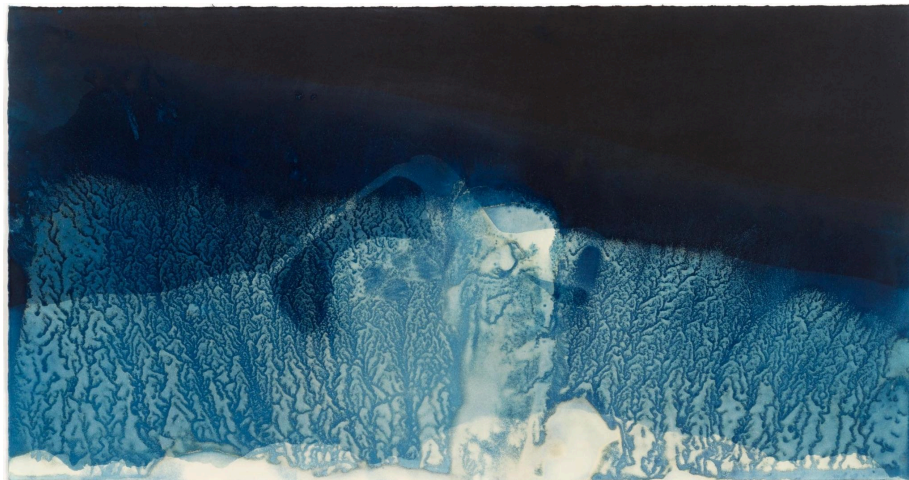
2.2.2 Pensar entre medios

Emmanuel Alloa, en *La imagen diáfana. Fenomenología de los medios visuales*,⁹⁵ ha apuntado a no perder de vista una aparente contradicción de los medios en relación con nuestra percepción. Si lo que buscamos son metodologías de creación que puedan producir otro tipo de superficies que no tiendan a la automatización, “este análisis no puede considerar como aspecto problemático fundamental la opacidad de los medios”,⁹⁶ pues éstos no sólo funcionan por su opacidad sino también por su transparencia. Alloa hizo notar que debemos pensar *entre los medios*, reconociendo su materialidad. Es decir, aunque los medios están presentes y tienen un efecto directo sobre nosotros, muchas veces no somos conscientes de su presencia, ya que los “obviamos”; esto sucede porque los medios suelen operar en un segundo plano y de forma casi “invisible”. Para explicar esta idea, Alloa utilizó la metáfora del cristal de una ventana: cuando miramos a través de una ventana, lo hacemos concentrándonos más en lo que está pasando del otro lado, pero ignoramos el cristal que hace

⁹⁵ Emmanuel Alloa, *La imagen diáfana. Fenomenología de los medios visuales* (Santiago de Chile: Metales Pesados, 2021).

⁹⁶ Andrea Soto Calderón, “Vilém Flusser: imágenes improbables”, 6.

posible esta visión. Del mismo modo, podríamos decir que los medios actúan como ese cristal: aunque son esenciales para la manera en cómo experimentamos el mundo, tendemos a ignorar cómo configuran nuestra percepción. Esto sugiere que los medios son invisibles no porque no los veamos, son invisibles porque su presencia es tan habitual y transparente que rara vez los cuestionamos, lo cual implica reconocer que no estamos separados de los medios, sino que existimos en relación con ellos. *Pensar entre medios*, entonces, exige atender a la manera en que los medios intervienen activamente tanto en la creación como en la percepción de las imágenes. Si, como sugiere Alloa, los medios son condiciones de posibilidad, entonces es crucial pensar obras que exploran esa dimensión material del medio inscrita en el trabajo de la imaginación material. Si en la sección anterior se abordó el acontecimiento desde su relación con la tendencia motriz, aquí me interesa pensar cómo opera el medio en la formación de la imagen, pues es en la imagen donde la relación de opacidad y transparencia se hace visible. En el caso de la serie *Mareas*, de Dávila, la imagen titulada $28^{\circ} 14' 22.942''$ N, $114^{\circ} 6' 4.129''$ W-5 permite explorar cómo el medio⁹⁷ no solo soporta la imagen: la condiciona, la altera y la genera.



Paola Dávila
Oaxaca, México, 1980
 $28^{\circ} 14' 22.942''$ N, $114^{\circ} 6' 4.129''$ W-5
2022
Cianotipia sobre papel algodón
58.4 x 11.8 x 0.3 cm

Aquí la imagen comienza desde abajo, donde el agua se hace presente dejando sus huellas más profundas. Las primeras dos líneas, las más blancas, se aglomeran en el tercio inferior, lo que indica un tímido y temeroso primer contacto entre Dávila, el papel emulsionado y las olas. Dista mucho la siguiente línea, la tercera, que abarca más espacio en el papel. Ya sin

⁹⁷ El medio no es solo la cianotipia en abstracto, ni solo el papel, sino el proceso mismo de inscripción donde todos estos elementos entran en juego.

miedo a ese primer contacto, la ola navega hacia el ecuador del papel y en su avance hace visible el movimiento de la arena y el agua. Miles de canales rizomáticos se suman a la configuración azarosa que Dávila y el mar producen con el papel. La textura en esta área de la imagen, acentuada por los pequeños cristales de sal, asemeja un valle de montañas nevadas o a la corteza de un árbol. La cuarta línea (o la cuarta ola) en realidad se pronuncia solamente del lado izquierdo, señal del movimiento corporal de la artista y las olas. Esta cuarta capa de la imagen, si bien carece de los tonos “correctamente expuestos” o la riqueza de texturas y formas, su oscuridad y espacio en la imagen se convierten en el inicio de un descenso a las profundidades. La quinta y última ola atraviesan el papel horizontalmente en una suave pendiente de izquierda a derecha. En la inmensa profundidad de la última ola apenas se distinguen unas manchas irregulares sobre el lado izquierdo. Son pequeños atisbos de luz que emanan desde el fondo marino. Por último, queda el espacio negativo. Un espacio liminal que fue impresionado con el sol, pero al que no le llegó el contacto con el agua para hacerse visible. Se podrían hacer tantas de estas imágenes como olas hay en la tierra y nunca serían iguales una a las otras porque la artista encontró un medio para permitirle al mar hacerse visible. Y, aun así, cada imagen de estos mares infinitos permitirá imaginaciones materiales siempre nuevas.

Esta imagen es improbable no solo porque trabaja con los “restos y márgenes de error e indeterminación”⁹⁸ si no porque al recuperar la materialidad del medio se observan los lugares de resistencia, de agrietamiento y de interfase⁹⁹, por tanto, lo interesante es justamente la tensión entre opacidad y transparencia, esos restos asociados a la propia materialidad del medio: el ruido, la interferencia. En este caso, la interfase no es solo el lugar físico donde el mar entra en contacto con el papel fotosensible, sino el espacio donde la imagen emerge como resultado de esa interacción material. Esta interfase actúa como un sitio de transformación, donde lo fotográfico deja de representar el mar para convertirse en su propia huella a través de la inscripción contingente de sus movimientos y texturas. Siguiendo la propuesta de Edwin Culp, podemos entender las interfases no solo como espacios de contacto entre dos medios materiales, sino también como “el límite donde se encuentra el sustrato

⁹⁸ Andrea Soto Calderón, “Vilém Flusser: imágenes improbables”, 5.

⁹⁹ Durante el seminario de posgrado “Plasticidad (de) en las imágenes” que forma parte del proyecto de investigación “Interfases de las imágenes. Mediación, plasticidad e imaginación política” del ciclo *Tensiones superficiales* dictado durante el ciclo primavera 2024 en la Universidad Iberoamericana por el Dr. Edwin Culp, la noción de “interfase” se definió como un término recuperado de la fisicoquímica, que significa la superficie que se forma entre dos sustancias que no se pueden mezclar. Por ejemplo, el agua y el aceite. Sin embargo, si bien la forma que generan no se mezcla, hay intercambio de información. En el terreno de las imágenes la interfase sugiere que las imágenes solo pueden pensarse como un lugar de encuentro entre la materialidad y la mediación.

material de la imagen con aquello que ésta evoca, es decir, el sitio de contacto entre su objetualidad y su no-objetualidad”.¹⁰⁰ Esto implica que la interfase no debe concebirse únicamente como un límite o frontera entre el medio fotográfico y el entorno natural, sino como un espacio activo donde ambos elementos interactúan constantemente, dando lugar a visualidades nuevas e inesperadas. Así, la interfase no es solo una condición previa de la imagen, sino el propio proceso en el que la imagen se hace presente a partir de su contingencia material.

En este sentido, la serie de Dávila desautomatiza la imagen fotográfica al abrirse a la materialidad del medio y permitir que esta incida en el gesto, en lugar de intentar controlarla. Aquí, la imagen es el resultado de una relación contingente entre distintos elementos, un acontecimiento que se inscribe en la superficie del papel, no como una representación del mar, sino como su propia huella. Más aún, permite abrir la fotografía a una lectura que la comprende no como mero medio de reproducción, también como espacio de cruce entre percepción, experiencia y técnica: una configuración sensible donde el mundo se inscribe y se transforma en su materialidad, la cual no distingue entre producción y percepción, ya que ambas operan simultáneamente en la configuración de la imagen. Si la imagen improbable emerge en los márgenes de la automatización visual, ¿qué tipo de atención requiere su lectura? En otras palabras, si el medio condiciona la imagen, ¿cómo condiciona también nuestra forma de mirar? En esta dirección, es necesario detenerse en el problema de la atención y su relación con la imaginación material.

2.2.3 Digerir la atención

Si la serie *Mareas* de Dávila nos permitió pensar en la opacidad y la resistencia del medio en la formación de la imagen improbable, ahora resulta clave detenernos en el modo en que estas imágenes afectan nuestra percepción. Es decir, si la imagen improbable no se impone de manera unívoca ni se entrega completamente a la transparencia del medio, su potencia no radica solo en su producción, sino en cómo altera, desgarrar y fisura los modos en que miramos. Aquí entra en juego la cuestión de la atención. Walter Benjamin en su ensayo *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*¹⁰¹ estudió cómo las nuevas tecnologías

¹⁰⁰ Edwin Culp, “Agotar la mirada. Las interfases de las imágenes en los videoensayos *My Mulholland* (J. McGoff, 2020) y *Watching The Pain of Others* (L. Galibert-Lainé, 2018),” *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen* 7 (2024): 96. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.2072>

¹⁰¹ Walter Benjamin, “Recepción táctil y recepción visual” en *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Traducción Andrés E. Weikert (México: Itaca, 2003), 92-95.

y los nuevos medios de reproducción masiva cambiaron la forma en que percibimos el mundo. En su análisis de la arquitectura, Benjamin señaló que este medio impone una *mirada distraída*, o lo que es lo mismo, una “atención despistada”: una forma de percepción no focalizada en la que las personas experimentan los espacios de manera periférica sin detenerse en detalles específicos. Como bien apuntó Benjamin, este tipo de percepción es distintiva de la modernidad, pero es también una característica compartida con la sociedad contemporánea. Sin embargo, aunque la dispersión de la atención puede tener connotaciones negativas, también puede ofrecer la posibilidad de reconfigurar nuestra capacidad de hacer y deshacer el mundo.

Amador Fernández-Savater, en su texto *Ausentarse: la crisis de la atención en las sociedades contemporáneas*,¹⁰² sostuvo que la atención no puede reducirse a una mirada disciplinada, individual y lineal que asegura la producción “provechosa” y constante del “sujeto de rendimiento”. Al igual que Simone Weil, Fernández-Savater conectó la noción de atención con un campo de lucha política, ya que ambos autores han considerado que quien controla la atención, controla gran parte de las posibilidades de transformación. La cuestión sería, entonces, pensar en que la atención es, así también, “una potencia que desordena lo establecido, el dominio de los automatismos, en busca de algo distinto, más abierto”.¹⁰³ Con todo, podemos preguntarnos qué aporta esta noción de *atención* a las imágenes improbables. Si aceptamos que la atención reconfigura lo establecido, las imágenes improbables pueden entenderse, más que como contenedores de información no redundante –en palabras de Vilém Flusser– como imágenes que *crean situaciones* de atención. Digo esto porque trabajar el acontecimiento de la imaginación implica, más que tratar de dirigir nuestra atención a *una sola cosa*, *digerir* la atención para “sentir las vísceras de ese movimiento que nos inquieta”.¹⁰⁴ Al respecto, cabe mencionar que esta atención no se *enseña*, se *ejercita*.

En este sentido, me parece muy interesante el ensayo *Tengo una pestaña en el pie*,¹⁰⁵ de Cecilia Miranda, artista visual mexicana, quien ha propuesto la noción de *mirada distal*.¹⁰⁶ Miranda presentó un escenario donde los ojos se encuentran en los pies y, como resultado, el

¹⁰² Amador Fernández-Savater, “Ausentarse: la crisis de la atención en las sociedades contemporáneas” en *El eclipse de la atención*. coord. Amador Fernández-Savater y Oier Etxeberria (Barcelona: Ned ediciones, 2023).

¹⁰³ Amador Fernández-Savater, “Ausentarse: la crisis de la atención en las sociedades contemporáneas”, 18.

¹⁰⁴ Andrea Soto Calderón “Una atención dispersa: imágenes y experiencia”, en *El eclipse de la atención*. coord. Amador Fernández-Savater y Oier Etxeberria (Barcelona: Ned ediciones, 2023), 141.

¹⁰⁵ Cecilia Miranda, “Tengo una pestaña en el pie”, en *En una orilla brumosa. Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura*, ed. Verónica Gerber Bicecci (México: Taller editorial Gris Tormenta, 2021), 51-61.

¹⁰⁶ Distal es un adjetivo que indica la lejanía hacia el punto de inserción de un órgano. Por ejemplo, la mano es *distal* al hombro.

recorrido de la información se ve obligado a atravesar todo el cuerpo, alterando el proceso de percepción. Este desciframiento, al estar sujeto al cuerpo, conlleva a la pérdida o exceso de datos, haciendo que la imagen nunca sea completamente precisa o predecible. Esto se debe a que, a medida que aumenta la distancia, mayor es la vulnerabilidad de alteración, porque “al igual que las imágenes, cada vez que un texto era leído, llegaba al cerebro algo distinto. Era común que los años se voltearan de 1945 a 5491, por eso siempre hablábamos en futuro”¹⁰⁷ lo que enfatiza la inestabilidad de la atención y la manera en la que cualquier sistema de signos –ya sea visual o textual– está sujeto a procesos de interpretación que nunca son fijos. Aunque la propuesta de Miranda es inusual, refuerza la idea de que la atención no se reduce a un proceso pasivo o lineal; se manifiesta como un fenómeno corpóreo que constantemente digiere y reinterpreta el flujo de información, creando distorsiones, vacíos o excesos. Al igual que en el ejemplo de la mirada en los pies, las imágenes improbables se gestan entre esos márgenes de error o distorsión. Estas imágenes no buscan ser comprendidas de manera única y *disciplinada*; requieren un proceso de digestión, un tránsito corporal de la información que, más que un acto intelectual, es visceral, afectivo y está sujeto a la reconfiguración constante del cuerpo y el entorno; es decir, además de ser percibida, la imagen actúa sobre nosotros, transformando nuestra relación con lo visible y lo pensable. Desde la perspectiva del modelo actancial de Andrea Soto Calderón, la imagen no es un objeto autónomo ni una representación cerrada; se configura como un nodo dentro de una red de relaciones en la que intervienen la mirada, el cuerpo, el medio y la propia imagen. El acto de digerir la atención implica una apertura a lo que no está completamente definido, a lo que escapa de los automatismos de la mirada y se inscribe en una constelación de relaciones materiales.

