

FORDTOGRAFÍAS:

La imagen producida, acumulada y apropiada en montaje

Trabajo Final de Máster

Tipología 4

Alumna: **Sara Pérez Martín**

Tutor: **José Luis Clemente Marco**

Valencia, junio, 2020

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA DE VALENCIA

FACULTAD DE BELLAS ARTES



RESUMEN

El presente trabajo nace de la cuestión de cómo consumir y producir imágenes en medio de una cultura acelerada y postindustrial, teniendo en cuenta el exceso existente en ambos procesos. Como respuesta, se proponen algunas alternativas, de carácter apropiacionista, que reflexionan sobre la creación artística contemporánea ante la consecuente hiperabundancia y contaminación visual, y su relación con el nuevo individuo prosumidor –(productor y consumidor). Al mismo tiempo que construye su identidad, es flasheado con miles de imágenes ajenas diarias, y por último se retrata ante la mirada exterior con las que él emite.

Así pues, *Fordtografías* recoge una serie de fotografías de otros autores fabricadas en serie, aquí reubicadas o intervenidas para hacer un nuevo uso de ellas para el que no fueron creadas, como si de una cadena de montaje se tratara. Esto va acompañado de un breve acercamiento teórico en forma de hilo conductor a través de las notas y reflexiones de autores y artistas anteriores y contemporáneos.

PALABRAS CLAVE

Imágenes, hiperabundancia, archivo encontrado, prosumidor, identidad, cadena de montaje, medios masivos

ABSTRACT

The present work arises from the question of how to consume and produce images in the midst of an accelerated and post-industrial culture, taking into account the excess existing in both processes. In response, some appropriationist alternatives are proposed, reflecting on contemporary artistic creation in the face of the consequent hyperabundance and visual contamination, and its relationship with the new prosumer individual - (producer and consumer). At the same time that he constructs his identity, he is flashed with miles of foreign images daily, and finally he is portrayed before the external gaze with which he emits.

Then, *Fordtographies* collects a series of photographs of other authors manufactured in series, here relocated or intervened to make a new use of them for which they were not created, as if it were an assembly line. This is accompanied by a brief theoretical approach in the form of a common thread through the notes and reflections of previous and contemporary authors and artists.

KEYWORDS

Images, overabundance, found file, prosumer, identity, assembly line, mass media

AGRADECIMIENTOS

A mi familia, por el apoyo a lo largo de tantos años.

A todos los profesores por cuya educación he pasado.

A todas las personas que en un ámbito personal y profesional han ayudado a la finalización de este proyecto.

ÍNDICE

RESUMEN Y PALABRAS CLAVE	
OBJETIVOS	1
METODOLOGÍA.....	2
1. INTRODUCCIÓN	5
2. MARCO TEÓRICO.....	7
2.1. El interés de la representación y exhibición en la cultura contemporánea.....	7
2.1.1. El poder de representar y representarse.....	9
2.1.2. Reproducción y reproductibilidad de imágenes	10
2.1.3. Realidad ficcionada en los retratos	14
2.1.4. La pulsión publicitaria de producir y consumir.....	18
2.2. La imagen no se archiva, se acumula.....	24
2.2.1. La fotografía analógica y digital conviven	25
2.2.2. La producción supera al consumo.....	26
2.2.3. ¿Cómo producir ante el exceso de producción?.....	28
2.3.2. La manipulación de lo existente.....	30
2.3. Respuestas ante la proliferación masiva de fotografías tomadas	32
2.3.1. Apropiación y adopción cultural.....	33
2.3.2. Alteridades físicas de la imagen en este proyecto.....	35
3. REFERENTES	39
4. PROYECTO ARTÍSTICO: <i>FORDTOGRAFÍAS</i>	51
4.1. Características y proceso.....	51

4.2. Series realizadas	60
Serie I: Las dos caras de la imagen	65
Serie II: Intervención física.....	75
Serie III: Extraer parte de la imagen.....	85
5. CONCLUSIONES.....	96
6. BIBLIOGRAFÍA	97
6.1. Libros.....	97
6.1.1. Libros en línea	98
6.1.2. Tesis en línea.....	98
6.2. Catálogos, revistas y artículos referentes.....	98
6.3. Webgrafía	99
7. ÍNDICE DE FIGURAS	102

OBJETIVOS

- Plantear un enfoque crítico de los procesos de producción y consumo de la fotografía a través de un proyecto teórico-práctico.

- Configurar la práctica de este proyecto a partir de fotografías encontradas de medios de masas, en base a una ecología de la imagen.

- Establecer una relación entre el sedimento de la cultura anterior y la actual.

- Reinterpretar aquello que fue fotografiado, accediendo a través de tres niveles de apropiación: la no intervención, la intervención propia, y la ajena.

METODOLOGÍA

De acuerdo con el planteamiento de este proyecto la metodología adaptada a él será la tipología 4, que permite realizar una producción artística a la vez que su fundamentación teórica, para presentar un posicionamiento conceptual y práctico de las cuestiones aquí presentadas.

El motor de mi investigación práctica y teórica se debe al superávit de imágenes y su creciente exponencialidad en la formación de la identidad del sujeto actual y narcisista. Estas imágenes sucedáneas entran en nuestra deglución diaria y suman dudas sobre la cuestión de qué es ficción y qué no lo es, quedando un escenario de algo que se parece, pero no es real.

