

Semantización en la fotografía experimental

Semantization in experimental photography

Lydia Elizalde
Universidad Autónoma del Estado de Morelos
Cuernavaca, México
semiotikavisual@gmail.com

LIS. Letra. Imagen. Sonido. Ciudad mediatizada
Año IX, #18, Segundo semestre 2017
Buenos Aires, ARG | Págs. 105 a 117
ISSN 1851-8931 / eISSN 2545-658X

Recepción: 17/08/2017 – Aceptación: 21/11/2017

Resumen:

Con el uso de técnicas digitales se produce la hibridación de la imagen fotográfica; de estas se derivan los efectos y los mecanismos de tensión al límite que promueven la experimentación al agregar técnicas plásticas. La articulación –digital y plástica– de la imagen fotográfica representa el elemento indicial y simbólico del espacio público retratado por Gerardo Suter. Se presenta como un producto visual que semantiza la realidad en tomas fotográficas de la superficie de la Ciudad de México y que se amplía expresivamente en la exhibición inmersiva. La propuesta experimental se refuerza desde el imaginario repetido durante siglos sobre la transparencia del aire en el Valle de México en oposición con su actual polución. Así, los procesos de mediatización en el arte visual se extienden a diversas interpretaciones conforme al tiempo contextual e intención del autor y a la recepción estética del espectador.

Palabras clave: *hibridación de la imagen, exhibición inmersiva, polución, mediatización en el arte visual*

Abstract:

The effects and mechanisms of experimental photography are derived from the hybridization of the digital image, extending the limits of its representation with plastic techniques. The articulation –digital and

plastic— of the photographic image represents the indexical and symbolic element of the public space as exposed by Gerardo Suter. It is presented as a visual product that semantizes reality through photographic shots of Mexico City's surface, which expands expressively in the immersive exhibition. The experimental proposal is reinforced by the repeated over the centuries imaginary about the air's transparency in the Valley of Mexico in opposition to its present state of pollution. Thus, the processes of mediatization in visual art extend to diverse interpretations according to the contextual time and intention of the author and the aesthetic reception of the spectator.

Keywords: hybrid photography, immersive exhibition, pollution, mediatization of visual art

Hibridación de la imagen

La reproducción fotográfica ha ampliado sus variables expresivas y estas tienden a hibridarse, a perder su propia identidad formal en la producción tecnológica de la imagen desde las tecnologías digitales: y al compartir los procesos de manipulación en el tratamiento de las imágenes con otros medios, en ocasiones estas no permiten distinguir el medio de origen. Precisamente, este es el motivo por el que no pueden considerarse estos procedimientos de obtención de imágenes como fotografía pura, porque las imágenes están expuestas a la intervención de factores extra fotográficos (Brea, 1996: 28). Uno de ellos, es la facilidad de la manipulación digital; y la destreza en la edición fotográfica cancela definitivamente la teoría de la veracidad del registro fotográfico, de esta manera, se extiende su expresión a una práctica de simulación. Esto no excluye que desde el inicio histórico de la fotografía, la imagen ha sido sometida a diferentes tipos de manipulaciones, entre ellas: resaltar las texturas fotográficas, colorear las fotografías e intensificar los contrastes (Gómez Isla, 1999). El fotomontaje ha sido una técnica presente desde los orígenes de la fotografía con el propósito de descontextualizar de su entorno diversos fragmentos de realidad para conformar una imagen alterada (manipulada) intencionadamente (Bañuelos, 2008: 20).