Otro ejemplo en el que pienso sobre qué podría significar *digerir* la atención es la forma en la que Hyto Steyerl, en su libro *Los condenados de la pantalla*,¹⁰⁸ reflexionó sobre J.M.W. Turner (1775-1851); este pintor inglés, desde el inicio de su carrera artística, experimentó con perspectivas en movimiento para descentralizar el punto fijo o visión tradicional y convencional del arte. En sus obras, la línea del horizonte es difícil de percibir debido a que está inclinada, sinuosa y agitada. Para Steyerl esto simboliza la inestabilidad y la perturbación de la idea del espacio y tiempo como construcciones sistemáticas. Esta autora enfatizó que, para lograr “el colapso de la perspectiva lineal”,¹⁰⁹ Turner realizó determinadas acciones con el objetivo de experimentar el movimiento y desdibujar la perspectiva lineal;

¹⁰⁷ Cecilia Miranda, “Tengo una pestaña en el pie”, 59.

¹⁰⁸ Hyto Steyerl, *Los condenados de la pantalla* (Buenos Aires: Caja negra editora, 2014).

¹⁰⁹ Hyto Steyerl, *Los condenados de la pantalla*, 23.

por ejemplo, se ataba al mástil de un barco o sacaba la cabeza por la ventanilla de un tren en marcha durante nueve minutos. Que el horizonte esté difuminado e inclinado en sus pinturas no implica una negación de su existencia; más bien, lo sitúa como algo inaccesible para la percepción del observador. Si la atención se digiere y no se reduce a un instante de percepción, entonces la imagen deja de ser un objeto estático para convertirse en algo que acontece en su hacer, algo que se despliega en el tiempo. En este sentido, pensar en la performatividad de la imagen permite entender que no se trata de un producto acabado ni de una representación cerrada, sino de una práctica que, en su devenir, da forma a lo que aparece; más que limitarse a mostrar o reflejar el mundo, estas imágenes *hacen mundo* pues actúan y generan realidad. Aquí, la pregunta se desplaza de “qué es una imagen improbable” hacia lo que puede y la forma en que transforma el campo en el que se inscribe

2.2.4 Performar las imágenes improbables

Sin hacer una revisión exhaustiva de conceptos históricos como el *giro espacial* o el *giro performativo*,¹¹⁰ Andrea Soto Calderón en su libro *La performatividad de las imágenes*,¹¹¹ se enfocó en trazar una comprensión general de lo que significa la performatividad en dicho contexto. Sin profundizar en las raíces históricas, hay una idea central que, según la autora, es común a todas las teorías de performances: los modos de hacer, los modos de decir, son siempre autorreferenciales. Esto significa que las acciones y discursos performativos no dependen de una referencia externa para tener sentido; su significado no proviene de algo previo, se construye en el instante mismo de su realización. Esto implica que la imagen no está predeterminada, ya que se constituye en el hacer, en el trayecto. La performatividad, entonces, no es solo un resultado, es una operación que transforma la relación con lo informe y lo indeterminado. De ahí la importancia de desplazar la idea de crear con una expectativa previa y, en cambio, confiar radicalmente en el proceso de creación.

Es precisamente por esto que resulta clave la cita que ella retomó de Jean Wirth en *Qu'est-ce qu'une image?*: “nos quedaremos, entonces, con la definición de los performativos como enunciados que contribuyen a hacer la realidad que representan”.¹¹² En relación con las imágenes, Soto Calderón subrayó que, en lugar de ser una simple copia o representación de algo ya dado, las imágenes generan, gestan o hacen aparecer esa realidad. Así, la

¹¹⁰ Dos marcos teóricos que han influido en el pensamiento contemporáneo sobre el espacio, el cuerpo y la acción.

¹¹¹ Andrea Soto Calderón, “Performatividad de las imágenes” en *La performatividad de las imágenes*, 67-76.

¹¹² Jean Wirth, “Qu'est-ce qu'une image?”, en Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes*, 69.

performatividad en este contexto “quiere decir dar forma”, pues se trata de una “operación en donde su forma no es anterior a su devenir”.¹¹³ A partir de las reflexiones de Soto Calderón, podría pensarse que no todas las imágenes tienen el mismo potencial performativo: algunas, las que en esta tesis llamamos *probables*, reproducen y refuerzan las convenciones establecidas, mientras que otras, las *improbables*, desafían los estereotipos, las miradas y los cuerpos, transformando las comunidades en las que se inscriben. En este sentido, lo que ha sugerido Soto Calderón es que la performatividad de la imagen opera a través del desplazamiento ficcional: un mecanismo que, además de generar sentido, desplaza y transforma relaciones. De ahí que las imágenes oscilen entre un doble poder: pueden condensar una historia, fijando un relato sobre el mundo, pero también tienen la capacidad de detonar otras historias, de interrumpir lo ya establecido. Si algunas imágenes se inscriben en una lógica probable, es decir, reproducen las convenciones visuales preexistentes y refuerzan un orden dado, otras operan en la incertidumbre y en la posibilidad de transformación. Las imágenes improbables no representan una realidad predefinida, por el contrario, generan situaciones en las que el significado no está clausurado de antemano. Es en este desplazamiento, en esta capacidad de hacer aparecer lo que aún no tiene un lugar en el régimen de lo visible, donde la performatividad de la imagen despliega su potencia.

Para contestar los cánones del orden y los usos de las imágenes, es necesario experimentar con lo que está a nuestra mano. La función performativa de la imagen, como señala Soto Calderón, tiene que ver con desgarrar el tiempo y los espacios hegemónicos, abrir brechas para lo imprevisto. En este sentido, la serie *Dos veces María*, en la que he trabajado con la violencia política ejercida durante la dictadura argentina, busca situarse en ese umbral donde la imagen deja de representar el pasado para intervenir en las formas en que éste es imaginado. Una de las fotografías de la serie, en la que mi propio cuerpo aparece sumergido en el agua, toma como referencia los vuelos de la muerte, una de las formas de desaparición forzada utilizadas por la dictadura militar argentina. Sin embargo, más que ilustrar un evento histórico, la imagen trabaja desde el desplazamiento ficcional: no intenta reconstruir un hecho, más bien, traza una grieta en los imaginarios que han cristalizado sobre la violencia y la memoria. Aquí, la performatividad de la imagen interrumpe las representaciones dominantes de la historia y, al hacerlo, abre preguntas sobre la posibilidad de tensionar el presente desde el gesto fotográfico. Pensar el estatuto performativo de las imágenes, como sugiere Soto Calderón, implica reubicar la dimensión figurativa, detenerse en la fábrica de las

¹¹³ Andrea Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes*, 71.

imágenes, en sus prácticas, en su *poiesis*. En este sentido, la imagen no es un documento ni un testimonio directo; es un umbral donde las formas se desorganizan y el tiempo se fragmenta. Ahí, el pasado no se clausura: se vuelve presente en su potencia de transformación. Es en este desplazamiento, en esta capacidad de hacer aparecer lo que aún no tiene un lugar en el régimen de lo visible, donde la performatividad de la imagen despliega su potencia.



Valeria Arendar
Ciudad de México, 1994
Vuelos de la muerte
2021
Fotografía Digital

En la performatividad de las imágenes, el deseo ocupa un lugar central. Como señaló Andrea Soto Calderón en *Una erótica de las imágenes*, el deseo impulsa y da forma a las imágenes, mientras que éstas, a su vez, estimulan y reconfiguran el deseo. Una erótica no ve lo existente como algo simplemente disponible para interpretar; más bien, abre una relación activa con lo que aún no ha tomado forma, con lo que se resiste a ser fijado en un significado único. Esta idea nos aleja de una lectura que busca interpretar la imagen desde fuera y nos acerca a una práctica en la que la imagen nos implica, nos descoloca y nos transforma. Desde luego, esta reflexión tiene sus bases en la crítica de Susan Sontag formulada en su ensayo *Contra la interpretación*,¹¹⁴ donde sugirió que, en lugar de centrarnos en una hermenéutica, deberíamos

¹¹⁴ Susan Sontag, “Contra la interpretación”, en *Contra la interpretación y otros ensayos*. trad. Horacio Vázquez Rial (Barcelona: Seix Barral, 1984), 16-27.

pensar en una erótica del arte. Esto implica que, más que buscar siempre el significado oculto o una interpretación correcta de una obra o una imagen, debemos enfocarnos en cómo las imágenes nos afectan y movilizan a través del deseo. Aplicar esta idea a la imagen improbable es particularmente provocador, ya que implica recuperar el acto de “sentir” la imagen antes de “leerla”, en lugar de considerarla como algo inescrutable o misterioso. Al abandonar la hermenéutica —es decir, una lectura que se impone sobre la imagen—, se nos invita a explorar cómo sería una crítica que, en lugar de intentar controlar la imagen, abra un espacio de encuentro con ella. Justamente es la erótica, esa que nos mueve y desborda, la que genera una búsqueda e interacción con los bordes. En este sentido, la imagen improbable no solo se performa en su hacer, también abre la posibilidad de una relación distinta con lo visible: una que no se agota en la representación ni en la interpretación, y que se sostiene en el deseo y en la potencia de lo que aún está por formarse.

Más que proponer nuevas formas de hacer imágenes basadas en una lucha agónica contra el aparato, la imaginación material plantea la posibilidad de desplazar sus usos normativos, tensionando sus convenciones desde dentro. En este sentido, la imagen improbable no niega el medio ni se limita a resistir su lógica instrumental: actúa como un modo de hacer que altera sus coordenadas de funcionamiento. Este capítulo abordó la imaginación material como un ejercicio de transformación capaz de ir más allá de la representación, interviniendo en las formas en que el mundo es experimentado. A lo largo del desarrollo, se distinguieron cuatro operaciones fundamentales en este desplazamiento: a) *Ejercitar el acontecimiento* permitió concebir la imagen improbable como una práctica de transformación sostenida en la contingencia, en lugar de una ruptura total; b) *Pensar entre medios* abordó la relación entre opacidad y transparencia en la producción de imágenes, mostrando que el medio, lejos de ser un canal neutral, constituye una condición de posibilidad; c) *Digerir la atención* situó la imagen improbable como una alteración en los automatismos de la mirada, un fenómeno que en lugar de fijar la percepción, la desborda. Y, c) *Performar las imágenes improbables* evidenció que la imagen no se agota en representar el mundo, ya que también actúa como una forma activa de producción de lo sensible, cuya potencia se activa en su desplazamiento ficcional. Desde esta perspectiva, la imaginación material se concibe no como un método de creación paralelo, sino como una exploración de los procesos en que la imagen toma forma. No se trata de oponer imágenes “buenas” a imágenes “malas”; lo relevante es comprender cómo las imágenes intervienen, qué modos de relación despliegan y qué operaciones habilitan. En este sentido, el problema no es únicamente qué imágenes producimos; lo es

también cómo estas configuran lo visible y moldean la percepción. Pensar la imaginación material en estos términos abre una discusión que se retomará en el próximo capítulo: si la imagen improbable no se agota en lo técnico y se define por una configuración sensible que altera sus condiciones de aparición, ¿de qué forma la ficción participa en ese desplazamiento? Más allá de una dicotomía entre realidad y representación, la ficción será abordada como una estrategia de reconfiguración de las imágenes en sus propios modos de funcionamiento.

CAPÍTULO III: Tomar partido por la ficción

La cuestión de la ficción es, de hecho, el entrelazamiento de dos cuestiones. La ficción es un cierto ordenamiento de acontecimientos. Pero también es la relación entre un mundo de referencia y mundos alternativos. No se trata simplemente de la relación entre lo real y lo imaginario. Se trata de la relación entre lo que los individuos sienten y aquello que debieran sentir, lo que normalmente deben sentir los individuos que viven en sus condiciones de existencia.

— Jacques Rancière¹¹⁵

Este capítulo aborda cómo la ficción, más allá de ser entendida como un mecanismo de representación o engaño, se configura como una herramienta crítica y política que interviene en la partición de lo sensible. Se analiza su capacidad para reorganizar lo visible, lo pensable y lo imaginable. Además, se introduce la noción de ficción como un proceso aditivo, que no busca oponerse a la verdad o desenmascararla, sino producir horizontes nuevos de significado y percepción mediante la gesta de imágenes improbables.

En este contexto, la ficción actúa como mediación de las imágenes en tanto que acoge lo impensado o inadmisible. En este ejercicio creativo, tomar partido por la ficción no implica que todo sea un relato “inventado” o “falso” ni que debamos ver el mundo únicamente a través de la ficción; más bien, implica reconocer que la ficción tiene la capacidad de afectar el campo de lo real, de abrir posibilidades de sentido que antes no estaban disponibles. La ficción no actúa como un simple velo que encubre la verdad; opera como una fuerza de reconfiguración. Es por ello que, no es tanto mi interés centrarme en una discusión entre lo verdadero y lo falso, pues considero que es un marco reductivo, porque si limitamos el análisis de la ficción a esta oposición, se corre el riesgo de dejar fuera su capacidad de reordenar la experiencia y de intervenir en el tejido mismo de lo real; más que discernir entre verdad y engaño, la cuestión radica en pensar cómo una imagen interviene lo sensible, qué configuraciones activa y qué posibilidades de experiencia abre. Se trata, entonces, de evitar una concepción que ubique la ficción en los márgenes de la realidad, como si fuese un espacio autónomo y separado o, en el extremo opuesto, de asumir que todo es ficción. Este cambio de posición conlleva entender la ficción desde un espacio intersticial, en el cual deja

¹¹⁵ Jacques Rancière, “Política de la ficción”. *Revista de la Academia* 18 (2014): 29.

de ser una superficie cerrada y se convierte en una interfase de las imágenes que dialoga con otros objetos, cuerpos e imágenes, donde tanto la verdad como el estado de las cosas se despliegan en múltiples direcciones, poniendo en crisis los límites de lo visible y lo pensable.