Se ha desarrollado un análisis de la imagen acumulada en el presente, partiendo de la teoría de la obra y su reproductibilidad técnica de Walter Benjamin, estableciendo nexos de interés con autores como José Luis Brea, Agustín Fernández Mallo, o Joan Fontcuberta, para poder pensar sobre qué y cómo se representa actualmente lo que está destinado a ser documentado, que es todo.

Además, se establecen conexiones entre la construcción de una imagen y la identidad en ella construida. Esto ha dado lugar a tres grandes líneas de trabajos en la distorsión física del material encontrado: una, a través de la simple visualización, rescatando imágenes pasadas y volver a visionarlas, pero de distinta forma; una segunda, en la que se reproduce una imagen de otra imagen publicitaria que ya ha sido adulterada y está expuesta en el espacio común; y por último, el estadio de producción en el que partiendo de nuevo de imágenes existentes se actúa sobre ellas con elementos como el pliegue o vaciado, ocultando simplemente ciertas partes de esa imagen original.

La utilidad del retrato como herramienta de autenticidad y presentación de alguien, su exceso debido a la proliferación, y el mundo consumista circundante, han llevado a investigar las

posibilidades del material publicitario como material artístico. Tanto en las vallas o anuncios intervenidos, como las imágenes que en sí pueden ser útiles sin necesidad de partir de cero en la producción de algo “nuevo”. Con la actual nada puede ser radicalmente innovador, sin contener elementos anteriores.

1. INTRODUCCIÓN

La representación fotográfica ha alcanzado su punto álgido tras la segunda revolución industrial. La innovación técnica dio pie a una aceleración de la mercantilización y exceso de producción en serie de imágenes, motivo por el cual se inicia esta investigación. A su vez, esto llevó a hacer una analogía entre la fotografía o creación de imágenes, y una de las multinacionales de trabajo en cadena más significativas, como es Ford Motor Company, dando lugar al título de este proyecto, *Fordtografías*, uniendo “Ford” y “fotografía”.

La justificación reside en la relación sobre la producción y el consumo de imágenes y en cómo esto se ve directamente ligado con un ritual de creación identitario y de imágenes en la actualidad. Para llevarlo a cabo ha sido elaborado un marco teórico que recorre tres bloques. En primer lugar, la producción fotográfica excesiva que ha servido como soporte para que el sujeto emisor-receptor se autoidentifique. A continuación, se analiza cómo dicha sobreabundancia ha alcanzado su punto álgido de acumulación tras la mejora técnica de las cámaras y su capacidad de ser compartida inmediatamente en cualquier espacio y tiempo. En el último apartado se ofrecen una serie de respuestas metodológicas, que operan cuestionando el contexto actual de estos productos y su utilidad.

Tras la conceptualización, se relata brevemente la relación de esta cuestión con artistas y autores que han trabajado sobre ella, planteando una serie de estrategias y perspectivas que serán referentes de dicho proyecto.

Seguido de esto se presenta la obra generada, acompañada de un desarrollo del proceso y descripción técnica. Para ello se hará una vista atrás a los inicios de los proyectos trabajados que han derivado en este trabajo. En esta última parte se muestra la cualidad híbrida de la imagen fotográfica producida y su posibilidad de ser ficcionada desde la producción, apropiación o adopción del

archivo y su manipulación para generar nuevos imaginarios en base a lo ya vigente. Por medio de esta estrategia son integradas de nuevo en un circuito de visualización, sin la necesidad de partir de un nivel cero de creación de obra. Dada la saturación visual, las obras resultantes operan a favor de una colaboración de lo existente en forma de nuevas imágenes ficticias, una forma de creación que sirve de herramienta para catalizar el proceso acelerado al que el s. XXI ha llegado.

A modo de cierre se plantean una serie de conclusiones concebidas con relación a la obra y planteamientos conceptuales que han sido llevados a cabo, y seguidamente datos técnicos en cuanto a la bibliografía consultada, así como un índice de las figuras aquí contenidas.

2. MARCO TEÓRICO

2.1. El interés de la representación y exhibición en la cultura contemporánea

“Lo que define nuestra modernidad más reciente es a menudo una imagen que afirma ser la imagen de una imagen.”¹

Toda representación fotográfica nace de un deseo de documentar una escena, y en los retratos se tiene el rostro en cuenta como una parte culmen de la expresión del yo. Desde la popularización del retrato fotográfico (como bien podían ser las tarjetas de visita que se hicieron famosas de la mano de Disdéri en 1854) hasta las actuales, existe un incremento de dicha pulsión cuyo fin es una exhibición de la propia persona hacia la presencia del otro para sentir que ha sido aceptado.

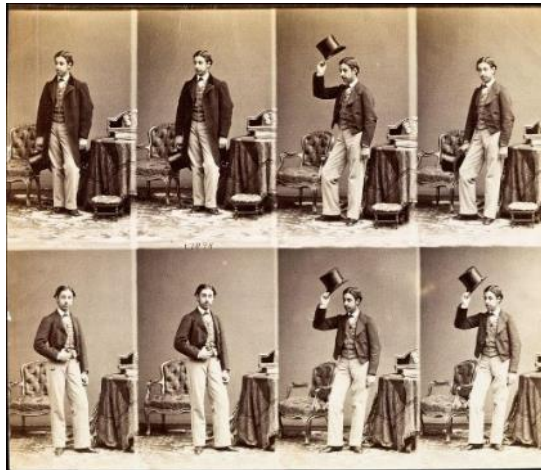


Figura 1- André-Adolphe-Eugène Disdéri, *Joven con un sombrero de copa*, Instituto del Patrimonio Cultural de España, 1854.