En la tecnología digital confluyen una serie de características comunes a todos los medios tradicionales de producción de imágenes y, a su vez, su materia, su apariencia, la hace diferente a todos ellos. "Se trata de una disciplina híbrida que ya no permite hablar de lo puramente calcográfico o de lo puramente fotográfico, sino de algo aún por definir que comparten ambos lenguajes" (Gómez Isla, 1999: 65). La noción de que sólo a lo

real le corresponde un espacio físico y material se está ampliando, ya que la producción digital de diversos motivos expresivos, se agrega y fusiona con la imagen y con el medio que la sustenta. Las soluciones creativas en la fotografía contemporánea han provocado el replanteamiento teórico de este medio visual (Elizalde, 2005: 70). Asimismo se han disminuido los prejuicios culturales hacia los resultados expresivos conseguidos por medios digitales, que eran considerados menores, por las características de reducción formal debido a la simplificación de los parámetros técnicos del medio, incluyendo su rápida reproducción (Elizalde, 2005: 70). A esto se suma que casi todos los productos fotográficos actuales se obtienen a través de medios digitales.¹

En la fotografía experimental, la manipulación de la imagen es cercana al collage fotográfico, se realiza utilizando filtros y herramientas digitales que permiten el retoque fotográfico. Esto se plasma de acuerdo a la intencionalidad del creador, y en ocasiones, es visible el montaje o el corte entre imágenes, o la alteración de tonos. También desde el retoque digital o de la impresión de la fotografía, se resalta su textura visual en diferentes tipos materiales y soportes, lisos o texturados (Gómez Isla, 1999). A esto se suma la simulación fotográfica para que la imagen parezca más realista, a manera de *trompe l'oeil* o modificando su tamaño para crear un mayor asombro visual.

La tecnología digital despoja a la fotografía tradicional de su carácter documental y rompe definitivamente esa conexión existencial, hasta ahora indisociable, con su referente. Se habla ya de la muerte de la fotografía convencional, para dar paso a una era posfotográfica, una era donde lo real y lo irreal comienzan a mezclarse indisolublemente. En realidad, no podemos hablar como tal de fotografía digital pura, puesto que gran parte de los medios audiovisuales comienzan a diluirse, en tanto que disciplinas autónomas, y empiezan a compartir entre sí procedimientos comunes de manipulación y tratamiento de imágenes. La tecnología digital aporta una serie de características comunes a todos esos medios tradicionales de producción de imágenes y, a su vez, su propia naturaleza la hace diferente a todos ellos. La pregunta siguiente, por tanto, es: ¿No estaremos asistiendo acaso con los nuevos medios tecnológicos a un proceso

1 La producción de imágenes fotográficas desde tecnologías analógicas (químicas) se ha convertido en una práctica de culto para algunos profesionales, aficionados y artistas visuales. El interés ha sido motivado a partir del coleccionismo de ciertas cámaras consideradas óptimas por su precisión mecánica y óptica; se suma un gusto por los resultados de los procesos de revelado y de impresión en papeles sensibilizados, que patentizan la materialidad de las fotos.

de hibridación entre disciplinas, como una especie de poligrafía digital que nos permite combinar procesos y comenzar a borrar los límites entre ellos? (Gómez Isla, 2006).

En la hibridación de la imagen fotográfica, con el uso de técnicas digitales, se derivan los efectos y los mecanismos de la fotografía experimental, que incorporan elementos significantes en su forma y contenido, extendiendo los límites de la representación.

Intención expresiva

Gerardo Suter (1957) inicia su práctica en el campo de la fotografía en 1976.² Define su idiolecto desde la “experimentación de técnicas fotográficas, sin limitar la capacidad de este medio a una representación real del tiempo y el espacio”³. Lo hace manipulando las condiciones de la luz y la estabilidad de los cristales de haluro de plata, o envejeciendo artificialmente negativos y ampliaciones, o explorando en el detalle de la imagen para lograr una sensible variedad plástica y visual del objeto que fotografía (Suter, 2011).

El artista amplía el sentido de su intención visual: “El hecho de mudarme de plataforma y empezar a trabajar con lo digital, me abrió el camino a la experimentación. Empecé a vincular distintos componentes, donde el último precisamente involucra la parte espacial” (Suter, 2012: 83). En el proceso creativo de la fotografía experimental, Suter ha creado las variables que determinan la expresividad de las tomas que realiza con dispositivos digitales. Detalla el curador Ery Camara en relación a la exhibición *DF penúltima región*: la intuición y experiencia en el manejo de imágenes fotográficas se reflejan en su visión artística; a estas suma la versatilidad de las soluciones visuales para la exhibición de las imágenes: en la impresión en diferentes materiales —papel, yeso, plomo, lona, vinil— resaltando las texturas de la imagen y alterando las tonalidades de las tomas originales en blanco y negro; y en algunas, utilizando tonalidades de color (Camara, 2012: 63). Añade una composición musical de Ana Lara, de sonoridades dramáticas, que acompaña el montaje espacial de las imágenes en el espacio exhibitivo (Camara, 2012: 59); así el conjunto de estos elementos provoca en el espectador una sensación inmersiva, de saturación visual y de estímulos contrapuestos, durante su recorrido por