Para avanzar en estas reflexiones, tomo como pretexto *Hombre se convierte en paisaje* (2017), un video-ensayo realizado en Tokio, Japón, por el fotógrafo mexicano José Luis Cuevas, para examinar cómo la ficción despliega otra relación entre el espectador, la imagen y el entorno. A través de esta pieza, pretendo revisar cómo la ficción puede gestar imágenes improbables en un mundo donde nuestra percepción ha sido moldeada por el orden de las imágenes probables.

3.1. Los “desarreglos” del orden ficcional

Muchas veces la ficción es entendida como una estrategia narrativa cuyo objetivo es provocar el engaño. Esto se debe a que la relación entre ficción y realidad ha sido analizada dentro del problema de la representación, que suele ver la ficción como algo imaginario lo que no implica, necesariamente, un engaño¹¹⁶ y opuesto a las realidades sólidas de la acción. Theo Reeves-Evison en su ensayo *Surface fiction: futures and fictions*¹¹⁷ introdujo una distinción que me parece fundamental entre el engaño y la ficción. Mientras que el engaño se podría definir como una falsa realidad, para Reeves-Evison, la ficción no trata de crear algo que no es. De hecho, la diferencia clave entre ficción y engaño radica en sus pretensiones de verdad: para ser más precisas, Reeves-Evison sostiene que las declaraciones engañosas que afirman ser verdaderas pueden ser expuestas posteriormente como falsas; es decir, el engaño pretende ser verdad hasta que se demuestre lo contrario, lo que se debe a que es la mimetización con la realidad lo que habilita que el engaño pase a desapercibido.¹¹⁸ En contraste, las declaraciones ficticias renuncian desde el principio a cualquier pretensión de verdad. Esto supone que la ficción deambula entre lo posible y no sólo en lo sucedido; pero más importante aún, la ficción sabotea su propia capacidad de engañar.

En este sentido, Reeves-Evison propuso una definición alternativa y tentativa de ficción que desafía la idea tradicional que busca establecer límites claros entre lo verdadero y lo falso: en lugar de ser simplemente lo opuesto a la verdad, la ficción crea superficies tan

¹¹⁶ Gregory Currie, “Imagination and make-believe” y David Davies, “Fiction”. En ed. Gaut, Berys Nigel, y Dominic Lopes, *The Routledge Companion to Aesthetics* (London: Routledge, 2005), 253-274.

¹¹⁷ Theo Reeves-Evison, “Surface Fictions”, en [Futures and Fictions](#), editado por Henriette Gunkel, Ayesha Hameed y Simon O’Sullivan (Londres: Repeater Books, 2017).

¹¹⁸ Reeves-Evison, “Surface Fictions”, 198.

complejas que cuestiona nociones de exterior-interior;¹¹⁹ por lo tanto, la diferencia entre exterior [lo visible] e interior, se encuentra en la discrepancia entre la apariencia externa y la esencia interna. Desde esta visión, la ficción no solo supone una capa superficial que encubre una verdad subyacente, sino que puede consistir en tantas capas densas como despliegue, por lo que las distinciones entre falso y verdadero se convierten en un debate borroso e irrelevante. Es decir, la ficción no busca desenmascarar una falsedad para revelar una verdad “única”; en lugar de eso, funciona de manera aditiva, aplicando capas y pliegues sin oponerse directamente a la falsedad.

Pienso que los argumentos de Reeves-Evison son una inquietud que persiste en torno a la raíz etimológica de “ficción”. La palabra ficción proviene de “fingir” que es derivada del participio del verbo *fingere*, que significa “amasar”, pero también “modelar”. Este origen también se relaciona con *finco*, un término asociado a ideas como “construir”, “forjar” [en el sentido de dar la primera forma con el martillo] o “pactar”. Así, podríamos decir que la ficción implica un acto deliberado para *dar forma* a una situación, por tanto, no se reduce simplemente a una representación,¹²⁰ sino que incluye una producción activa en la que el sentido se construye y se despliega mediante la propia dinámica de la creación. Si la ficción tiene la capacidad de forjar, quiere decir que puede configurar maneras de hacer y crear unas condiciones para introducir una posibilidad en el mundo.

Esta perspectiva sobre la ficción desplaza la pregunta del “qué es” al “qué hace”, entendiendo la ficción como un gesto que interviene activamente en la configuración de lo sensible. Entendemos la partición jerárquica de lo sensible como el sistema que determina qué puede percibirse, pensarse y decirse en una sociedad determinada. Dicho de otro modo, se trata de aquello que traza las fronteras entre el exterior y el interior, o lo que es lo mismo: lo visible y lo invisible, lo decible y lo indecible, lo pensable y lo impensable. Esto último es un concepto central en los desarrollos filosóficos de Jacques Rancière y las lecturas críticas que ha realizado Andrea Soto Calderón; de ahí que, lejos de reducir la ficción a una estructura narrativa que depende de las intenciones de escritores o creadores, para Rancière la ficción es una herramienta crítica que permite reorganizar lo que entendemos como la “realidad establecida” o bien la configuración de las formas de vida.

¹¹⁹ Reeves-Evison, “Surface Fictions”, 192.

¹²⁰ Reeves-Evison, “Surface Fictions”, 192.

Soto Calderón, en el ensayo *El trabajo de la ficción*¹²¹ y también en *La relación entre las imágenes y la ficción en el pensamiento de Jacques Rancière*¹²² presentó una valiosa lectura de la obra de Rancière al reunir y articular las diversas concepciones que este autor ha desarrollado sobre la ficción. Su enfoque permite observar que las ideas de Rancière sobre la ficción han dejado de ser nociones estáticas para devenir en conceptos cada vez más complejos y dinámicos. Más que una recopilación de fragmentos del pensamiento de Rancière, su lectura constituye una interpretación crítica que vincula y rearticula sus planteamientos. En lugar de trazar un panorama exhaustivo de sus aportes sobre la ficción en Rancière, me interesa centrarme en la forma en que Soto Calderón construye un recorrido crítico desde el cual explora la compleja relación entre las imágenes y la ficción.

En su análisis del pensamiento de Rancière, Soto Calderón señaló que Rancière, al desarrollar su visión de la ficción y sus implicaciones políticas, recurrió con frecuencia a la concepción aristotélica de la ficción, que argumenta que la ficción es una forma de imitación de la realidad. Esto se debe a que la idea central es que las acciones tienen un propósito o un fin pero, más importante aún: debe existir una progresión lineal y coherente en el desarrollo de eventos o historias. Es decir, la racionalidad aristotélica se entiende como una construcción lógica de acciones, donde cada parte narrativa está organizada y dirigida por un conjunto central, cuya fórmula gira alrededor de un inicio, un nudo y un desenlace. A Rancière este argumento lo ha llevado a afirmar que dicha estructura narrativa atraviesa tanto la tragedia como las formas de narrar la realidad histórica y social.¹²³ Lo que es interesante pensar en este caso es que la vida *real* no sigue una estructura lineal narrativa con un propósito claro ya que “no conoce historias ni acciones orientadas hacia un fin concreto”¹²⁴ sino que es un flujo continuo de micromovimientos sin una dirección específica.

Esta cuestión llevó a Rancière a preguntarse cómo y en qué momento se introdujeron fracturas en esta lógica lineal. Para él, esta ruptura o crisis de la estructura tradicional del pensamiento, encuentra su lugar en la ficción moderna. Rancière, en su libro *El hilo perdido. ensayos sobre la ficción moderna*¹²⁵ y en el ensayo *Política de la ficción*,¹²⁶ analizó la crítica

¹²¹ Soto Calderón, “Imaginación material”, 117-129.

¹²² Andrea Soto Calderón, “La relación entre imágenes y ficción en el pensamiento de Jacques Rancière”, *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica* 79, no. 306 (2023): 1823–1841.

¹²³ Algo similar ocurre con lo que Walter Benjamin describió en la novena tesis de *Tesis sobre la filosofía de la historia*. La teleología, dirá Benjamin, en tanto discurso dominante, plantea una lógica en la que los acontecimientos deben superar etapas conforme lo determine el progreso. Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, trad. y ed. Bolívar Echeverría (México, Contrahistorias, 2005), 23.

¹²⁴ Jacques Rancière, “Política de la ficción”, *Revista de la Academia* 18 (2014): 25–36.

¹²⁵ Jacques Rancière, *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. María del Carmen Rodríguez, trad. (Buenos Aires: Manantial, 2015).

¹²⁶ Rancière, “Política de la ficción”, 25–36.

literaria de dos novelas que, hoy en día, están consagradas como “obras maestras” de la literatura moderna: 1) *La educación sentimental* de Gustave Flaubert,¹²⁷ publicada en 1869 y, 2) *Lord Jim* de Joseph Conrad, publicada en 1900. Estas dos novelas fueron consideradas por los críticos de su época como “no libros”, “relatos erráticos” y “monstruos sin columna vertebral”.¹²⁸ En términos narrativos, lo que señalaban era que estos escritos carecían de elementos como: a) una estructura sólida; b) un encadenamiento causa-efecto para un desarrollo temporal lineal y; c) un eje central que dote de sentido unificado a las narrativas.

Al recordar estas críticas, Rancière aclaró que no pretendía reafirmar la idea preconcebida de que lo nuevo siempre incomoda a los críticos tradicionales; en lugar de eso, sugirió que hay algo significativo en el hecho de que estas obras fueran percibidas como “monstruos sin columna vertebral”. Esto indica que, en el momento de su publicación, “algo le sucedió a la ficción”:¹²⁹ perdió el orden y las proporciones que solían determinar su excelencia. Me parece relevante esta referencia ya que la ficción moderna, a diferencia de la clásica [diríamos aristotélica], no se centra tanto en lo que representa (contenido narrativo) sino en lo que opera o produce. Lo que está en juego no es tanto el contenido de la historia, como la capacidad de ésta para dar forma a escenas, producir sujetos y reorganizar lo sensible:

Permite pensar las relaciones nuevas entre las palabras y las cosas, las percepciones y los actos, las repeticiones del pasado y las proyecciones al futuro, el sentido de lo real y lo posible, de lo necesario y de lo verosímil con el que se tejen las formas de la experiencia social y de la subjetivación política.¹³⁰ Analizar y comentar la cita

Al detenernos en esta idea, resulta evidente que la ficción para Rancière no se limita a representar un mundo verosímil o una lógica de causalidad. Más bien, lo que se pone en juego es un espacio donde se reconfiguran las relaciones entre lo que puede ser visto, pensado y sentido; más allá del relato en sí, la ficción moderna se interesa por las experiencias que desencadena y por las conexiones que establece entre lenguaje, imagen y percepción del mundo. Desde esta perspectiva, la ficción deja de operar como una estructura cerrada y adquiere un papel más dinámico, convirtiéndose en un campo de intervención política y estética: lo real y lo posible ya no aparecen como categorías fijas, sino como elementos en

¹²⁷ Para Rancière fue precisamente Flaubert el primero en plantear el problema de la ficción moderna.

¹²⁸ Rancière, *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*, 9.

¹²⁹ Rancière, *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*, 9-10.

¹³⁰ Rancière, *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*, 17.

constante desplazamiento. En este proceso, la subjetivación política -es decir, la manera en que los sujetos emergen dentro de un determinado orden sensible- no se sostiene únicamente en un discurso explícito, pues son igualmente decisivos los modos en que las narrativas, las imágenes y los afectos reconfiguran lo visible y lo pensable. De esta manera, Rancière hizo una distinción entre dos racionalidades de la ficción: a) como reguladora de la acción trágica y, b) como forjadora de otro sentido común.¹³¹ Ambas racionalidades y, esto es significativo, pueden ser entendidas como formas de un “dispositivo de disposición”; sin embargo, *operan* de maneras muy diferentes: la primera racionalidad, de corte aristotélico, funciona como un dispositivo cerrado que estructura las acciones y prioriza el orden, la coherencia y la finalidad; en contraste, la segunda racionalidad de la ficción utiliza el dispositivo de disposición¹³² no para reforzar un orden preexistente, sino para provocar rupturas. No se trata de duplicar la realidad ni de sustituirla con una ilusión (como en la lógica del simulacro), sino de intervenir en ella, generando nuevas configuraciones sensibles. De ahí que, desde esta perspectiva, la ficción no consiste únicamente en inventar personajes o situaciones, ya que también actúa sobre la realidad, transformando las relaciones entre palabras, imágenes y cuerpos. En esencia, la segunda racionalidad de la ficción¹³³ implica, más que nada, un acto político, porque lo que ahí se disputa es la “conquista no solo por el relato, sino que es la apertura de un espaciamiento que nos permite una reorganización del campo de lo sensible”.¹³⁴ Es decir, exige prestar atención a lo que de hecho hay. Esto implica que la segunda racionalidad trabaja en reconfigurar espacios y concebir personajes colectivos que carecen de un lugar definido o de un cuerpo verificable¹³⁵.

Según Rancière, se trataba de situar el trabajo de la ficción en la zona de lo inadmisibile. Pero esto no debe ser pensando en un sentido moral de lo que debemos aceptar o rechazar porque “la ficción no se opone a lo real”,¹³⁶ sino que debe ser considerado como un

¹³¹ Considero relevante mencionar que, en el contexto de Rancière, lo público no es lo común. Lo común es lo impropio.

¹³² Aquí Rancière plantea otra cara del concepto “dispositivo de disposición”. En tanto a la ficción moderna o nueva ficción, esta noción se refiere a la capacidad de la ficción para actuar como un dispositivo que organiza y reorganiza elementos dentro del campo de lo sensible (lo que podemos ver, pensar, percibir o imaginar). De ahí que por “medios” podemos entender los recursos, herramientas o estrategias que la ficción utiliza para producir efectos. Estos medios no se limitan a aspectos narrativos como el desarrollo de personajes o tramas, sino que abarcan formas de articular lo decible, lo visible y lo pensable para generar así nuevas configuraciones de sentido. Por ejemplo: a) recomponer espacios significa redistribuir el espacio perceptivo, creando escenarios que no necesariamente siguen las convenciones espaciales establecidas y, b) “inventar nombres o personajes colectivos” se refiere a que, en lugar de centrarse en protagonistas individuales, la ficción puede generar figuras colectivas, entidades abstractas, ideas o comunidades que no tienen un lugar fijo ni en el discurso dominante ni en las imágenes probables.

¹³³ También podemos nombrarlo como la nueva ficción o ficción moderna

¹³⁴ Soto Calderón, “La relación entre imágenes y ficción en el pensamiento de Jacques Rancière”: 1825.

¹³⁵ Soto Calderón, “Imaginación material”, 123.

¹³⁶ Rancière, “Política de la ficción”, 35.

mecanismo que confronta lo impensado o lo que normalmente no tiene lugar en el discurso dominante o en las imágenes probables, cuestión que hizo afirmar a Rancière que la ficción no es menos real que la experiencia ordinaria. Esto quiere decir que la ficción no niega la realidad; la reordena para revelar aquello que normalmente permanece fuera del campo de lo visible. Es precisamente en esta capacidad para generar quiebres donde la *nueva* ficción se vincula directamente con la producción de imágenes improbables.