¹ TRONCHE, Anne. Citado por Joan Fontcuberta. *La cámara de Pandora*. (Gustavo Gili, SL: Barcelona, 2010), p. 169.

En el caso de la imagen es dudoso que pueda llegar a determinarse el qué en el sentido de contenido o el tema; es como si se leyera un enunciado tomado de un texto, en cuyo lenguaje y forma están contenidos múltiples enunciados posibles. El cómo es la comunicación genuina, la verdadera forma del lenguaje de la imagen.²

Con el inicio de estos antiguos retratos de bolsillo de Disdéri se cubre una necesidad creada de forma socioeconómica, como es el sujeto representado y relacionado con la otredad. Se produce aquí una simbiosis de un progreso social y capital, al que accede una clase media y media-baja por primera vez en el sentido de la plasmación de uno mismo. En función de lo que se podía permitir cada uno, era posible obtener un mayor o menor tamaño de la representación y satisfacer de un modo u otro su nuevo fetiche. Mucho antes de que nadie pudiera imaginar el alcance cotidiano que tiene la fotografía en nuestros días, ésta era creada únicamente por especialistas y dirigida a un público concreto. El circuito era reducido al igual que las posibilidades técnicas de representación, lo que se traducía en una homogeneización de las series de retratos burgueses y los rostros cotidianos en un mismo nivel. Comienza así la democratización del retrato relacionado con la impersonalización y mejora de la técnica, lo que condujo a una insensibilización de la percepción de la imagen y como nombra John Tagg en consecuencia:

Lo que Walter Benjamin denominaba el valor "de culto" de la imagen quedó efectivamente abolido cuando las fotografías se convirtieron en algo común; cuando se convirtieron en artículos de interés pasajero sin valor residual, para ser consumidos y desechados.³

² BELTING, Hans, *Antropología de la imagen* (Madrid: Katz Editores, 2010), p. 15.

³ TAGG, John. *El peso de la representación* (Barcelona: Gustavo Gili, S.L., 2005), p. 78.

2.1.1. El poder de representar y representarse

“Si la fotografía nos hablaba del pasado, la postfotografía nos habla del presente.”⁴

Siglo y medio después de la puesta en marcha de la fotografía, la imagen y su valor residual ha ido en aumento, así como la necesidad de encajar del sujeto que se retrata a sí mismo ante una mirada ajena.

La intención seductora a la hora de tomar un autorretrato y exhibirlo dentro de un circuito visual -como son las redes sociales actualmente- viene dada por la capacidad de una imagen para ser visible, es decir, captar la atención a un nivel postproductivo. Al ir ligada a un dispositivo símil de veracidad nacido en el año 1826, aunque esto haya sido ya superado y no sean equivalentes fotografía y verdad, puede colarse en la mente del receptor como una posibilidad existente, y más si existe una producción en serie de imágenes similares que certifiquen algo que no existe. La repetición de un concepto o acto en conjunto es un asentamiento de ello, sea o no ficticio. Esta constante documentación y retransmisión desde un conjunto masivo de focos, se asemeja a un ritual constante con una intencionalidad de estar presente en un segundo de la otredad, aunque esto no deje apenas poso. “El deseo de encontrarse con extraños no es nuevo. Lo nuevo es la facilidad con que las nuevas técnicas permiten satisfacerlo.”⁵

Cada archivo visual compartido es un latido emitido, como síntoma de que seguimos ahí. No importa tanto cómo sea, sino de

⁴ FONTCUBERTA, Joan. *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía* (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017), p. 114.

⁵ VERDÚ, Vicente. *Tú y yo, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI* (Titivillus, 2005), p. 142. [Consultado el: 28 mayo 2020] Disponible en: <https://es.scribd.com/document/420915847/Verdu-Vicente-Yo-y-Tu-Objetos-de-Lujo-El-Personismo-La-Primera-Revolucion-Cultural-Del-Siglo-XXI>

que se mantenga, en una lucha humana contra la *vanitas* más, para mantenerse con vida en la memoria de los demás. La preocupación por la búsqueda de un buen retrato fotográfico estético es tal que lo resultante es dudoso de ser ya una fotografía pura, del proceso original con una codificación y descodificación que sólo buscaba calcar lo real, aunque mantiene esa melancolía de una representación que diste de ser manual o dependiente de un intermediario, ya que podría verse relacionado con una pérdida de verosimilitud o credibilidad sobre lo que se quiere mostrar.

La imagen es la parte de lectura más accesible hoy día, es su velocidad y ligereza de absorción donde reside su doble filo como creación. A la misma velocidad en la que se nos disponen ante nosotros, las dejamos atrás, topándonos con nuevas escenas. Se vive de una forma secuencial continua en las imágenes que se toma y consume. Es posible habitar mentalmente en espacios en los que jamás nos hemos ubicado, de la misma forma que podemos experimentar la apariencia externa que tendríamos encarnando diferentes pieles que no habitamos, es decir, una proximidad de apariencia. Ha nivelado homogéneamente el conocimiento que tenemos del mundo.