2 Gerardo Suter nació en Buenos Aires en 1957 y desde 1970 vive en México; como artista visual ha desarrollado el concepto de imagen expandida, tanto en la práctica como en la reflexión teórica.

3 Recuperado de <http://www.enfocarte.com/1.5/instalacion.html>

el espacio museístico (Acosta, 2011: 82).

Sobre los grandes formatos en los que imprime las fotos, Suter responde a la entrevista de Anasella Acosta:

Corresponden al sentido del espacio y de la monumentalidad y grandiosidad de la ciudad. Ninguna imagen es contenible por su proporción, es algo que en todo momento tú sientes que te rodea, no hay intimidad en las fotos, siempre hay una presencia mucho mayor que hace que uno se sienta rodeado, poseído por esa gran ciudad. (Acosta, 2011: 84).

Las semejanzas y la diversidad de los resultados visuales se fijan en la representación final:

La disposición de las imágenes, en un espacio inmersivo, incluye diversas técnicas fotográficas y plásticas. Provoca al espectador la sensación de haberse trasladado al lugar mismo donde se realizó la toma. El montaje permite girar al espectador para mirar a cualquier punto del espacio, sea el horizonte, el cielo o el suelo (Suter, 2012: 10).

Añade el autor: “La foto en determinado contexto, se vuelve más que una foto, se convierte en un objeto que narra algo en un contexto y con una presentación determinada” (Suter, 2015: 37). Explica que “el fotógrafo ya no piensa solamente como fotógrafo” no se preocupa únicamente por lo que va a fotografiar. Piensa también en cómo quiere que lo fotografiado se mire y la emoción que pueda causar en el espectador (Suter, 2015: 37).

La realidad en la imagen fotográfica

La articulación —digital y plástica— de la imagen fotográfica representa el elemento indicial y simbólico del espacio público retratado. En las sociedades contemporáneas la fotografía está mediatizada en el registro significativo de la realidad —su historia, sus prácticas, conflictos, soluciones—; y en su interpretación, cuestionada o disfrutada, en la reproducción impresa, electrónica y digital. La representación de esta discursividad —descriptiva y referencial—, se ha extendido a través de los medios utilizados para su divulgación: en galerías, en montajes, en espacios públicos, en medios impresos (libros y publicaciones periódicas), en reportajes en video y en shots que se difunden en medios digitales.

Eliseo Verón refiere la fotografía como la primera materialización del tiempo, “al captar un instante, que inexorablemente se va transformando en pasado” (Verón, 2013: 249). Explica que los dispositivos técnicos hicieron posible la mediatización del proceso temporal, fijando fragmentos de

secuencias que se continuaron en montajes. Continúa, “hasta entonces el sistema mediático icónico y escritural, no tenía en producción otra alternativa que anticipar indirectamente el procesamiento del tiempo por parte del receptor” (Verón, 2013: 249).

Verón se refiere a los mecanismos indiciales, que pueden ser leídos por cualquier persona: “Estoy viendo los efectos del acontecimiento único de la luz en ese lugar, en aquel preciso momento” (2013: 246). Esta experiencia es un hecho empírico, pero comprueba la hipótesis planteada en este ensayo sobre la huella de un hecho histórico que se articula con la experiencia subjetiva del fotógrafo en los productos obtenidos desde los dispositivos que utiliza (Verón, 2013: 246).