A partir de aquí Rancière hizo notar que la ficción opera como un *trazado de escenas*.¹³⁷ Esto implica que lejos de ser un reflejo ordenado de la realidad, es un movimiento de apertura en el que se producen visualidades, figuras y correspondencias. No obstante, es importante evitar la simplificación de interpretar este planteamiento como una mera abstracción teórica. Por el contrario, considero que la propuesta de Rancière es un giro radical a la forma en la que interpretamos la ficción. Esta visión supone que el movimiento de la ficción se traduce en un trazo que aparece y desaparece, que se desvanece en la instantaneidad del momento. Esta última idea muestra que la ficción renuncia a fundar verdades permanentes y se dedica, en cambio, a articular escenas pasajeras que interpelan nuestra experiencia de la realidad. Es por esto que él describió la ficción como el “movimiento del abanico”¹³⁸ que retrasa el horizonte y finge un paisaje que aparece y luego desaparece.¹³⁹ Si la ficción provoca desarreglos es porque es una poiesis [creación o hacer] que genera una molestia, una perturbación, un disenso¹⁴⁰ y, por lo tanto, una aisthesis [una nueva forma de percibir] en la distribución de identidades y funciones. De lo que se trata, entonces, es de inscribir algo sin cuerpo propio en el orden establecido. Así el trabajo de la ficción es romper los círculos instituidos.

3.1.2 La ficción como mediación de la imagen-escena

Hasta ahora, hemos explorado la ficción como un mecanismo que reordena y reconfigura la partición de lo sensible permitiendo nuevas formas de percepción y entendimiento. Sin embargo, en un contexto donde las estructuras de percepción están profundamente

¹³⁷ Soto Calderón, “La relación entre imágenes y ficción en el pensamiento de Jacques Rancière”: 1831.

¹³⁸ Soto Calderón, “Imaginación material”, 127.

¹³⁹ La metáfora del abanico es significativa porque su movimiento nos ofrece una visión parcial y momentánea de lo que hay “más allá”, sin nunca revelar una perspectiva completa o definitiva. Esta imagen encuentra su origen en *Mallarmé. Política de la sirena*, donde Rancière analizó la poesía de Stéphane Mallarmé, un crítico y poeta francés del siglo XIX. Más que desplegarse completamente, el pliegue en su poesía sugiere una estructura en capas, abierta a múltiples sentidos que emergen de manera fragmentaria. En el ámbito de la ficción, este pliegue genera una tensión constante entre lo visible y lo oculto, entre aquello que se presenta y lo que permanece por descubrir.

¹⁴⁰ Este concepto se refiere a la introducción de desacuerdos en el orden establecido de lo sensible.

determinadas por normas y convenciones, cabría preguntarse ¿cómo desafiar los marcos instituidos y pensar la ficción como una fuerza generativa de imágenes, capaz de alterar lo visible más allá de la representación? En este sentido, las reflexiones de Soto Calderón ofrecen una perspectiva clave¹⁴¹ para explorar esta cuestión. Soto Calderón en *Una escena contra otra*,¹⁴² capítulo de *Imaginación material* (2023), propuso un desvío en la comprensión habitual de la imagen como representación hacia la imagen como escena. Aunque la idea de la escena tiene una carga histórica y cultural que la asocia inmediatamente con el teatro, Soto Calderón mencionó que, para liberar a las imágenes de su papel meramente representativo, es necesario examinar cómo la autoridad de la representación domina nuestro pensamiento.

En el régimen representativo, las imágenes se basan en la semejanza para construir su relato, estableciendo una unión entre dos elementos separados a través de su parecido. La imagen en este régimen es un medio para vincular el signo visual [la representación] con aquello que representa en el mundo real. Por ejemplo, un retrato de un rey no es solo un cuadro; es un puente entre el objeto representado [el rey] y la idea de poder o soberanía que encarna. Esta unión entre imagen y referente se basa en el parecido: el retrato es “valioso” porque se parece al sujeto que retrata. Esto significa que las imágenes “deben” parecerse a aquello que representan para construir un relato.

Fue a principios de los años noventa cuando se consolidó una forma diferente de pensar las imágenes, marcada por lo que se denomina la “crisis de representación”.¹⁴³ No obstante, este giro crítico tiene sus raíces en reflexiones anteriores, como las propuestas por Michel Foucault en su emblemático ensayo *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*.¹⁴⁴ En este texto, Foucault analizó la obra de René Magritte para mostrar cómo las imágenes no son simples “equivalencias entre el hecho de la semejanza y la afirmación de un vínculo representativo”.¹⁴⁵ Más bien, señaló que las imágenes son construcciones autónomas en las cuales las palabras no son las cosas y las cosas no son palabras. Esta aproximación refleja un

¹⁴¹ No pretendo sugerir que la filosofía sea una respuesta definitiva a estas problemáticas, pero sí creo que los diagnósticos que ofrece pueden iluminar ciertos aspectos clave. Más que ofrecer una respuesta definitiva, el desvío que propone Soto Calderón habilita destellos para imaginar otros modos de pensar la imagen, la subjetividad y la ficción.

¹⁴² Soto Calderón, “Imaginación material”, 129-137.

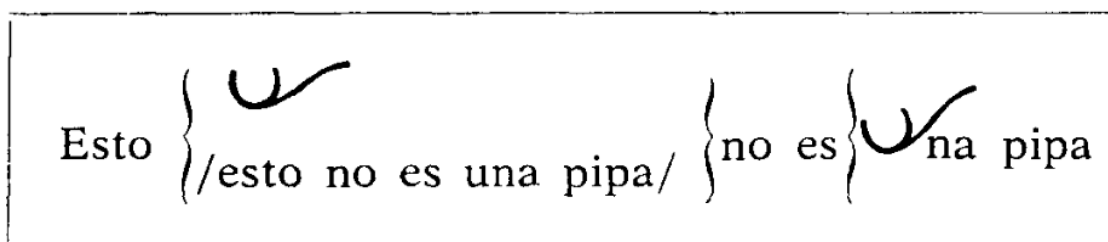
¹⁴³ Esta crisis de representación fue influenciada por varias corrientes como el posestructuralismo y el posmodernismo. Este concepto alude al cuestionamiento de los modos clásicos de entender cómo las imágenes se relacionan con la realidad.

¹⁴⁴ Michel Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*, Francisco Monge y Joaquín Jordá, trad., (Barcelona: Anagrama, 1997).

¹⁴⁵ Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*, 13.

síntoma: indica la necesidad de pensar los nudos indisociables entre palabras, sonidos e imágenes, sin dar prioridad a unos sobre otros.

Foucault, en ese mismo ensayo, en *El caligrama deshecho*¹⁴⁶ ilustró esta tensión a través de diagramas que profundizan en el problema de la representación. Por ejemplo, en uno de los esquemas, se observa cómo la frase “Esto no es una pipa” es descompuesta gráficamente:



Michael Foucault
*El caligrama deshecho*¹⁴⁷

La imagen contiene dos frases: 1) “Esto no es una pipa” y, 2) “no es una pipa”. Ambas están encasilladas dentro de un marco gráfico que conecta visualmente los fragmentos, sugiriendo un juego entre lo que se ve y lo que se dice. Aquí Foucault no se limitó a cuestionar la relación entre la imagen y el texto, su análisis descompuso cómo las palabras operan como signos que remiten a algo que, sin embargo, permanece inalcanzable. Los signos gráficos [llaves y líneas diagonales] destacan cómo las palabras pueden descomponerse en diferentes niveles de representación. Por ejemplo: “esto” puede referirse a toda la frase o a la palabra “esto” en sí y, “no es una pipa” aparece como una afirmación que pone en duda su propio contexto, pues la frase solo existe en el ámbito textual. Esto genera un bucle interpretativo: ¿a qué se refiere exactamente “esto”?, ¿es la frase en su totalidad?, ¿es la idea de una pipa?

Desde luego, la imagen no pretende representar una verdad objetiva; más bien, muestra cómo las palabras e imágenes no son simples equivalencias, pues “caen cada cual por su lado, según la gravitación propia de cada uno de ellos”.¹⁴⁸ Al separar las palabras y conectarlas gráficamente, Foucault planteó que el lenguaje no se limita a representar la realidad, ya que introduce un juego de significaciones que la reconfigura. La razón por la que recupero este análisis de Foucault es porque prefigura la idea de que las imágenes (y los textos) no son reflejos transparentes de la realidad. Como sostuvo Silvia Rivera Cusicanqui,

¹⁴⁶ Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*, 29-44.

¹⁴⁷ Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*, 41.

¹⁴⁸ Foucault, *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*, 42.

en su libro *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*,¹⁴⁹ el dibujo de Atahualpa degollado no representa realmente la forma en que murió el líder del señorío Inca, sino que simboliza el sentimiento de descabezamiento que experimentó el mundo indígena frente al proceso de conquista y colonización. Este desajuste entre lo que se representa y lo que se busca significar refleja una crítica implícita a las limitaciones de la representación.

Considero que esto se relaciona con el desplazamiento que propuso Soto Calderón con la noción de la imagen como esquema a la *imagen como escena*. A diferencia del esquema que fija una imagen única, el concepto de *escena* es siempre relacional¹⁵⁰. Sin embargo, buscar librarse de la lógica de la representación no significa “dejar de representar”, sino desestabilizar la manera en que se establecen conexiones y, por lo tanto, buscar elementos comunes que no dependan de la semejanza; o bien, “romper” la cadena de relación entre causas y efectos.¹⁵¹ Pero, ¿qué aporta la noción de imagen escena a la segunda racionalidad de la ficción que desarrolló Rancière? Si en el régimen representativo la función de la imagen es ser “puente” hacia una realidad externa, la imagen-escena se resiste a esa función fija. Es decir, introduce una lógica distinta: la disimilitud.¹⁵² ¿Cómo, entonces, la imagen-escena introduce la disimilitud en el campo de lo visible? No intenta reconciliar los elementos que la componen mediante la semejanza; al contrario, los hace coexistir en tensión. Es precisamente esta coexistencia conflictiva la que desafía las formas habituales de percepción, abriendo nuevas posibilidades para que lo improbable emerja en el ámbito visual.

Propongo, para pensar en el desvío de la imagen hacia la imagen-escena, la práctica fotográfica de Mauricio Alejo.¹⁵³ En varias de sus fotografías, Alejo utilizó objetos comunes

¹⁴⁹ Silvia Rivera Cusicanqui, *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis* (Buenos Aires: Tinta y limón, 2018).

¹⁵⁰ Esto significa que la imagen como escena no se presenta como un objeto autónomo o cerrado en sí mismo, sino que su significado depende de las relaciones que establece con otros elementos visuales, contextuales o interpretativos; o lo que es lo mismo decir: su sentido no está dado de antemano ya que, éste emerge de la interacción entre lo que muestra, lo que sugiere y lo que permanece oculto o en tensión.

¹⁵¹ Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes*, 47.

¹⁵² La disimilitud, en el contexto de la imagen-escena, se refiere a la coexistencia de elementos visuales que no buscan generar una síntesis o un sentido unificado. A diferencia de la semejanza, que establece una relación directa y coherente entre lo representado y su referente, la disimilitud introduce una tensión perceptiva donde los elementos se muestran en contradicción o en una relación ambigua. Esto permite que la imagen no se reduzca a una representación fija, sino que mantenga abiertos los significados y propicie una experiencia visual que desestabiliza el régimen de lo visible.

¹⁵³ Mauricio Alejo (Ciudad de México, 1969) obtuvo su Maestría en Arte de la Universidad de Nueva York en 2002, como becario Fulbright Grant. Ha expuesto en la Bienal de La Habana, la Trienal Poligráfica de San Juan de Puerto Rico, el Centro de la Imagen y el Museo Rufino Tamayo en Ciudad de México, el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía en Madrid, España, y el CCA Wattis Institute for Contemporary Arts en San Francisco, California, entre otros espacios. Ha sido artista en residencia en la NUS, Universidad Nacional de Singapur, para proyectos específicos de sitio. Ha recibido varias becas del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA) y de la Fundación para las Artes de Nueva York. Su obra forma parte de diversas colecciones públicas y privadas, entre ellas la Daros Latinamerica Collection en Zúrich, el Art Museum of the Americas en

-como una silla, globos, papel higiénico, hojas de papel, manazas o almohadas- posicionados en espacios cotidianos de formas que subvierten su función lógica y habitual. En este caso, juega con una narrativa en la que los objetos no obedecen a su funcionalidad, lo que configura relaciones y tensiones imprevistas en el espacio; esta confrontación de objetos cotidianos con disposiciones que, en lugar de reconciliar el objeto con su uso esperado, genera disimilitud al crear una coexistencia conflictiva. Digo esto porque esta coexistencia conflictiva no busca construir un sentido estable, sino abrir el espacio para una percepción nueva y desafiante, donde el objeto permanece en tensión entre su potencial funcional y su disposición absurda. En este sentido, la imagen-escena de Alejo no busca armonizar los elementos, sino desestabilizar nuestras certezas visuales y conceptuales, permitiendo que lo improbable emerja en el ámbito visual. Por ello, la imagen-escena es desprovista de un significado explícito. Al alejarse del régimen representativo en el que la imagen “debe parecerse” a algo conocido, la imagen-escena atiende no solo a lo que reúne sino a aquello que se está formando.¹⁵⁴



Mauricio Alejo
Ciudad de México, México, 1973
The Elusive Years.
2002-2015
Plata sobre gelatina

<https://www.mauricioalejo.com/selectedworks/the-ruse-xgbzt>

Me parece que esta propuesta de Alejo más que enfocarse en la relación evidente o esperada -lo que se parece o lo que confirma nuestras expectativas- busca conexiones que pueden ser

Washington D.C., el Museo Universitario de Artes y Ciencias (MUAC) en Ciudad de México y la Colección Isabel y Agustín Coppel.

¹⁵⁴ Soto Calderón, *La performatividad de las imágenes*, 48.

más sutiles, permaneciendo ocultas porque no siguen las normas habituales de reconocimiento. Lo que me interesa subrayar es que al pensar en la imagen-escena se trata de explorar los “hilos comunes” que muchas veces pasan desapercibidos porque no funcionan de manera obvia o efectiva. A partir de esta reflexión, decidí llevar a cabo lo que Vilém Flusser llamó un ejercicio neguentrópico;¹⁵⁵ en lugar de producir imágenes con la intención de generar un efecto predefinido, busqué *entrenar*¹⁵⁶ mi propia sensibilidad hacia lo improbable y lo impensable, explorando cómo la imagen-escena puede operar fuera del régimen representativo. La fotografía que presento aquí surge de esta exploración: en la imagen, una pantalla muestra la base de una planta en una maceta, mientras que en el espacio físico, la parte superior de la planta emerge desde detrás del dispositivo, generando la ilusión de continuidad. Sin embargo, esta continuidad no es perfecta: hay un corte perceptivo entre la imagen digital y el objeto físico; además, la sombra proyectada en la pared introduce un tercer nivel de representación, en el que la forma de la planta se expande y adquiere una dimensión fantasmal.