2.1.2. Reproducción y reproductibilidad de imágenes

Las imágenes son creadas para que sean vistas, pero su fin intencionado y su fin real no son los mismos. La evolución técnica de la reproducción de imágenes desde que se pueden elaborar múltiples copias y expandirlas ha tenido que ver en este hecho. Desde el nacimiento de la imprenta y el consecuente progreso industrial y social, han sido y son el nexo de estos medios de la información en su labor comunicativa con el espectador y es, hoy en día, nuestro lenguaje más cotidiano, superponiendo así a las

palabras a un nivel de sobreinformación. Desde esas consideraciones, surgen dos conceptos ligados: el original, y la copia, el auténtico y la repetición de éste. Cabe la duda entonces de dónde empieza y acaba la parte virgen u original, en una representación como del sujeto representado.

Dichas representaciones dejan de ser visibles por la aceleración de fabricación postindustrial, y así es como la repetición en cuanto al momento de encontrarnos delante de una fotografía, roba la eficacia a una calidad de tiempo de lectura, pero no al hecho de fotografiar. Walter Benjamin explica esa distancia cada vez menor entre original y copia, dada la pérdida de valor en este marco del primer objeto de la siguiente forma: “[...] lo que se marchita de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica es su aura”⁶. Es pues, el sujeto prosumidor visual, u “Homo photographicus”⁷ en palabras de Fontcuberta, un creador de contenido artístico mecánico, de producción seriada, de trabajo en cadena que sustenta un registro visible. Con ello llega a ironizar Warhol en sus obras, estableciendo una metáfora con los iconos culturales, así como su expansión en portadas de medios masivos y creación de modas y estilos adoptados por seguidores. En *Marilyn Diptych* (1962) reproduce varias veces un retrato de Marilyn Monroe, símbolo de la seducción en un ámbito filmico, a modo de una fotocopidora distorsionada. Simboliza un desgaste por uso del producto -cultural en este caso-, relacionado con el papel del arte en cuanto a mecanismo de producción y su huella.



Figura 2- Andy Warhol, *Marilyn Diptych*, 205,4x144,8 cm., acrílico sobre lienzo, 1962.



Figura 3- Douglas Gordon, *Self Portrait of You + Me (4 piece Marilyn wax)*, 132x132cm., papel fotográfico quemado, humo, cera sobre espejo, 2008.

El momento culmen de lanzar una imagen a la otredad actualmente reside en el acto de escoger la imagen, lo cual requiere de cierta creatividad, que pues ha de lanzarse con cierta búsqueda

⁶ BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (Mexico D.F.: Ítaca, 2003), p. 44.

⁷ Término acuñado por Joan Fontcuberta en *La Furia de las imágenes*, p. 31.



Figura 4- Toalla con la impresión del rostro de Marilyn, 2019.



Figura 5- John Stezaker, collage

del deseo de la necesidad de visionarlo. Esta elección viene dada por el número de fotos que el sistema fotográfico soporta. La normalidad actual consiste en realizar varias tomas, visibles además al momento (ya no existe un tiempo de espera para el revelado) y escoger la “buena”. Aunque es aplicable también cuando ocurre tanto como con una obra propia como una apropiada, ya que su proliferación y reproducción han generado un manto formado por todas las imágenes que han sido tomadas a lo largo de historia, aunque de este hecho de escoger se profundizará más adelante, en las respuestas de nuevas formas de generar ante esta acumulación.

Retomando el asunto de la “buena foto”, se concluye lo siguiente: no pensamos desde el espacio temporal en el que suceden las cosas, sino priorizando el archivo que lo documenta, la síntesis que selecciona qué pesa más en dicha imagen, y esto supone así algo que contiene variaciones de la realidad inicial, ya que siempre puede ser mejorada en una etapa de postproducción.

Se complace diariamente un deseo masivo y común, de producir imágenes, a la vez que el del público que en masa y moda decide consumir imágenes. Ocurre con ello una comparación de la dicotomía clásica de lo que es bueno y lo que es malo. En esa gradación del gusto, diariamente se enumeran los objetos que se pueden ajustar más o menos a ese canon que cada cual posee. Es inevitable entonces que algo o alguien destaque por encima del resto, ya que es el deseo que conllevará a la pulsión de querer ser visible.



Figura 6- Capturas de las grabaciones de Warhol apropiadas por Dean & Britta para su álbum

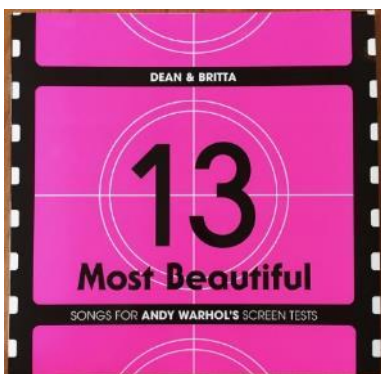


Figura 7- Captura del álbum de Dean & Britta. *13 Most Beautiful... Songs for Andy Warhol's Screen Tests*. 2010.

El ejemplo de esto son Dean & Britta, un dúo neoyorquino que, bajo la petición del Museo Andy Warhol en Pittsburgh (Pensilvania), y el Pittsburgh Cultural Trust, lanzan un álbum bajo el título *13 Most Beautiful... Songs for Andy Warhol's Screen Tests* (2010). Ponen música a las grabaciones de artistas musicales como Lou Reed o Nico, relacionados con su famoso estudio The Factory, las cuales fueron tomadas por Warhol en 1960. Pero no sólo quedaban filmadas las estrellas, sino que cualquiera de sus amigos que pudiera aparentar ser una estrella pertenecía a este contenido filmado. La remezcla y el juego con la disolución de la frontera entre lo que es icono y qué no son claros, pues las cintas originales carecían de sonido, y esto fue una suma recíproca en ambos contenidos. Además de tener una gran influencia de The Velvet Underground, dando pie a un reciclaje e influjo cultural.