Describe la fotografía como fenómeno mediático que articula la dimensión de la primeridad, la analogía propia de las modalidades de representación visual, con la dimensión de la secundariedad, la indicial, destacando que esta última es la que funda la especificidad semiótica e histórica del hecho fotográfico (Verón, 2013: 246).

Escoge con detalle los postulados de Roland Barthes sobre la esencia de la fotografía, de la acción técnica que se genera en la cámara al captar la luz sobre un objeto de la realidad (Verón, 2013: 247). Diferencia, a partir del teórico y filósofo francés, de la realidad figurada en la pintura.

En la fotografía no puedo negar que *la cosa ha estado allí*. Hay una doble posición conjunta: de realidad y de pasado. Y puesto que esta restricción solo existe en su caso, debemos tomarla, por reducción, como la esencia misma, el noema de la fotografía (Barthes, 1989: 120).

Siguiendo a Barthes, “lo que se intencionaliza en la fotografía no es el arte, ni la comunicación, ni la referencia, es el orden fundador de la fotografía” (1989: 121). Precisa, que lo importante es que la fotografía posea una fuerza constativa y esta se rehace, no sobre el objeto, sino sobre el tiempo (Barthes, 1989: 137).

La fotografía como objeto mediatizado, puntualiza Verón, transcribe “las marcas el momento de su producción, marcas inseparables del sentido final del discurso” (Verón, 2013: 247). Y continúa sobre la fundamentación de los fenómenos mediáticos: estos son, desde sus variables, “los que permiten explicar los procesos históricos, factores transversales en su emergencia que afectan de manera simultánea diversos sectores del funcionamiento social” (Verón, 2013: 247).

La región más transparente del aire

En este estudio, el mensaje se presenta como un producto visual que combina la intención creativa en la toma de imágenes del Valle de México y su exhibición en un espacio inmersivo. Gerardo Suter, inicialmente fundamenta su propuesta experimental, que tituló DF penúltima región, desde el imaginario repetido durante siglos sobre la transparencia del aire en el Valle de México.

Expongo, desde una revisión tratada en la literatura mexicana, la semantización de la frase *la región más transparente del aire* para describir la luz nítida del Valle de México.⁴ Alfonso Reyes, en su alegoría, *Visión de Anáhuac [1519]*⁵ alude a la valoración que hizo Alexander von Humbolt en su *Ensayo político sobre la Nueva España*, publicado en 1804, “sobre la extraña reverberación de los rayos solares en la masa montañosa de la altiplanicie central, donde el aire se purifica” (Arriaga, 2001: 145).

Esta descripción, sobre la luz en el mítico valle, motivó a Reyes a iniciar su ensayo publicado en 1917, con el epígrafe: *Viajero: has llegado a la región más transparente del aire*, en donde Reyes despliega una recreación de la mirada que tuvieron españoles al observar, por primera vez el Valle de México:

Desde la *Visión de Anáhuac*, texto escrito en poesía y prosa, Reyes sabe que ese mundo ideal que ha dibujado está condenado a desaparecer; que debe mantenerse en la guarda y fidelidad de la memoria literaria porque, desde el primer momento de la aparición humana en el Valle, se inició su largo proceso de destrucción con el pretexto de la obra civilizatoria; ya en 1915 decía Reyes: “cuando los creadores del desierto acaban su obra, irrumpen el espanto social” (Callejas, 2016).

En 1948, Reyes rectificó su imaginada frase y escribió el ensayo, “La palinodia del polvo”, actualización dolorosa de su propio mito fundacional:

¿Es esta la región más transparente del aire? ¿Qué habéis hecho, entonces, de mi alto valle metafísico? ¿Por qué se empaña, por qué se amarillece? Corren sobre él como fuegos fatuos los re-

4 Las referencias intertextuales relacionadas con la pureza del aire en el Valle de México se han evocado en la plástica mexicana en diferentes periodos: en los paisajes de José María Velasco, en los horizontes de Gerardo Murillo (Dr. Atl), en las ficciones de Luis Argudín en homenaje a Velasco. Asimismo se repiten en creaciones de otros fotógrafos, en ilustraciones gráficas, en la poesía y la literatura, en el cine nacional y canciones; y se polemizan en conversatorios.