Valeria Arendar

¹⁵⁵ Para un análisis más detallado véase el capítulo I “*Contra la automaticidad*”.

¹⁵⁶ Utilizo el término “entrenar” teniendo en cuenta la idea de que nuestra sensibilidad, al igual que un cuerpo, puede ejercitarse para evitar los automatismos que la condicionan. Como alguien que va al gimnasio para corregir la postura o fortalecer ciertos músculos, este entrenamiento podría intentar desaprender los hábitos perceptivos que limitan nuestra capacidad de responder a lo nuevo o lo diferente. Esto no omite o borra las contradicciones.

Mientras que en el régimen representativo prima la semejanza con lo real, en este caso se privilegia la capacidad de las imágenes para articular relaciones imprevistas. La fotografía no impone un significado único, habilita un territorio donde lo real y lo ficticio coexisten en tensión; a través de este juego de tensiones, la imagen-escena se gesta como un espacio donde la ficción, lejos de ser un simulacro, opera como un proceso que reorganiza las relaciones entre los objetos, los cuerpos y los discursos. Es precisamente aquí donde propongo que la ficción opera como una mediación de las imágenes. Este concepto es útil para abordar la imagen-escena porque permite pensar en ellas como sitios de intercambio, de transformación y fricción entre diferentes elementos. La ficción juega como mediación de la imagen-escena porque no está anclada a la representación directa de lo real. En lugar de reforzar una mirada que agota las posibilidades de imaginar, la ficción abre espacios en los que se redefinen las conexiones entre las imágenes, sus significados y las relaciones que genera con los espectadores. De este modo, más que ilustrar o documentar, la imagen se vuelve una superficie porosa, activada desde la ficción como práctica metodológica del *como si*.

3.1.3 La práctica del “como si” en la imagen improbable

*Reparar una ruptura evidente sin necesidad de que desaparezca por completo,
sino que se celebre la fisura: ahí vuelve a nacer la vida*
— María José Casazza¹⁵⁷

Desde la perspectiva de la ficción que estamos trabajando, Rancière en su libro *El desacuerdo: política y filosofía*¹⁵⁸ propuso la noción del *como si* que consiste en una práctica basada en la creación de un espacio para generar inteligibilidad. Es una estrategia de la ficción que abre una comunidad estética¹⁵⁹ que “exige el consentimiento del mismo que no la reconoce”.¹⁶⁰ Este aspecto merece especial atención ya que, en el contexto del pensamiento de Rancière, la práctica del *como si* es central para la *aparición* de sujetos. Esto implica que el sujeto, en su acción y forma de aparecer, actúa “como si” tuviera lugar o una legitimidad

¹⁵⁷ María José Casazza, *Sobre camas*, ejemplar nº 25, autopublicación s.p.i.

¹⁵⁸ Jacques Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Horacio Ponz, trad., (Buenos Aires, Nueva Visión, 1996).

¹⁵⁹ La comunidad estética se refiere al espacio de percepción y experiencia compartido, donde lo sensible y lo inteligible se entrelazan.

¹⁶⁰ Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, 16.

dentro de las estructuras sociales o políticas existentes. Antes que una simulación, esta práctica se afirma como un gesto performativo que interrumpe las jerarquías preexistentes. Esto se debe a que es un acto de aparecer que reclama un lugar.

Esta estrategia tiene un componente profundamente subversivo, ya que implica la creación de un espacio donde previamente no existía ninguno. Es decir, mientras confronta los límites de la realidad comúnmente aceptada, abre un repliegue hacia lo que había sido expulsado del campo sensible. Por lo tanto, este repliegue es el terreno fértil donde se negocia la identidad y el lugar del sujeto en el mundo. Me gustaría ir un poco más allá: si entendemos la práctica del *como si* como una forma de aparición, entonces es crucial destacar el papel estructurante que tienen las imágenes en estos procesos de subjetivación. A través de ellas, se crean las condiciones para que los sujetos emerjan y encuentren un lugar desde el cual existir y participar en una comunidad. No es el sujeto quien produce la imagen: es la imagen la que da lugar al sujeto.

Marie José-Mondzain en su libro *L'image peut-elle tuer? (¿Pueden matar las imágenes?)*¹⁶¹ enfatizó esta conexión subrayando que no hay sujeto sin imagen porque es ahí donde se “juega el lugar que se le otorga al otro”.¹⁶² Ella argumentó que, si las imágenes son fundamentales para la subjetivación, entonces su exclusión equivale a negar ciertos modos de existencia. Más aún, las imágenes estructuran tanto la manera en que los sujetos son vistos por otros como la forma en que se comprenden a sí mismos. Este argumento encuentra una resonancia directa en la práctica del *como si* que desarrolló Rancière, en tanto que al desafiar las jerarquías establecidas, no solo crea las condiciones para una escena de visibilidad, sino que también amplía sus límites hacia aquello que permanece en la sombra o en la opacidad. Pero es esa ocultación lo que es parte integral de la creación de significados. Las imágenes, entonces, no son únicamente superficies que presentan información; son también espacios donde conviven lo formulado y lo no formulado. Esto es: la imagen no intenta hacer ver o representar algo que no ha sido visto, sino que busca transformar un sensible por otro. La ficción, entonces, más que representar un nuevo orden, habilita las condiciones para su aparición, para que pueda ser visto, pensado o imaginado.

En el caso del sujeto obrero, Rancière explicó que, para hacerse contar como interlocutor, este sujeto debe actuar “como si” existiera un escenario en el cual tiene un lugar de interlocución. Aunque este escenario no exista de manera tangible o en estructuras de

¹⁶¹ Marie-José Mondzain, *¿Pueden matar las imágenes?: El imperio de lo visible y la educación de la mirada después del IIS*, Maya González Roux, trad., (Buenos Aires: Capín, 2016).

¹⁶² Mondzain, *¿Pueden matar las imágenes?: El imperio de lo visible y la educación de la mirada después del IIS*, 13.

poder reconocidas, el obrero actúa como si lo hubiera.¹⁶³ Dicho de otra manera, los obreros, al hacer como si algo que no les pertenece les perteneciera, actúan como si tuvieran el tiempo que no tienen, y al hacerlo, logran construir un tiempo efectivo, diferente del tiempo hegemónico. O lo que es lo mismo decir: tejen un encuentro improbable. Mientras que, desde la lógica de las imágenes probables, esta apertura puede parecer insensata, desde la perspectiva de la ficción es una acción “eminente y eminentemente irracional”¹⁶⁴ ya que la acción de los obreros no se ajusta a las normas establecidas del orden social, lo que la hace parecer irracional desde la perspectiva hegemónica. Sin embargo, esta misma acción es razonable dentro de una lógica distinta: una situación en la que la ficción deja de oponerse a lo real para convertirse en una forma de intervenirlo, lo “irracional” de esa intervención es que los obreros actúan como si aquello que les es negado ya formara parte de su horizonte. En otras palabras, se apropian de un tiempo y lugar que, bajo la distribución normal de lo sensible no les corresponde. No obstante, más que un gesto ilusorio o utópico, este acto constituye una afirmación contundente de existencia en lo común. Lo que Rancière pone en evidencia con este caso es que la ficción no escapa de la realidad; actúa como una estrategia que hace posibles situaciones impensadas o improbables. En lugar de aceptar pasivamente la exclusión impuesta por el orden dominante, los obreros producen un “tiempo efectivo”, que no es mera fantasía sino un tiempo real que emerge en el acto mismo de ejercer su derecho a existir como interlocutores. Así, lo que parecía improbable desde la lógica hegemónica se convierte en una experiencia concreta de transformación de lo sensible.

Sería como mínimo ingenuo pensar que abogar por una práctica del *como si* en las imágenes improbables es una confrontación directa o eterna con las imágenes probables. Más bien, se trata de desbordar los límites de estas últimas para imaginar nuevas posibilidades de aparición y significación. Esta posición no busca un rechazo total, más bien, es una propuesta de intervenir activamente en cómo se construyen las relaciones entre las imágenes, los sujetos y el mundo que las rodea. Una de las reflexiones más reveladoras que he encontrado en las lecturas de Jacques Rancière y Andrea Soto Calderón es la propuesta de apelar a la intervención de una arquitectura que construya relaciones. “Arquitectura” en este contexto opera como una metáfora que alude a una estructura de relaciones e intercambios, y no a su acepción estrictamente constructiva. Esta estructura forja las condiciones materiales para soplar a las imágenes probables y así pueda volver a arder su peligro, su fuerza y puedan perturbar un régimen cotidiano y establecido.

¹⁶³ Rancière, *El desacuerdo. Política y filosofía*, 71-72.

¹⁶⁴ Soto Calderón, “La relación entre imágenes y ficción en el pensamiento de Jacques Rancière”: 1827.

Para que haya relaciones significativas entre las imágenes, los sujetos y el espacio-tiempo en el que existen, Rancière sostuvo que es necesario crear un andamiaje que haga estas conexiones posibles. Más aún, Soto Calderón argumentó que pensar sobre las imágenes o con ellas no basta; lo crucial es situarse en el entre que las vincula. A decir de Walter Benjamin en su libro *Tesis sobre la historia y otros fragmentos* “pasar por la ~~historia~~ imagen el cepillo a contrapelo”.¹⁶⁵ Lo que propuso Benjamin es “mirar” al pasado no desde una perspectiva de los vencedores, sino desde los fragmentos, los restos y las voces de los vencidos; esto se debe a que, en la concepción benjaminiana, la historia se configura menos como una sucesión lineal que como un campo de tensiones atravesado por irrupciones del pasado en el presente. Al sustituir historia por imagen, lo que propongo es trasladar esta operación a la esfera de lo visual: no se trata solo de producir y analizar las imágenes bajo categorías establecidas por el orden dominante, sino de activarlas en nuevas configuraciones que permitan *gestarlas* desde lo que ha sido excluido, desplazado o considerado improbable. Esta idea está estrechamente ligada a la noción de imagen dialéctica en Benjamin, entendida como un punto de choque entre tiempos heterogéneos más que como una mera representación del pasado. La imagen dialéctica no fija un significado estable; se enciende en el presente al conectar con nuevas posibilidades de lectura.

En este sentido, considero que en Rancière la ficción permite mirar el presente y el futuro desde lo improbable, al reorganizar el campo de lo visible y abrir un espacio para lo que antes parecía imposible. Esta propuesta resuena con la idea benjaminiana de que el pasado sólo cobra sentido cuando irrumpe en el presente desestabilizando su lógica. Por eso, el desafío va más allá de criticar las imágenes probables y su capacidad de reforzar el *statu quo*: consiste en generar las condiciones que permitan la emergencia de nuevas relaciones y significados. La ficción, a través del *como si*, comparte con la imagen dialéctica su capacidad de ir más allá de la representación de lo existente, al reorganizar el campo de lo visible y abrir un espacio para lo que antes parecía imposible.

3.2 Hacer cosas con la ficción

Antes de adentrarme en la exploración de qué querrá decir “hacer cosas con la ficción”, quisiera delinear mi propia práctica fotográfica. Mi formación estuvo profundamente vinculada al fotoperiodismo y la fotografía documental; este campo me enseñó la importancia de responder con inmediatez a las situaciones que demandan ser capturadas, lo que implica, a menudo, una disposición a proyectar o anticipar una imagen. Con esto quiero decir que, en

¹⁶⁵ Walter Benjamin, *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*, 56.

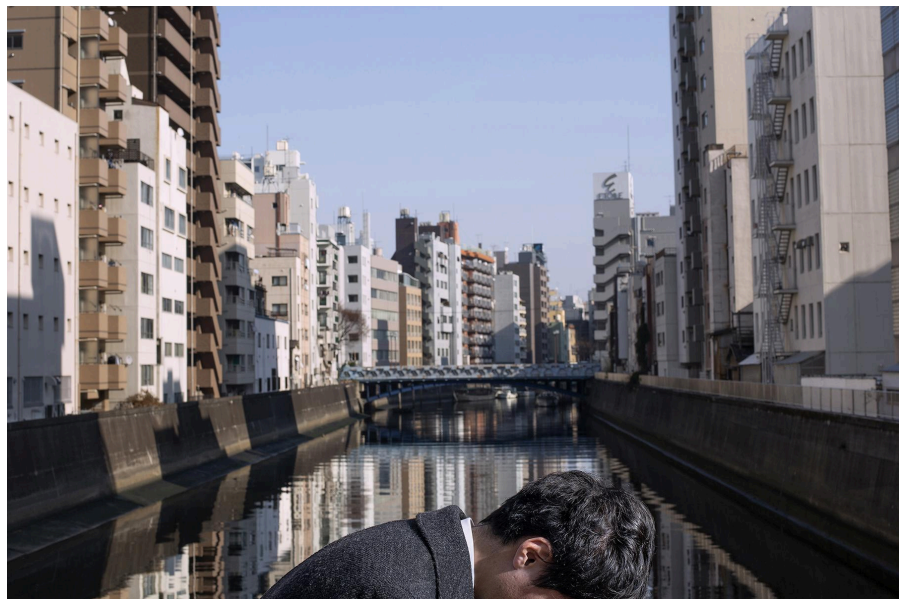
esta práctica, no siempre es quien se detiene a observar, sino quien se precipita y logra capturar la imagen más pregnante quien consigue dar cuenta de una situación. En gran medida, la pragmática de las imágenes en los medios hegemónicos se basa en una lógica sencilla pero efectiva: lograr el mayor impacto con el menor esfuerzo. Este enfoque, aunque invaluable en muchos aspectos, también conlleva ciertos automatismos que, al menos en mi caso, comenzaron a generar cuestionamientos incómodos. La inquietud rumiaba la idea de si era posible escapar de las lógicas dominantes que buscan simplificar, estandarizar las imágenes y/o controlar su interpretación. Con el tiempo empecé a notar cómo estos automatismos inclinaban mis imágenes hacia relaciones conocidas o hacia proyecciones que anticipaban lo que la cámara debía registrar, incluso antes de dejar que la situación tomara su propia imagen: ¿qué ocurre cuando, en lugar de precipitarnos, buscamos sostener el encuentro?, ¿qué pasaría si la situación misma es la que nos dice qué imagen pide del fotógrafo? Con esto no quiero decir que se trate, necesariamente de un acto de espera en términos temporales, sino de una disposición distinta, una apertura que desactive nuestra inclinación hacia lo conocido y permita que emerjan imágenes improbables que tengan cura de la diferencia. Más que una etapa que deba ser superada, fue el espacio donde se gestó la inquietud por pensar ejercicios creativos que no partieran de certezas dadas.