Figura 8- Eva y Franco Mattes, *13 Most Beautiful Avatars*. 2007. Instalación. Postmasters Gallery, New York.

A su vez esto influenciará a otra remezcla posterior como la de *13 Most Beautiful Avatars*, llevado a cabo por Eva y Franco Mattes dentro del movimiento net art. Bajo el paraguas de Warhol, sobre el derecho particular de todas las personas a disfrutar de los minutos de atención ante una cámara, seleccionan las 13 imágenes virtuales más bellas dentro de la plataforma *Second Life* a lo largo

de un año. Esta hiperbolización pone sobre la mesa el hábito de una masa que se representa a sí misma desde una imagen humana que no parte ni siquiera de una captación de la realidad desde la cámara, y que cada día se vuelve más común.

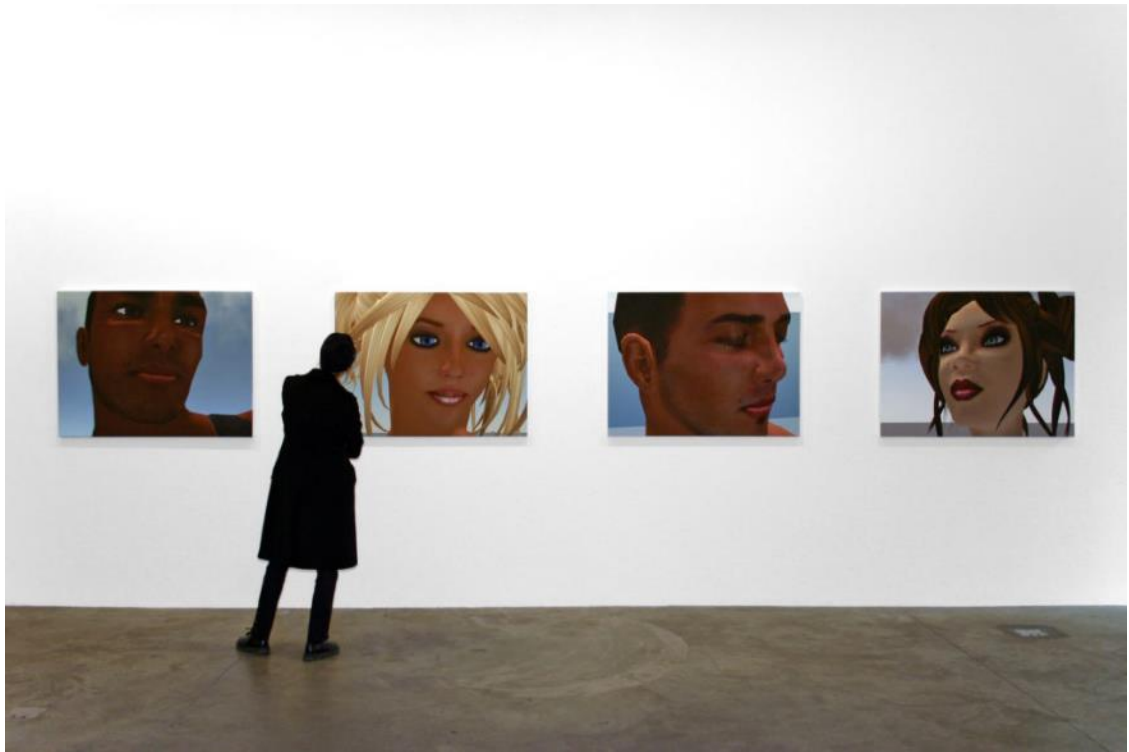


Figura 9- Eva y Franco Mattes, *13 Most Beautiful Avatars*. 2007. Instalación. Postmasters Gallery, New York.

2.1.3. Realidad ficcionada en los retratos

“La naturaleza te ha hecho de esta forma o de la otra, pero la cultura puede transformar tu condición.”⁸

La fotografía como modo de autorrepresentación ha pasado por distintos fines, manos y esferas, aunque lanzada desde sus inicios a un mercado, que comenzó al alcance de unos pocos hasta formar parte de una rutina cotidiana, en el primer gran avance de la fotografiado mencionado anteriormente.

⁸ Fontcuberta, J. *La furia de las imágenes*, p. 59.



Figura 10- Imagen de tela publicitaria de marca de ropa deformada, 2019

Una vez este soporte técnico de registro avanza, y deja de ser fiel a una captación de la realidad como prueba de ser cierta en esa apariencia, se dan, al margen de lo verídico, una serie de errores, distorsiones, o adulteraciones, que crean una brecha entre el espectador y esa realidad plasmada, es decir, el sujeto y la naturaleza. No siempre es posible discernir lo real de lo falso, y más aún tras la aparición de la esfera virtual, que vive en simbiosis con el mundo real, y que entre ellas son influyentes, pero no decisivas para la otra. En este aglomerado en torno a la continua toma y comparación de imágenes existe un factor teatralizador: las imágenes/identidades están más afirmadas y visibilizadas que nunca, ocasionado por la acción voluntaria de tener el poder construirse a sí mismo lo describe Zygmunt Bauman en su libro *Identidad*, de la siguiente forma:

Fijar la identidad como tarea y meta del trabajo de toda una vida era, si se compara con la premoderna adscripción a los Estados, un acto de liberación; una liberación de la inercia de los modos tradicionales, de las autoridades inmutables, de los hábitos predestinados y de las verdades incuestionables.⁹

La exigencia de ser uno mismo, la pasión por las muestras de personalidad, la celebración mundana de la individualidad tuvo como consecuencia favorecer la ruptura con el respeto a la tradición, multiplicar los focos de iniciativa y de innovación, estimular la imaginación personal, en adelante al acecho de novedades de diferencias, de originalidad.¹⁰

El sujeto actual vive en una captación continua de momentos concretos, es capaz de generar diferentes posibilidades retratadas, de sí mismo o de lo que le rodea, viviendo así en una solapación de capas de posibilidades de sí mismo. El proyecto en

⁹ BAUMAN, Zygmunt. *Identidad* (Buenos Aires: Losada, 2005), p. 109.

¹⁰ LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. (Barcelona: Anagrama, 1998), p. 65.

línea *This person does not exist*¹¹(*Esta persona no existe*, figuras 8 y 9) es lanzado en diciembre de 2019, en una dirección web carente de autor. Al abrir la *web*, muestra un retrato de alguien que no existe, ya que su para su apariencia se realiza una recombinación casi infinita por medio de una apropiación múltiple de imágenes que circulan en la web para generar recombinándolas por medio de GNA diferentes personas, en una representación tipo DNI o del currículum vitae de alguien. A primera vista, y sin una pista desde el título de esta web, nadie dudaría de que esas personas existen.

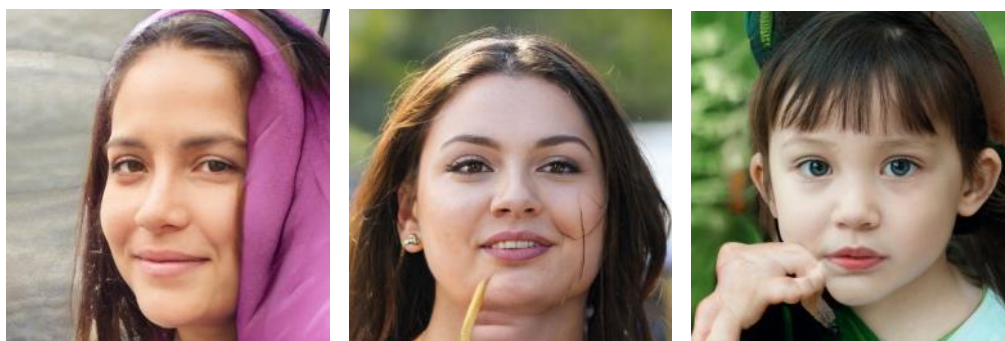


Figura 11- Capturas de fallos visuales en *This person does not exist*

¹¹ *This person does not exist*. [Consultado el: 28 junio 2020] Web disponible en: <https://www.thispersondoesnotexist.com/>

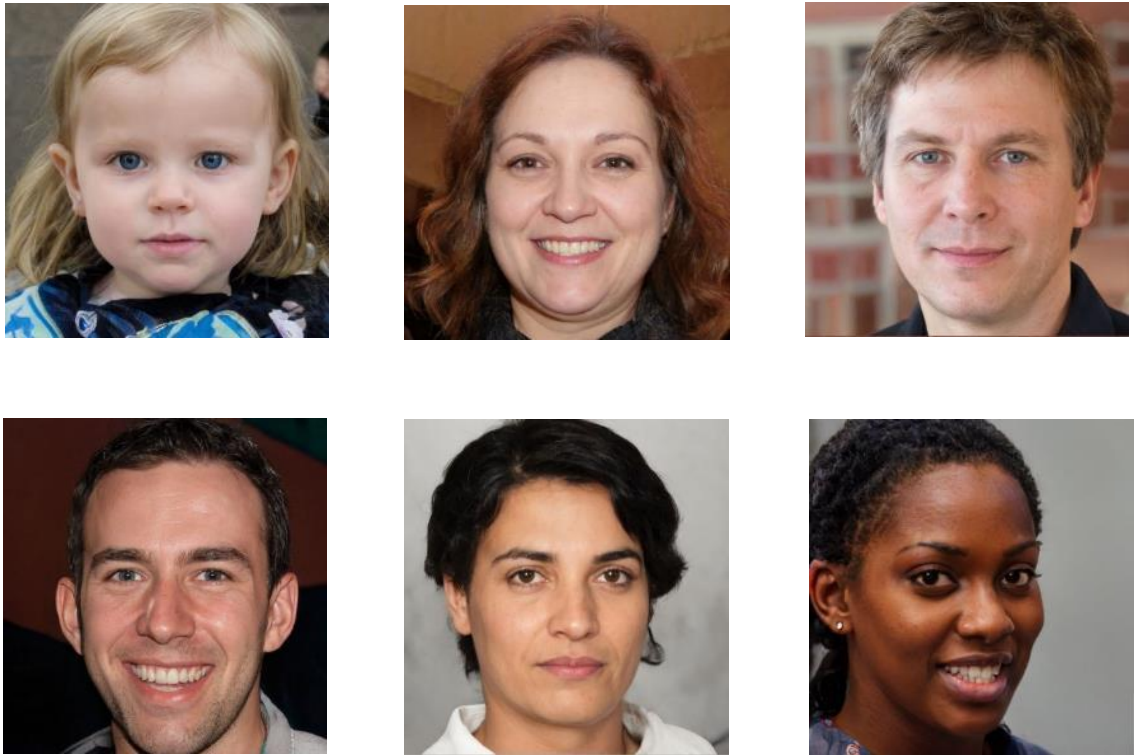


Figura 12- Capturas de *This person does not exist*



Figura 13- Wendy McCurdo, *Young Girl (IV)*, 2016.