5 El primer título había sido “Mil quinientos diez y nueve” pero, por razones editoriales, no se conservó y Reyes propuso *Visión de Anáhuac [1519]*, el año en que Hernán Cortés desembarcó en Veracruz, y con ello se inició el ocaso del impero mexicana (Arriaga, 2001: 142).

molinos de tierra. Caen sobre él los mantos de sepia que roban profundidad al paisaje y precipitan en un solo plano espectral lejanías y cercanías, dando a sus rasgos y colores la irrealdad de una calcomanía grotesca, de una estampa vieja artificial, de una hoja prematuramente marchita (Reyes, 2000: 61).⁶

Diez años después, en 1958, Carlos Fuentes publicó su primera novela con el título *La región más transparente*, título elegido a partir de la frase que estampó Reyes en su obra de 1917.⁷ En 2008, se publica una edición conmemorativa de la novela de Fuentes y sobre ella José Emilio Pacheco apunta:

La Región más transparente fue la primera y la última novela sobre la ciudad de México, su mitificación literaria y elegía anticipada poco antes de que la capital se disolviera en la catástrofe urbana llamada DF" (...) La novela del joven Fuentes desbordaba los géneros y los incluía a todos en un fluir narrativo sin descanso (...) todo era necesario para abarcar y para inventar una realidad a la que nadie se había enfrentado en toda su magnitud (Pacheco, 2008: 19).

De manera crítica, se recrea esta temática en la exhibición inmersiva *DF penúltima región*, obra visual de Gerardo Suter; la serie de fotografías está compuesta de imágenes fijas impresas en grandes dimensiones, tomadas desde el segundo piso de las vías rápidas de la ciudad y desde un sobrevuelo sobre el Centro Histórico de la Ciudad de México, que dejan ver sus edificaciones formales e informales; con la manipulación de texturas y montajes de capas de las imágenes registradas, en su exhibición se presentó un breve video de siete minutos sobre el sismo del 85, y se incluyó música electroacústica, para mostrar una mirada de las transformaciones o deformaciones en las edificaciones que conforman la ciudad, a partir de su percepción y desconcierto ante la visión que registró (Suter, 2012: 11).

El recorrido frente a las imágenes digitales en el montaje inmersivo, forman parte de un todo y entran en relaciones de copresencia con el espectador; cada unidad tiene como contexto la presencia de los demás elementos formales que componen el mensaje visual y expositivo⁸ (Camara,

6 Fragmento fuertemente expresivo de la palinodia de Reyes, citado en Callejas (2016).

7 El uso de la simbólica frase produjo molestia a Alfonso Reyes, Carlos Fuentes enfatizó que Reyes escribió sobre un México pasado y él se refería "al ambiente humano del México contemporáneo" (Callejas, 2016).

8 A estas se suma la exhibición misma, replicando las imágenes expuestas en el interior de la sala de exposiciones del Antiguo Colegio de San Ildefonso con la realidad exterior del Centro Histórico de la Ciudad de México, que sustenta su memoria.

2012: 63). A manera de estudio arqueológico de mapeo de la ciudad, Suter sustenta su motivación:

La ciudad tiene un pulso, un palpitar constante. Quiero revelar una ciudad que se ha convertido en un espacio que trata de contener algo incontenible, que crece en todas direcciones, que al tocar cualquiera de los puntos cardinales cancela su despliegue y encuentra en el arriba o el abajo un espacio posible de colonizar, transformándolo instantáneamente en una penúltima región (Suter, 2012: 10).

Con el adjetivo penúltima, cerca del final, ciertamente una ambigüedad intencional, el artista expresa la posibilidad de reconstruir la ciudad “que seguramente será otra penúltima y así infinitamente” (Acosta, 2011: 87). Muestra “aspectos conceptuales que se relacionan con la especificidad de la imagen fotográfica y cinemática, como documentos de la memoria” (Suter, 2012: 10). A esto añade las “particularidades de la imagen cuando se presenta en un espacio arquitectónico específico, en una forma de expansión de la imagen” (Suter, 2012: 10). El curador de la exposición, Ery Camara, describe:

La percepción que expone Gerardo Suter en *DF penúltima región*, cobija intercambios que convierte la foto en un proceso revelado de capas subyacentes, de relaciones inagotables y de enfoques diversos en torno al procesamiento de la imagen y en su presentación, en la trama de un discurso museográfico (Camara 2012: 60).