En ciertas ocasiones he pensado en algunas prácticas realizadas por el fotógrafo José Luis Cuevas,¹⁶⁶ como cuando en *Hombre se convierte en paisaje* (2017) el cuerpo de un hombre, en interacción con el paisaje urbano, altera un espacio-temporal para instalar otro registro de lo visible. El video-ensayo¹⁶⁷ es, en realidad, un plano secuencia que tiene una

¹⁶⁶ José Luis Cuevas (Ciudad de México, 1973) cursó el posgrado en Creativa publicitaria por la Universidad de la Comunicación. Se inició en la fotografía en los cursos del Club Fotográfico de México, y en el programa integral “Documental y Ficción” del Centro de la Imagen, en donde desarrolló su primer proyecto “La Apestosa”. Recibió el Premio Internacional de Fotoperiodismo Ciudad de Gijón (2004). Obtuvo la beca Jóvenes Creadores en 2007 para el desarrollo de su trabajo de “El hombre promedio”. Con este mismo trabajo, fue seleccionado por el programa Descubrimientos de PHotoEspaña (2008) y se le otorgó una mención honorífica en la Bienal de fotografía en México (2008); dos años más tarde vuelve a ser acreedor de una mención en la Bienal por su proyecto “Nueva Era”, en donde indaga sobre la búsqueda espiritual fallida del hombre. Recibió el segundo lugar en los Sony World Photography Awards (2010) y una mención especial en el Premio Nuevo Periodismo Cemex (2006). Desde el 2009 forma parte del Sistema Nacional de Creadores de Arte. En 2017, el Festival FotoMéxico, le dedica una exposición individual en el Centro de la Imagen durante el Festival FotoMéxico en la que exhibe fotografías, instalación, performance y video. El mismo año, el Musée du quai Branly, de París, le otorga una residencia de producción en Japón. Su primer libro ‘New Era’ ha sido publicado por Editorial RM (2016), y ‘Sobre la resistencia de los cuerpos’, su segunda publicación (2018) fue co-editado por las editoriales Chaco (Argentina) y Cabeza de Chorlito (España). Es fundador de Gimnasio de Arte y Cultura y CAMPO, plataformas dedicadas a la educación en fotografía y artes visuales en México y América Latina.

¹⁶⁷ Este video-ensayo forma parte del proyecto *Un cuervo come, un árbol crece, un hombre cae*. Con este proyecto Cuevas evocó el universo literario del escritor japonés Kensaburo Oe (Japón, 1935). Para el video-ensayo retomó la novela de Oe *Una cuestión personal*, publicada en 1964 en la que el escritor japonés se autopresentó como un joven profesor de inglés abrumado por una cenagosa existencia cotidiana en el Japón contemporáneo. En este contexto, la esposa de este joven da a luz a un “bebé monstruoso” condenado a una vida

duración de seis minutos con trece segundos. En la imagen, desde el punto de fuga hacia afuera, vemos un río que divide en dos partes una inmensa ciudad de edificios. A manera de horizonte hay un puente azul que une ambos universos ciudadanos. El cielo está despejado y el sol ilumina el ambiente en un cierto ángulo desde la derecha. Esto provoca un contraste en la escena pues la sección a la derecha del río está en la sombra, mientras que la sección del lado izquierdo se encuentra iluminada. Apenas podemos observar unas cuantas sombras proyectadas por los edificios del lado derecho, lo cual sugiere una hora del día en específico: la de la luz rasante. El agua del río ondula suavemente hacia el sector inferior de la imagen. El reflejo que produce el movimiento del agua es, inevitablemente, una descomposición de las formas regulares del mundo. En el núcleo de la imagen, rompiendo por completo la escena, se encuentra un hombre: el personaje, que bien podría ser un oficinista, está de perfil a la cámara, en un primer plano ligeramente abierto; viste una gabardina color gris oscuro y una camisa blanca por debajo; su cabello es negro y su peinado propone cierto desinterés que aparenta apatía o dejadez.

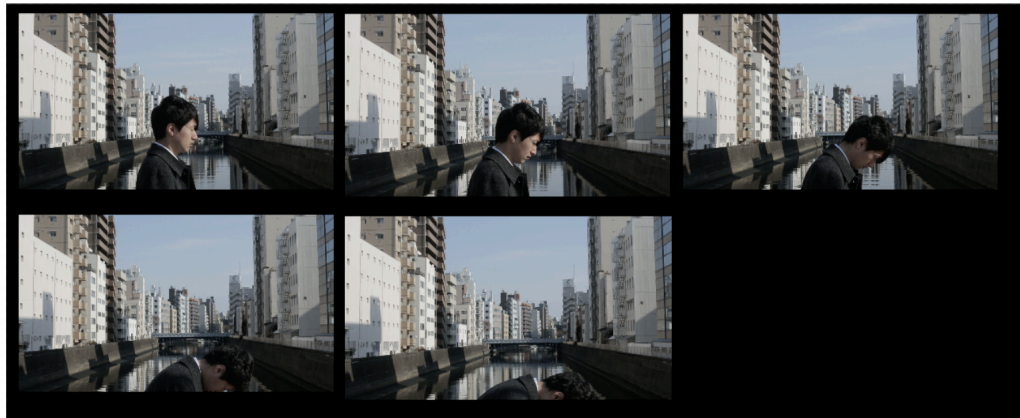


José Luis Cuevas
Ciudad de México, México, 1973
Hombre se vuelve paisaje
2017, Japón.
Video, 06:13'
Museo du Quai Branly, París

<https://www.joseliscuevas.com/proyectos/un-cuervo-come/>

vegetal. Sin embargo, en determinados fragmentos de la novela, él encuentra una suerte de posibilidad de escapar y ser libre.

El sonido proviene de lo que en el léxico del audiovisual se conoce como un *fuera de campo*. En la pieza, ése se configura a partir del característico bullicio de una ciudad: una cacofonía compuesta de miles de sonidos superpuestos unos encima de otros. Dependiendo de la cercanía a la escena o de la intensidad de sus decibeles, algunos sonidos son más perceptibles que otros. A veces son máquinas trabajando a lo lejos, otras son carros y camiones que transitan por avenidas que no vemos; a veces son voces de transeúntes que entran y salen fugazmente del encuadre, que emiten palabras y sonidos que se funden con todos los demás en un zumbido general; ruidos blancos que plantean una dualidad: escuchamos todo al mismo tiempo o no escuchamos nada; ruidos blancos que, perdidos en su cotidianidad, accionan el desarrollo material de un espacio. Como cuando vemos un planeta a través del filtro del espacio vacío: ahí está, en apariencia enorme, estático y lejano. Silencioso. Pero dentro, en su fricción y movimiento primario, hay un sinfín de sonidos que accionan y dinamizan: tormentas eléctricas, valles de volcanes inmensos y mares infinitos. Piedras que chocan y gotas que caen. El universo vivo.



Stills de *Hombre se convierte paisaje* tomadas por Valeria Arendar.

El video se articula en una sola toma. No hay cortes y la cámara carece de movimientos. El desarrollo temporal del plano exige paciencia ya que pareciera que, a ratos, nada está pasando. El paisaje, aunque dinámico, se mantiene inalterable en el tiempo. Sin embargo, la posición inicial y final del personaje son diametralmente opuestas. Cuando inicia el video-ensayo el hombre, con la espalda erguida, aparenta mirar fijamente a la derecha, hacia algo que está fuera de cuadro. No obstante, cuando el video-ensayo termina apenas podemos ver, en la parte baja de la imagen, la espalda curvada y el pelo de la parte de atrás de su cabeza. No hay más rastro de su cara. Es como si el entorno urbano accionara una suerte de fuerzas gravitacionales sobre la parte superior del cuerpo del personaje que lo jala,

irremediabilmente, al centro de la tierra. Por lo tanto, lo que vemos a lo largo de los seis minutos y trece segundos que dura el plano secuencia es un movimiento corporal que sucede de una manera tortuosamente lenta y que da a entender la sumisión de un hombre ante un paisaje que lo engulle. La imagen pesa; su propósito es ser pausada, ir despacio. Como si en esa sosegada cadencia urbana que descompone cuerpos en su devenir fuera la inercia de un sistema que demanda para sí mismo ciertos posicionamientos morales y físicos. A lo largo del video, el personaje se pliega lentamente al ritmo de la ciudad, como si el cuerpo se viera sometido a la inercia del entorno. Sin embargo, más que representar una simple absorción del sujeto en el paisaje urbano, la imagen hace visible un proceso en el que las relaciones entre el cuerpo y el espacio se desestabilizan. No se trata sólo de documentar una situación, sino de materializar una tensión: ¿qué ocurre cuando un cuerpo parece perder su autonomía dentro de un entorno que lo condiciona, pero sin llegar a desaparecer por completo? Aquí la imagen pone en crisis las formas habituales de percibir la relación entre figura y fondo, entre presencia y disolución. La ficción no funciona como un artificio narrativo que reorganiza el sentido de la imagen desde afuera, más bien, actúa desde su interior, en la forma en que el tiempo y el espacio se disponen; lo que vemos no es solo un hombre que se deja llevar por el peso de la ciudad, lo que nos mira es una imagen que nos enfrenta a la fragilidad de los límites entre lo que se sostiene y se desmorona. Entre la absorción total y la autonomía absoluta, el personaje se mantiene en una zona de ambigüedad. En este sentido, la ficción no solo desarma lo dado, sino que también habilita formas de aparecer sin ser del todo capturadas por el régimen de lo visible. Digo esto porque si la imagen-escena rompe con la lógica representativa, no lo hace únicamente para ofrecer una nueva estructura de visibilidad; lo que sostiene es la posibilidad de lo incierto, lo ambiguo y lo ininteligible. La práctica del *como si* en la ficción no busca simplemente “hacer ver”, sino activar un espacio en el que algunas cosas puedan permanecer en la sombra, operar desde lo no dicho o lo no mostrado, sin por ello perder su potencia. En este sentido, puede comprenderse también como una figura intermedial, ya que su fuerza radica en desdibujar los límites entre categorías rígidas, creando zonas híbridas donde lo real aparece “como-si-fuera-otro”. Para Ágnes Pethő¹⁶⁸ la intermedialidad no es simplemente la mezcla de medios distintos, sino un proceso de transformación donde los elementos visuales, sonoros o textuales se entrelazan de tal forma que ningún medio predomina por completo. De manera similar, el “como-si” en el

¹⁶⁸ Ágnes Pethő, “Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies,” en *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between* (Cambridge, Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing, 2011), 48.

pensamiento de Rancière no se limita a una ficción cerrada ni a una realidad establecida; más bien, interviene en lo sensible al crear un espacio en el que los significados no están del todo fijados. Esta indeterminación permite que el sujeto aparezca donde normalmente no tendría lugar, abriendo nuevas configuraciones identitarias y desestabilizando el orden establecido.

Esta emergencia del sujeto en un espacio que le es negado guarda una estrecha relación con el carácter intermedial, ya que no se trata de una identidad definida de antemano, sino de una aparición que desborda lo establecido. Tanto el “como-si” como la intermedialidad generan espacios donde la identidad y la percepción están en constante negociación; configurando así territorios híbridos que desafían las categorías convencionales. Esta lógica se hace especialmente evidente en la obra de Cuevas, donde el video parece “como-si-fuera” una fotografía. La cámara permanece fija, sin cortes ni movimientos, lo que genera una imagen casi estática que recuerda más a un plano fotográfico que a un video-ensayo; sin embargo, conforme transcurren los más de seis minutos de duración, la presencia del movimiento corporal del personaje se vuelve inevitable, revelando que, en realidad, estamos ante un video. Esta tensión entre la aparente quietud fotográfica y el movimiento mínimo crea una zona de incertidumbre en la que lo que inicialmente percibimos como una imagen fija comienza a transformarse en una experiencia temporal. El carácter intermedial de la obra no radica en una disolución de los límites entre medios, sino precisamente en su confrontación: el video no se convierte en fotografía, pero nos obliga a cuestionar nuestras certezas sobre lo que cada medio debe hacer o representar. En lugar de desdibujar las diferencias, la pieza nos enfrenta con nuestras expectativas acerca de lo que entendemos como video o fotografía, poniendo en crisis las funciones que normalmente atribuimos a cada uno; por ejemplo, cómo operan en la construcción de verdad o en la configuración de subjetividades. De este modo, el gesto del “como-si” en la obra de Cuevas activa un espacio intermedial en el que el video opera “como-si” fuera una fotografía, abriendo así una zona de ambigüedad que desestabiliza las certezas sobre los límites y potencias de cada medio. Esta tensión hace visible cómo la ficción y la intermedialidad pueden actuar como fuerzas críticas que interrumpen las categorías establecidas; al hacerlo, expanden el campo de lo visual hacia configuraciones menos previsibles.

Es precisamente en esta ambigüedad donde la obra de Cuevas adquiere el carácter de imagen improbable: al generar una tensión perceptiva que desafía el régimen de lo visible, la imagen se sostiene en el umbral entre lo fijo y lo móvil, lo fotográfico y lo cinematográfico. Esta coexistencia inestable no permite que la imagen se establezca en un sentido único; al contrario, la mantiene en un estado abierto que desafía nuestras expectativas, activando así

una experiencia sensorial que no puede ser fácilmente clasificada. En lugar de representar directamente una realidad concreta, la imagen improbable emerge como un gesto crítico que resiste la clausura de sentido, proponiendo, en cambio, un espacio de incertidumbre donde lo visual y lo ficcional se entrelazan de manera inestable.

A lo largo de este capítulo, hemos visto que la ficción no es un simple artificio narrativo ni un mecanismo de engaño. No se trata de una operación binaria entre ocultar o mostrar verdades. Se trata, más bien, de un gesto que transforma nuestra relación con lo que creemos comprender. No cuenta simplemente historias o fabrica mundos alternos; interviene en la textura misma de lo evidente, desplazando sus coordenadas y ampliando el campo de lo posible.

Tomar partido por la ficción no es únicamente visibilizar lo que ha sido excluido; es también sostener lo que escapa, lo que rehúsa ser fijado en un sentido estable.. La ficción, al reorganizar lo que puede ser visto y pensado, no solo amplía los límites de la percepción, sino que también abre espacios donde la opacidad es posible, donde las imágenes no tienen que ser inmediatamente legibles ni quedar atrapadas en una lógica de transparencia. La imagen-escena no se limita a alterar el régimen de lo representable; posibilita, además, que lo incierto y lo ambiguo adquieran presencia. La ficción no se agota en hacer visible; cuida también lo que no quiere o no puede ser dicho del todo. En última instancia, tomar partido por la ficción es, apostar por su capacidad de abrir posibilidades, de sostener lo improbable y de provocar una mirada que, lejos de reafirmar lo dado, nos obliga a preguntarnos qué más podría ser visto y qué merece, quizá, permanecer en la indeterminación.