Las identidades idénticas o múltiples de fragmentos propios o ajenos habitan en un mismo sujeto, como representa la fotógrafa escocesa Wendy McCurdo en su obra. Siguiendo la idea del *doppelgänger*¹² lanza en *Let's go to a place* (2016) una serie de retratos en los que el rostro aparece distorsionado y sin llegar a ser reconocible de una forma clara. La existencia de una aparente personalidad repetida en un mismo documento rodea de misterio a estas figuras.

¹² Término alemán proveniente de la unión de *doppel* (doble) y *gänger* (andante), y que designa la idea de un gemelo malvado o de la bilocación, generalmente en un ámbito fantasmagórico.

Parece obvio afirmar que es la materia dúctil es el retrato que tomamos y al que damos forma para mejorarlo a nuestro gusto, que a su vez se amolda a gusto del espectador. Pero a su vez, esas imágenes en circuito se amoldan a un gusto conjunto en forma de moda que busca de igual forma seducirnos.

Se concluye que nosotros amoldamos la imagen a nuestro gusto, y a su vez esas imágenes pueden navegar con patrones semejantes (donde se hablaría de modas), por lo que las corrientes de imágenes pueden ser influyentes, aunque no siempre decisivas en la construcción de nuestra representación y exhibición exterior.

Esta necesidad de encajar dentro de los cánones encorsetados en millones de fotos (tanto de forma física como digital) es recreada cotidianamente desde los soportes digitales que actualmente están a mano del público, así como físicamente en millones de tiradas en revistas. Así pues, tanto las fotos de modelos o de gente que no lo es, resultan de un juego narcisista con la herramienta de captación que hoy ya no es sinónimo enteramente como prueba de que algo existió.

2.1.4. La pulsión publicitaria de producir y consumir

“No hay que temer a las balas, sino a la velocidad con la que llegan, y todos sabemos que están diseñadas para poder viajar a esa velocidad y a esas profundidades.”¹³

En el goce del autorreconocimiento coordinado por una moda que se vuelve nómada, debido a la capacidad de proliferación que tiene, el sujeto del enunciado publicitario que emiten los

¹³ FONTCUBERTA, J. *La cámara de Pandora* (Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2010).

anuncios deja de habitar sólo en el objeto. Nos invita a probar la mercancía de la que dispone, personalizándolo, y olvidando la descripción imparcial del producto. Dentro de un marco temporal como es este “capitalismo afectivo” circundante es interesante analizar cómo se entremezcla el capital y las emociones humanas, pasando a ser en conjunto una mercancía más en el afán de encajar en ese intercambio de un “yo personal como marca”, en un afán narcisista de llegar “al otro” al igual que lo haría el mercado con los clientes.

La consultora Future Brand realizó una investigación en gran parte de Europa y concluyó que muchos jóvenes pensaban en sí mismos como marcas (*El País*, 9 de junio de 2002) y, paralelamente, una de las sesiones de Davos en 2004 se tituló <<Yo, S. A.>>, asociando la buena realización personal a una gestión eficiente para producir, al cabo, un <<yo>> que disfrutara de la consideración, el atractivo y el amor de una buena marca.

Nos sentimos marcados en la medida en que podría hacerse un retrato a partir de nuestras diferentes elecciones, pero también somos marca en cuanto personajes que forman parte del mercado (profesional, sexual, moral). Las marcas nos proveen de signos y, a la vez, nosotros aparecemos como personas/marca. <<We are brands and Brand are us>>, <<Somos marcas y las marcas somos nosotros>> dice la empresa Getty Images. ¹⁴

¿Es la oferta o la demanda lo que crea el canon de qué o cómo se lanzan hoy en día? La imagen de nosotros mismos interactúa bajo el paraguas del mundo publicitario, y se deconstruye y reconstruye a diario, siendo un conjunto de fragmentos y nada original (en cuanto a ausencia total de referentes). La saturación epiléptica interminable de rostros moldeables y diálogos visuales que parecen un eslogan es sintetizada en 4 minutos con el tema *Faceshopping*, de la compositora y dj SOPHIE En él se da a entender la obsesión por controlar el aspecto de uno mismo, y afirma que su “yo” es el que viene determinado de manera biológica

¹⁴ VERDÚ, V. *Ibíd*, p. 83-4.

en conjunto con la parte postproducida y retocada, puede ser a través de operaciones, de maquillaje, o de retoques en aplicaciones como Photoshop. Se explora la construcción y exhibición de un rostro adulterado, y la letra que capta esto es la siguiente:

My face is the front of shop
My face is the real shop front
My shop is the face I front
I'm real when I shop my face
Artificial bloom
Hydroponic skin
Chemical release
Synthesize the real
Plastic surgery
Social dialect
Positive results
Documents of life
Oh
Nana-nana-nana-nana
Nana-nana-nana-nana-na
Na-na-na-na-na
Na-nana-nana
My face is the front of shop
My face is the real shop front
My shop is the face I front, front
I'm real when I shop my face
Scalpel, lipstick, gel
Action, camera, lights
Violence in your heart
Memories of love (What?)
Professor?
Oh
Nana-nana-nana-nana (Hold it)
Nana-nana-nana-nana-na
Na-na-na-na-na
Na-nana-nana
My face is the front of shop
My face is the real shop front
My shop is the face I front, front
I'm real when I shop my face