Continúa el curador su reflexión sobre la experiencia de una penúltima región, “en donde se percibe el polvo que se alza en los escenarios y las hendiduras retratadas y la nube de smog que borra el horizonte; en la contaminación atmosférica que transforma los colores del paisaje de la megalópolis” (Camara 2012: 62).



Figura 1. Gerardo Suter. De la serie Escenarios. Inyección de tinta sobre vinil, 3 x 4 metros, México, 2008.

En los montajes de exhibición, Suter suscita la expansión del sistema fotográfico, ampliando sus límites con soluciones plásticas al imprimir las imágenes en diferentes materiales y en grandes tamaños; y en las digitales, adiciona tonalidades a la imagen original en blanco y negro y superpone capas de la misma imagen; expande también el límite en la representación lúdica en el espacio de exhibición para el asombro del espectador. El límite lleva a sus extremos los resultados de la plasticidad de la imagen sin destruirla, que define como una tensión de la expresividad de la forma, como un continuo cuestionamiento de la plasticidad del medio y su resistencia icónica (Calabrese, 1999: 66).

En la muestra se presenta como contraparte el exceso, para resaltar un discurso crítico y producir diferentes reacciones en el receptor, en la subversión del paisaje urbano de “una ciudad convulsa, que crece a los lados, hacia arriba, una encima de otras, que es promesa y posibilidad, lo mismo de una región más nítida que de otra doblemente caótica” (Acosta, 2011: 81).



Figura 2. Gerardo Suter. De la serie Spacelapse, *Inyección de tinta sobre papel*, 1 x 2 metros, México, 2009.

Coda del sentido

Las relaciones de contigüidad en el mensaje se derivan de la naturaleza objetiva y material de todo mensaje, ya que un signo transmitido se precisa siempre en el contexto espacial y/o temporal con otros signos. Esto es, en un mensaje el contenido no es lo único que significa, este se significa a partir del conjunto del cual proviene (Verón, 1971).

Además de la dimensión indicial de la fotografía, de la imagen, el tiempo es contiguo a la recepción e interpretación de los procesos históricos. Verón puntualiza que “La fotografía se inserta profundamente en la corporeidad espacio-temporal del individuo, en el tiempo sociobiológico del actor” (Verón, 2013: 248). Refiere el semiólogo que los fenómenos mediáticos nos permiten explicar los procesos históricos, factores transversales, cuya emergencia afecta de manera radial y simultánea a todas las esferas del funcionamiento social; y que generan procesos de retroalimentación con “el consiguiente refuerzo circular de las variables en juego” (Verón, 2013: 248). Concluye el teórico, que estas características permiten explicar el elemento común de las mediaciones en la aceleración del tiempo histórico (Verón, 2013: 248).

Este proceso es evidente en el dispositivo fotográfico de Gerardo Suter, con tomas desde el segundo piso de las vialidades de la ciudad de México, y en montajes de imágenes sobrepuestas para resignificar su intención vivencial. La exhibición, *DF penúltima región*, mezcla técnicas digitales y plásticas, se relaciona con las capas de la historia de una metrópoli deteriorada, maltratada, desarticulada, rescatada y profunda e intensamente vivencial.

Siguiendo el acercamiento de Verón, la ciudad se presenta como el lugar privilegiado de la sociedad, y se constituye en un nuevo registro metonímico de la vida de los individuos (Verón, 1992). En las imágenes de la fotografía experimental de Suter, se encuentran nuevos indicios, nuevas huellas para reconocer los códigos de la traza de las diferentes capas que conforman la ciudad, por períodos y necesidades existenciales, y desde su artificio, el artista devela la construcción, destrucción y reconstrucción de este espacio vital.