Post-scriptum: para gestar lo improbable, una apuesta por las imágenes

Este post-scriptum busca insistir en las imágenes, en lo que aún puede decirse y en lo que aún puede abrirse. Esta investigación, que traza tres rutas contingentes para gestar imágenes improbables, se plantea como una resonancia: una vibración que se activa cuando las prácticas fotográficas desbordan la idea preconcebida de la imagen como mera herramienta de registro. Si la fotografía es o no un documento “real” es un falso problema,¹⁶⁹ pues lo que está en juego no es su capacidad para reflejar fielmente un hecho, sino los regímenes de verdad y las condiciones de visibilidad que la imagen activa o interrumpe; es decir, lo interesante es *cómo* se trabaja con la improbabilidad, pues tal vez el gesto más radical de la imagen no sea registrar con precisión lo que ocurrió, sino insistir en que pudo haber sido de otro modo. En ese intervalo no aparece un dato, aparece la promesa de un mundo. En lugar de confirmar lo dado, las imágenes de estas rutas lo abren, lo desajustan a través de distintos modos de hacer para transformar los marcos que determinan lo que puede ser visto, pensado y dicho dentro de un orden que produce imágenes coherentes y tranquilizantes, claras y reconocibles, ordenadas, bellas, completas y aparentemente naturales. Al intervenir en ese entramado, las imágenes improbables introducen fisuras: excesos, fallas, desajustes que revelan otras formas de existencia y otros modos de percepción. En ese temblor persiste el problema: la fotografía, como campo visual, continúa siendo un terreno en disputa donde se juega lo que podemos percibir, pensar e imaginar. Pero esa disputa no es nueva. Se origina en la forma en que la imagen ha sido históricamente comprendida.

Desde su inscripción en la tradición occidental, la imagen ha sido definida por la lógica de la representación: un modelo que no solo valora su capacidad para reflejar, duplicar o dar forma a aquello que busca mostrar, también la transforma en un instrumento ideológico al servicio del poder.¹⁷⁰ En este esquema, su eficacia se mide por el grado de correspondencia

¹⁶⁹ Hubo un momento histórico, especialmente en el contexto de las guerras del siglo XX y de las luchas por los derechos civiles, en el que sostener que la imagen podía ser un documento de la civilización y su barbarie fue fundamental. Durante esos años, la práctica fotográfica se consolidó como un acto de testimonio ante lo irrepresentable, con el propósito de denunciar atrocidades y preservar una memoria visual frente al olvido o la negación. Sin embargo, esta tesis propone ir más allá de esa premisa: pensar la imagen no tanto como un registro de lo que ocurrió, sino como una apuesta por lo que podría haber sido.

¹⁷⁰ Cabe preguntarse qué es lo que sostiene el régimen de la representación al mantener la imagen como un campo cerrado. Quizás no se trata solo de una cuestión formal o estética, sino de una operación más profunda: asegurar un tipo de control sobre el pasado, hacer que aparezca como algo ordenado, concluso, sin fisuras ni zonas de ambigüedad. Desde ahí, las imágenes dejan de ser espacios abiertos a la interrogación o al conflicto, para funcionar como pruebas irrefutables, como certidumbres visuales que clausuran el sentido. En este marco, todo parece tener ya su lugar, su explicación, su razón de ser. Sin embargo, es fundamental no reducir el valor documental de la imagen a una lógica de representación salvaguardada por el poder. Como señaló Walter Benjamin, la imagen fotográfica puede fijar un momento pasado en el que emerge una verdad histórica que contradice el relato oficial de La Historia. Las propias imágenes improbables, aunque se distancien de la lógica

con lo representado, por su legibilidad dentro de marcos de sentido previamente establecidos. Aunque los dispositivos técnicos y los modos de circulación de las imágenes han cambiado, esa lógica no ha desaparecido: hoy se manifiesta de otro modo, a través de una saturación visual que mantiene activos los mecanismos de reconocimiento, orden y repetición. En lugar de ampliar el horizonte de lo imaginable, esta proliferación ha replegado la imaginación sobre sí misma. Encerrada en un circuito de espejos, cada imagen, en el mejor de los casos, apenas se diferencia de la anterior; esta acumulación no abre, refina la repetición: las formas, los encuadres, los gestos y las narrativas se replican hasta volverse inertes. Lo posible, entendido como la apertura a lo no previsto, se pliega una y otra vez sobre lo mismo, agotando su impulso de aparición. Al replegarse, la imagen probable devuelve la experiencia como un eco: no activa la imaginación, la encierra. Y en ese bucle, lo impensado queda suspendido, sin espacio para irrumpir. Y, sin embargo, en medio de una época que declara la imposibilidad de narrar, de representar, o de imaginar, algo en la imagen resiste.¹⁷¹

Pero, ¿qué podría significar que las imágenes puedan resistir? ¿Cómo, cuándo y en qué condiciones una imagen puede realmente resistir? Diría más bien que no toda imagen resiste¹⁷²; algunas son fácilmente absorbidas, consumidas, neutralizadas. Entonces, el énfasis está en lo contingente de esa resistencia. Una imagen que resiste no solo se mantiene en el tiempo; también hace visible que pudo haber existido de otro modo, que puede seguir haciéndose presente de forma inestable, incompleta, inconclusa. Una imagen que resiste no se define por afirmar “esto fue así”; se manifiesta en su negativa a cerrarse, en su capacidad de dejar abierto el tiempo, el sentido, lo sensible. Es en ese gesto de apertura donde la imagen improbable encuentra su fuerza: no en representar lo real como un hecho concluido, sino en interrumpir sus coordenadas y reorganizar lo sensible. Esa imagen improbable no se disuelve con facilidad: se opone, se mantiene frente a aquello que intenta neutralizarla. Con lo anterior, no propongo abandonar la lógica de la representación, ya que no es posible sustraerse completamente a sus redes. La apuesta está en modificar sus condiciones de operación y en transformar la forma en que las imágenes generan conexiones con lo que evocan, desplazan o hacen visible. Esto se debe a que la potencia de la imagen no está en representar con exactitud un “afuera” dado. En esta dirección, lo que aquí se propone también se distancia de una tendencia contemporánea que sigue privilegiando ciertas imágenes, sobre

documental tradicional, pueden contener en sí mismas un valor testimonial: dan cuenta de la urgencia del presente por imaginar nuevos posibles, convirtiéndose así en documentos de una necesidad crítica y poética.

¹⁷¹ Andrea Soto Calderón, *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico* (Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 2023).

¹⁷² Resistir es una operación situada, no una esencia.

todo fotográficas, por su presunta capacidad de contener una “verdad afectiva” garantizada por el contacto directo con lo real. Frente a esta idealización, que busca en la imagen una huella pura, una emanación casi sagrada del cuerpo ausente (como si el punctum barthesiano fuera suficiente para fundamentar su potencia) esta tesis propone otro gesto: no una imagen que emocione porque “eso fue”, sino una que insista en que “esto podría no haber sido así, pero insiste en abrir otra posibilidad”. No se trata de negar que una imagen pueda afectarnos, emocionarnos o *tocarnos*. Lo que planteo es que ese efecto no depende del contacto físico con lo real; es decir, no necesita haber “estado ahí” ni capturar una huella directa. El afecto puede surgir desde una ficción, desde el montaje, desde un desajuste o incluso desde el vacío. Puede nacer porque una imagen está construida para insistir, para incomodar, para alterar una economía de la mirada o bien, cómo se estructura el mirar. En estas rutas que propongo, el afecto no está garantizado por una supuesta presencia real de lo fotografiado: no es que toda imagen que toca la realidad con su lente nos conmueve, lo que importa es cómo esa imagen está construida para interrumpir, desbordar o abrir sentidos, para reconfigurar las formas en que el mundo se organiza visual y sensiblemente. Como señala Rancière en su libro “*El destino de la imágenes*”¹⁷³ al problematizar la noción de archi-semejanza,¹⁷⁴ incluso las imágenes que se presentan como huella directa del cuerpo pertenecen a un régimen de operaciones, no a una esencia inmediata. Así, las imágenes improbables aquí exploradas sostienen la fricción con el presente.

Pero hay también imágenes que, más que resistir, insisten. No se oponen frontalmente, pero se mantienen abiertas, vuelven, se escapan de su propio marco. Esas imágenes, que no pueden ser anticipadas pero sí gestadas, no representan algo que ya fue: hacen lugar a una aparición. Es decir, se trata de generar las condiciones para que algo no previsto pueda tener lugar. Lo improbable no es un efecto decorativo ni una ocurrencia azarosa: es un acontecimiento que no se puede prever pero sí trabajar. Se gesta cuando la mirada se descentra, cuando el gesto se desplaza, cuando el control se relaja lo suficiente como para dejar espacio a lo que no estaba escrito. La imagen improbable que insiste no se limita a significar lo que ya sabemos; lo que hace es torcer el cauce, alterar la semejanza. Se trata de “componer imágenes donde la alteridad este en juego desde adentro”¹⁷⁵ no como una

¹⁷³ Jacques Rancière, “El destino de las imágenes”, en *El destino de las imágenes*, trad. M. Gajdowski (Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011), 23–42.

¹⁷⁴ La archi-semejanza no se basa en la lógica de copiar algo desde afuera, se trata de compartir su misma naturaleza. En la tradición cristiana, por ejemplo, se dice que Cristo es “imagen del Padre” no porque lo imite, sino porque proviene de él: no es una réplica, es una manifestación de la misma sustancia. Otra forma de imaginarlo: una semilla no se parece al árbol porque lo represente visualmente, más bien es porque está hecha del mismo material, del mismo tiempo. Se trata, entonces, de una imagen que no representa, sino que encarna.

¹⁷⁵ Jacques Rancière, *El destino de las imágenes*, 26.

diferencia externa que se añade, como fisura que desestabiliza desde su interior. Estas imágenes insisten en un sentido que aún no ha tomado forma como interrupción persistente, como algo que vuelve una y otra vez sin cerrarse. Su insistencia atraviesa los pliegues del presente, como si perforara suavemente la superficie de lo visible. Insiste en no encajar, en no resolverse, en dejar abierta una posibilidad. Tal vez su fuerza esté en no decirse del todo, en bordear el sentido sin fijarlo, en latir como algo que aún no ha tomado cuerpo.

A lo largo de este recorrido han *aparecido*¹⁷⁶ distintas formas en que las imágenes improbables operan: algunas resisten, otras insisten, otras interrumpen, otras arden. Lejos de ser categorías fijas o cualidades excluyentes, estas formas se entienden aquí como gestos posibles y, por lo tanto, movimientos que no se pueden anticipar del todo, pero que dejan rastros. Cada imagen improbable se activa de forma singular, desbordando los marcos que intentan fijarla. Por eso, esta tesis no busca definir un tipo de imagen improbable, más bien acompañar sus movimientos, abrir espacio para su aparición y sostener su potencia crítica y poética. Si pensar implica un riesgo, como decía Paulo Freire, este trabajo busca sostener una pregunta abierta pero no dicha que persiste a lo largo de este trabajo ¿con qué herramientas contamos para que las imágenes, en lugar de reafirmar formas establecidas, puedan abrirse a una función exploratoria, a la invención de otros mundos posibles? En este horizonte, la imagen no actúa como espejo ni como prueba, por el contrario, actúa como chispa, como interrupción, como posibilidad en formación. Cuando escribimos o producimos una imagen desde una lógica convencional, muchas veces la encerramos en un sentido fijo: “esta imagen representa esto”. Pero la tarea no es definir o clasificar imágenes, es, por el contrario, mantenerlas abiertas, hacerlas hablar para que sigan trabajando en el presente. Esto es lo que Walter Benjamin¹⁷⁷ propuso con su noción de legibilidad [*Lesbarkeit*]: una forma fragmentaria y discontinua de lectura, donde la imagen permanece activa como lo que aún puede decirse. Esto es: no se trata de pedirle a la imagen que confirme lo que ya sabemos, ni de forzarla a encajar dentro de marcos de sentido previamente establecidos. Como sostuvo con acierto Andrea Soto Calderón en la conferencia *Suspender la imagen*, debemos pensar metodologías que exijan “no proyectar un significado previo, no anticipar la imagen,

¹⁷⁶ *Aparecer*, en el sentido en que se emplea aquí, no alude únicamente a hacerse visible. Es irrumpir y fisurar un régimen de visibilidad que determina qué puede mostrarse, decirse o pensarse. Siguiendo a Jacques Rancière, la aparición es un gesto que interrumpe el reparto de lo sensible. Esta tesis intentó trazar tres gestos posibles: a) contra la automaticidad, imágenes que resisten; b) desde la imaginación material, imágenes que desbordan; y c) con la ficción, imágenes que insisten sin pedir permiso. No vienen a sustituir lo real: abren espacio a aquello que todavía no encuentra cuerpo.

¹⁷⁷ Buck-Morss, Susan (2001). *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La balsa de la Medusa.

suspenderla, para que en su movimiento se engendre su posibilidad”.¹⁷⁸ La propuesta, en este caso, es comprender que una imagen puede ser asumida como una pregunta en sí misma. Solo si logramos *suspenderla* -y aquí reside el gesto más potente- es decir, poner en pausa el juicio inmediato, el sentido automático, la función reconocible, entonces puede aparecer algo más. Pero suspender no es eliminar, es dejar de *apresarla* con un significado cerrado para permitir que se geste su verdadera potencia: una posibilidad en movimiento, una apertura hacia lo que todavía no es, pero podría llegar a ser.

Esta tesis es, ante todo y de manera implícita, un primer intento por pensar desde la práctica. Es el gesto de acompañar desde la escritura ciertos movimientos que, en las exploraciones visuales que he puesto en práctica, han buscado desbordar los marcos establecidos de percepción y producción. No porque esa práctica sea singular o excepcional, sino porque se enmarca en un deseo compartido: el de abrir otros modos de aparición para las imágenes, explorar territorios menos evidentes, y sostener preguntas que aún no encuentran una forma definitiva. No es casualidad que las prácticas fotográficas que se han enfrentado a la lógica del aparato hayan explorado precisamente los gestos de desvío, la intervención en la imagen, la manipulación de los automatismos de la cámara. Ahí donde lo mecánico promete transparencia, esas prácticas eligen el desajuste, la interrupción, la materia que se resiste. Desde esta perspectiva, pensar la imaginación no como una facultad mental, trabajarla como una potencia material y situada, ha sido una forma de reconfigurar los modos de relación con la imagen. Y trabajar con la ficción, en lugar de usarla como un disfraz de lo real, implica asumirla como una metodología que desestabiliza sus bordes para dar lugar a otros mundos dentro del propio.

Pensar con las imágenes, en este caso, también ha sido una manera de imaginar la posibilidad de gestarlas de otro modo. De ahí que esta tesis también se distancia de aquellas perspectivas que, desde una crítica a la cultura visual contemporánea, han planteado que la imagen es en sí misma un dispositivo de adormecimiento, distracción o alienación. Frente a la desconfianza radical hacia las imágenes presente en autores como Guy Debord, Baudrillard o ciertas lecturas de la Escuela de Frankfurt, esta investigación apuesta por insistir en su potencia transformadora. No se trata de negar sus usos ideológicos o sus efectos normalizadores; en lugar de eso, apostar por una práctica capaz de desbordar sus automatismos y sostener su capacidad de insistir en lo no dicho. Trabajar con las imágenes es reescribir sus posibilidades.

¹⁷⁸Andrea Soto Calderón, "*Suspender la imagen*", conferencia presentada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 25 de noviembre de 2022.

Aunque las herramientas conceptuales aquí desarrolladas pueden dialogar con múltiples prácticas fotográficas, el propósito ha sido también que estos recorridos ofrezcan pistas útiles para quienes buscan abrir otros caminos para imaginar otras formas de imagen. Más que establecer conclusiones definitivas, lo que se comparte aquí es un proceso en curso que invita a pensar *entre* las imágenes y a desplegar su potencia crítica y poética. Porque una imagen no se agota en lo que muestra, ni su fuerza reside en ofrecer certezas: lo que está en juego es su capacidad para mantenerse viva, para resonar más allá de su apariencia inmediata, para abrir un espacio a lo inesperado. Esto exige aprender a convivir con su ambigüedad, su inestabilidad, su temblor. Por eso, más que concluir, lo que busco es sostener ese temblor. Pensar con las imágenes no consiste en resolverlas, cazarlas, archivarlas o traducirlas a un sentido fijo y único; consiste en acompañar su inestabilidad, permitir que sigan trabajando en nosotros. Una imagen improbable no es una solución: es aquella que queda vibrando en su incompletud y que arde, como sugirió Didi-Huberman en su libro *Arde la imagen*¹⁷⁹, no porque se extinga, sino porque enciende. Su potencia está en abrir un intervalo, en arder en su propia inestabilidad, en hacer visible que el sentido no está clausurado. No representa lo real tal como fue pues lo que deja ver es que pudo haber sido de otro modo, que aún puede devenir otra cosa. Su improbabilidad reside en su capacidad de interrumpir lo dado, de producir una grieta en lo visible, una combustión en el sentido. Como imagen crítica, lleva lo real del hallazgo, no como prueba irrefutable, sino como aparición fugaz, como insistencia de lo que no encaja del todo. En ese arder, la imagen no se cierra: trabaja, interroga, insiste. Arde como promesa. Permanece como pregunta.

¹⁷⁹ Didi-Huberman, Georges (2012). *Arde la imagen*. México: Serieve.

Fuentes:

Recursos digitales:

Carrillo Canán, Alberto J. L., y Marco Calderón Zacacla Bazin. “Flusser, y la Estética de la Fotografía”. *Flusser Studies* 13 (2012): 1–12.

<https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/carrillo-calderon-estetica-de-la-fotografia.pdf>.

Coderch, Lua. “El pasaje oscuro. Imágenes técnicas e imágenes tradicionales en Vilém Flusser”. *INMATERIAL. Diseño, Arte y Sociedad* 4 (2017): 25–47. <https://doi.org/10.46516/inmaterial.v2.36>.

Culp, Edwin. “Agotar la mirada. Las interfases de las imágenes en los videoensayos *My Mulholland* (J. McGoff, 2020) y *Watching The Pain of Others* (L. Galibert-Lainé, 2018).” *Umática. Revista sobre Creación y Análisis de la Imagen* 7 (2024): 96. <https://doi.org/10.24310/Umatica.2024.v6i7.2072> (consultado el 13 de mayo de 2025).

Flusser, Vilém. 1984. “La production photographique”. En *European Photography*. Arles: École nationale supérieure de la photographie. Disponible en: <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/flusser-premiere-conference.pdf> (Consultado el 25 de julio de 2024).

Gómez Villar, Antonio. 2024. “Soto Calderón, Andrea (2022) *Imaginación material*.” *Enrahonar. An International Journal of Theoretical and Practical Reason* 72 (2024): 179-192. https://ddd.uab.cat/pub/enrahonar/enrahonar_a2024v72/enrahonar_a2024v72p179.pdf

Gonçalves, Osmar. “Estética de la fotografía: Un diálogo entre Benjamin y Flusser.” En *Simposio Flusser en flujo*. Fortaleza: Universidad Federal de Ceará, 2012. Disponible en: <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/osmar-goncalves-a-estetica.pdf> (Consultado el 25 de agosto de 2024).

Félix Guattari, “Vers une ère post-média”. *Chimères*, no. 28 (1996): 1-8. <https://www.revue-chimeres.fr/Chimeres-no-28-Ensemble-de-courts-textes-sur-l-ecosophie>. (Consultado 30 de marzo de 2024)

La Virreina Centre de la Image. n.d. “Seminari: 'Pensar a través de les imatges' amb Andrea Soto Calderón. Primera sessió.” Youtube, 2:22:04. <https://www.youtube.com/watch?v=PFQTJrev4UU>.

Luppi, Juan Pablo. “Vistas panorámicas del futuro que llegó”. *CeLeHis* 7 (2016): 17–22. <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/rescelehis/article/view/1717/1768>.

Schmitt, Philipp. “Camera Restricta: A Disobedient Tool for Taking Unique Photographs.” *Philipp Schmitt* (blog). Disponible en:

- <https://philippschmitt.com/archive/2018/work/camera-restricta.html> (Consultado el 20 de abril de 2024).
- Soto Calderón, Andrea. 2023. “Vilém Flusser: imágenes improbables”. En Pau Alsina y Andrés Burbano (coords.), «Posibles». *Artnodes*, no. 31. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i31.402867>.
- Soto Calderón, Andrea, y Rainer Guldin. 2012. “Para documentar algo que no existe: Vilém Flusser y Joan Fontcuberta: Una colaboración”. *Flusser Studies* 13: 11. Disponible en: <https://www.flusserstudies.net/sites/www.flusserstudies.net/files/media/attachments/calderon-guldin-documentar-algo-que-no-existe.pdf> (Consultado el 30 de agosto de 2024).
- Soto Calderón, Andrea. “Suspende la imagen.” Conferencia presentada en el Centro de Cultura Contemporánea de Barcelona, 25 de noviembre de 2022. <https://www.barcelona.cat/fabraicoats/centredart/es/content/%E2%80%98secuencia-1%E2%80%99%E2%80%93-suspende-la-imagen-%E2%80%93-conferencia> (consultado el 28 de marzo de 2025)
- Weibel, Peter. 2006. “La condición postmedial.” *Revista Austral de Ciencias Sociales*, n.º 10 (2006): 95–123. https://www.peter-weibel.at/wp-content/uploads/pdf/2006/0912_LA_CONDICION_POST.pdf (consultado el 17 de marzo de 2024)

FUENTES

- Agamben, Giorgio. *What is an Apparatus? And Other Essays*. Traducido por David Kishik y Stefan Pedatella. California: Stanford University Press, 2009.
- Alloa, Emmanuel. *La imagen diáfana. Fenomenología de los medios visuales*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2021.
- Althusser, Louis. “Ideología y aparatos ideológicos del Estado.” En *Ideología: Un mapa de la cuestión*, editado por Slavoj Žižek, 115–157. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Anders, Günther. *La obsolescencia del hombre: Sobre el alma en la época de la segunda revolución industrial*. Vol. 1. Traducido por Josep Monster Pérez. Valencia: PRE-TEXTOS, 2011.
- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Traducido por Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 2022.
- Bardet, Marie. *Perder la cara*. Buenos Aires: Cactus, 2021.
- Barthes, Roland. *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Traducido por Joaquim Sala-Sanahuja. Barcelona: Paidós, 1990.
- Benjamin, Walter. *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*. Traducido por Andrés E. Weikert. México: Editorial Itaca, 2003.

- . “Recepción táctil y recepción visual.” En *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, trad. Andrés E. Weikert. México: Itaca, 2003.
- . *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. Traducido y editado por Bolívar Echeverría. México: Contrahistorias, 2005.
- . *Calle de dirección única*. Madrid: Abada, 2011.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid: La balsa de la Medusa, 2001.
- Casazza, María José. s.f. *Sobre camas, ejemplar n° 25*. Autopublicación, sin pie de imprenta.
- Deleuze, Gilles. *Cine I: Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Editorial Cactus, 2009.
- . *Lógica del sentido*. Traducido por Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1989.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. México: Serieve, 2012.
- Castoriadis, Cornelius. *L'institution imaginaire de la société*. Traducido por Antoni Vicens y Marco-Aurelio Galmarini. Buenos Aires: Seuil, 2007.
- Currie, Gregory. “Imagination and Make-Believe.” Y David Davies, “Fiction.” En *The Routledge Companion to Aesthetics*, editado por Berys Nigel Gaut y Dominic Lopes, 253–274. London: Routledge, 2005.
- Fernández-Savater, Amador. “Ausentarse: la crisis de la atención en las sociedades contemporáneas.” En *El eclipse de la atención*, coordinado por Amador Fernández-Savater y Oier Etxeberria. Barcelona: Ned ediciones, 2023.
- Fisher, Mark. *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Traducido por Claudio Iglesias. Buenos Aires: Caja Negra, 2016.
- Flusser, Vilém. *El gesto de fotografiar*. En *Los gestos: Fenomenología y comunicación*, traducido por Claudio Gancho. Barcelona: Editorial Herder, 1994.
- . *Hacia una filosofía de la fotografía*. Traducido por Eduardo Molina. México: Trillas, 1990.
- . *Universo de las imágenes técnicas: Elogio de la superficialidad*. Buenos Aires: Caja Negra, 2023.
- Foucault, Michel. *Esto no es una pipa. Ensayos sobre Magritte*. Traducido por Francisco Monge y Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1997.
- González-Flores, Laura. *Fotografía mexicana contemporánea e imaginarios colectivos*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM. s.f.
- . “Fotografía mexicana contemporánea. Un modelo para armar”. En *Hacia otra historia del arte en México*, editado por Issa Benítez. México: Curare, 2005, 79–108.

- . *La fotografía ha muerto, ¡viva la fotografía!* Ciudad de México: Editorial Herder, 2018.
- Horkheimer, Max, y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la ilustración: Fragmentos filosóficos*. Traducido por Juan José Sánchez. Valladolid: Editorial Trotta, 1994.
- Krauss, Rosalind. *A Voyage on the North Sea: Art in the Age of the Post-Medium Condition*. Nueva York: Thames & Hudson; Cambridge, MA: MIT Press, 1999.
- Lyotard, Jean-François. *La condición postmoderna: Informe sobre el saber*. Buenos Aires: Editorial R.E.I., 1991.
- McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. MIT Press, 1994.
- Mendoza Téllez, Ernesto. *Multiperspectiva: el tiempo relativo y el tiempo cíclico en el acto fotográfico*. Ciudad de México: Colección Ensayo sobre Fotografía, 2022.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Traducido por Jorge Rovira. Barcelona: Península, 2005.
- Miranda, Cecilia. “Tengo una pestaña en el pie.” En *En una orilla brumosa. Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura*, editado por Verónica Gerber Bicecci. México: Taller editorial Gris Tormenta, 2021.
- Mondzain, Marie-José. *Image, Icon, Economy: The Byzantine Origins of the Contemporary Imaginary*. Traducido por Rico Franses. California: Stanford University Press, 2005.
- . *¿Pueden matar las imágenes?: El imperio de lo visible y la educación de la mirada después del 11S*. Traducido por Maya González Roux. Buenos Aires: Capín, 2016.
- Montalbetti, Mario. “La nuestra es una época visual.” En *En una orilla brumosa. Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura*, editado por Verónica Gerber Bicecci. México: Taller editorial Gris Tormenta, 2021.
- Pethő, Ágnes. “Intermediality in Film: A Historiography of Methodologies.” En *Cinema and Intermediality: The Passion for the In-Between*, 48. Cambridge, Reino Unido: Cambridge Scholars Publishing, 2011.
- Rancière, Jacques. “Política de la ficción”. *Revista de la Academia* 18 (2014): 25–36.
- . “El destino de las imágenes”. En *El destino de las imágenes*, traducido por M. Gajdowski, 23–42. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2011.
- . “Política de la ficción”. *Revista de la Academia* 18 (2014): 29.
- . *El desacuerdo. Política y filosofía*. Traducido por Horacio Ponz. Buenos Aires: Nueva Visión, 1996.
- . *El hilo perdido. Ensayos sobre la ficción moderna*. Traducido por María del Carmen Rodríguez. Buenos Aires: Manantial, 2015.

- Reeves-Evison, Theo. "Surface Fictions". En *Futures and Fictions*, editado por Henriette Gunkel, Ayesha Hameed y Simon O'Sullivan Londres: Repeater Books, (25–56), 2017.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. *Un mundo ch'ixi es posible: Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta y Limón, 2018.
- Sontag, Susan. "Contra la interpretación". En *Contra la interpretación y otros ensayos*, trad. Horacio Vázquez Rial. Barcelona: Seix Barral, 1984.
- Soto Calderón, Andrea. *Imaginación material*. Chile: Metales Pesados, 2022.
- . *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Barcelona: Ayuntamiento de Barcelona, 2023.
- . *La performatividad de las imágenes*. Madrid: Ediciones/Metales Pesados, 2020.
- . "La relación entre imágenes y ficción en el pensamiento de Jacques Rancière". *Pensamiento. Revista de Investigación e Información Filosófica* 79, no. 306 (2023): 1823–1841.
- . "Una atención dispersa: imágenes y experiencia". En *El eclipse de la atención*, coordinado por Amador Fernández-Savater y Oier Etxeberria. Barcelona: Ned ediciones, 2023.
- Steyerl, Hito. *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra Editora, 2014.
- . "Medya: La autonomía de las imágenes". En *En una orilla brumosa: Cinco rutas para repensar los futuros de las artes visuales y la literatura*, editado por Verónica Gerber Bicecci. México: Taller editorial Gris Tormenta, 2021, 37-50.
- Stiegler, Bernard. *La miseria simbólica: La catástrofe del sensible*. Vol. 2. Italia: Meltemi, 2021.
- . *La técnica y el tiempo III. El tiempo del cine y la cuestión del malestar*. Traducido por Beatriz Morales Bastos. Hondarribia: Argitaletxe Hiru, 2004.
- Szendy, Peter. *The Supermarket of the Visible: Towards a General Economy of Images*. Traducido por Jan Plug. New York: Fordham University Press, 2005.
- Toffler, Alvin. *La tercera ola*. Traducido por Adolfo Martín. Bogotá: Ediciones Nacionales, 1981.