De esto se deriva que la mediatización de los procesos de comunicación, representados en las artes visuales es extensiva a diversas interpretaciones conforme al tiempo contextual e intención de su producción, representación y finalmente en la recepción estética del espectador.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arriaga, A. (2001). Ensayística y evocación de la imagen poética en Visión de Anáhuac de Alfonso Reyes. *La Colmena*, 69, 138-146. Recuperado de http://web.uaemex.mx/plin/colmena/Colmena_69/Colmenario/Ensayistica_evocacion_%20imagen_poetica_Vision_Anahuac.pdf
- Bañuelos, J. (2008). *Fotomontaje*. Madrid: Manuales Arte Cátedra.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós, 1980.
- Brea, J. L. (1996). *Un ruido secreto. El arte en la era póstuma de la cultura*. Murcia: Editorial Mestizo.
- Calabrese, O. (1999). *La era neobarroca*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Callejas, C. B. (2016, abril, 8). Alfonso Reyes, Visión del Anáhuac. *Cisterna de sol*. [Mensaje en un blog] Recuperado de <https://cesarcallejas.me/2016/04/08/alfonso-reyes-y-carlos-fuentes-en-la-region-mas-transparente/>
- Camara, E. (2012). Curaduría. En G. Suter et al., *DF penúltima región. Bitácora 2005-2011* (pp. 59-63). México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, El Centro de la Imagen, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Elizalde, L. (2005). Resignificar la piel. *Revista Inventio*, 1, 69-72.
- Gómez Isla, J. (1999). Imagen digital: lecturas híbridas. *Universo Fotográfico*, 1, 62-74. Recuperado de <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/univfoto/num1/fhibridas.htm>
- Nasta, M. y Rodríguez, M. (2012). Entrevista a Gerardo Suter, Septiembre de 2011. En G. Suter et al., *DF penúltima región. Bitácora 2005-2011* (pp. 41-42). México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, El Centro de la Imagen, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Pacheco, J. E. (2008). Carlos Fuentes en la Región más transparente. En C. Fuentes, *La región más transparente* (pp. XIX-XXX). México: Alfaguara, Real Academia Española.
- Reyes, A. (2000). Palinodia del polvo. *Obras completas, 21* (pp. 61-64). México: Fondo de Cultura Económica, 1948.
- Suter, G. (2015) Contraflujos. *Cuadernos híbridos, Investigación Visual Contemporánea, 7*, 36-39.
- Suter, G. et al. (2012). Bitácora 2005-2011. En *DF penúltima región* (pp. 10-11). México: Antiguo Colegio de San Ildefonso, El Centro de la Imagen, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Verón, E. (1971). Ideología y comunicación de masas: La semantización de la violencia política. En VV. AA. *Lenguaje y comunicación social* (pp. 133-191). Benos Aires: Nueva Visión.
- (1992). *Interfaces. Sobre la democracia audiovisual avanzada*. En D. Wolton y J. M. Ferry (Comps.) *El nuevo espacio público* (pp. 124-139). Barcelona: Gedisa.
- (2013) *La semiosis social, 2. Ideas, momentos, interpretantes*. Buenos Aires: Paidós.

OTRAS FUENTES

- Acosta, A. (10 de octubre de 2011). DF penúltima región. Entrevista a Gerardo Suter. *Cuarto Oscuro*. Recuperado de <http://cuartoscuro.com.mx/2011/10/df-penultima-region-entrevista-a-gerardo-suter/>
- Gómez Isla, J. (2006). La fotografía analógica versus la imagen digital: los discursos invisibles de la modernidad. *Fotoencuentros* (6). Recuperado de <http://www.fotoencuentros.es/06/eventos/josegomezisla.htm>

ICONOGRAFÍA

Figura 1: Gerardo Suter. De la serie *Escenarios*. Inyección de tinta sobre vinil, 3 x 4 metros, México, 2008.

Figura 2: Gerardo Suter. De la serie *Spacelapse*, Inyección de tinta sobre papel, 1 x 2 m, México, 2009.