Mi cara es el frente de la tienda
Mi cara es el verdadero escaparate
Mi tienda es la cara que enfrento
Soy real cuando compro mi cara
Floración artificial
Piel hidropónica
Liberación química
Sintetizar lo real
Cirugía plástica
Dialecto social
Resultados positivos
Documentos de vida
Oh
Nana-nana-nana-nana
Nana-nana-nana-nana-na
Na-na-na-na-na
Na-nana-nana
Mi cara es el frente de la tienda
Mi cara es el verdadero escaparate
Mi tienda es la cara que enfrente,
enfrente
Soy real cuando compro mi cara
Bisturí, lápiz labial, gel
Acción, cámara, luces
Violencia en tu corazón
Memorias de amor (¿Qué?)
¿Profesor?
Oh
Nana-nana-nana-nana (Sostenlo)
Nana-nana-nana-nana-na
Na-na-na-na-na
Na-nana-nana
Mi cara es el frente de la tienda
Mi cara es el verdadero escaparate
Mi tienda es la cara que enfrente,
enfrente
Soy real cuando compro mi cara

<i>So you must be the one</i>	<i>Entonces debes ser el indicado</i>
<i>That I've seen in my dreams</i>	<i>Que he visto en mis sueños</i>
<i>Come on, touch me</i>	<i>Vamos, tócame</i>
<i>Set my spirit free</i>	<i>Libera mi espíritu</i>
<i>Oh, test me</i>	<i>Oh pruébame</i>
<i>Do you feel what I feel?</i>	<i>¿Sientes lo que siento?</i>
<i>Do you see what I see?</i>	<i>¿Ves lo que veo?</i>
<i>Oh, reduce me to nothingness</i>	<i>Oh, redúceme a la nada</i>
<i>Yes, yes</i>	<i>Sí, sí</i>
<i>My face is the front of shop</i>	<i>Mi cara es el frente de la tienda</i>
<i>My face is the real shop front</i>	<i>Mi cara es el verdadero escaparate</i>
<i>My shop is the face I front, front</i>	<i>Mi tienda es la cara que enfrente, enfrente</i>
<i>I'm real when I shop my face</i>	<i>Soy real cuando compro mi cara</i>
<i>And you know what I want</i>	<i>Y sabes lo que quiero</i>
<i>My face is the front of shop</i>	<i>Mi cara es el frente de la tienda</i>
<i>So give me what I want</i>	<i>Entonces dame lo que quiero</i>
<i>My face is the real shop front</i>	<i>Mi cara es el verdadero escaparate</i>
<i>I said everything I want</i>	<i>Dije todo lo que quiero</i>
<i>My shop is the face I front</i>	<i>Mi tienda es la cara que enfrente</i>
<i>So give me what I want</i>	<i>Entonces dame lo que quiero</i>
<i>I'm real when I shop my face</i>	<i>Soy real cuando compro mi cara</i>
<i>And you know what I want</i>	<i>Y sabes lo que quiero</i>
<i>My face is the front of shop</i>	<i>Mi cara es el frente de la tienda</i>
<i>So give me what I want</i>	<i>Entonces dame lo que quiero</i>
<i>My face is the real shop front</i>	<i>Mi cara es el verdadero escaparate</i>
<i>I said everything I want</i>	<i>Dije todo lo que quiero</i>
<i>My shop is the face I front</i>	<i>Mi tienda es la cara que enfrente</i>
<i>So give me what I want</i>	<i>Entonces dame lo que quiero</i>
<i>I'm real when I shop my face¹⁵</i>	<i>Soy real cuando compro mi cara</i>

¹⁵ SOPHIE. *Faceshopping*. Vídeo de Youtube, 4' 08". Subido el 4 de abril de 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=es9-P1SOeHU>



Figura 14- Fotograma de SOPHIE. *Faceshopping*. Vídeo de Youtube, 4' 08". Subido el 4 de abril de 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=es9-P1SOeHU>

2.2. La imagen no se archiva, se acumula

Hoy en día no es necesario demostrar técnicamente el saber representar para poder llevarlo a cabo. Imaginándolo desde un ejemplo gastronómico, lo que el ser humano ingiere actualmente no son siempre platos elaborados de cero en su preparación para su consumición, además de ser elaborados en cadenas de montaje, lo que deja aún más de lado la idea de cocina o elaboración tradicional. Con los productos culturales sucede de igual forma, visto de una forma más obvia a la hora de lo que a tomar imágenes se refiere.

Todo el mundo se nutre de dichos productos a la vez que la línea jerárquica del buen gusto ha sido disuelta. ¿Y qué es lo engullido en una especie de bulimia¹⁶? Archivos fotográficos almacenados, cuyo número es tal que resulta inimaginable ¿Cuántas fotos somos capaces de tomar al día? ¿Y cuántas fotos somos capaces de procesar? Si las fotografías que tomamos no son vistas con una operabilidad posterior -no consecuentemente por el autor- el ser humano verá mermados sus movimientos creativos por el bloqueo de un cementerio de imágenes tan infinito como actos fotográficos se sigan dando, dado el contexto de inmediatez.

Una salida a esto puede ser la que ofrece 0100101110101101 en una de sus obras: "SELL YOUR PHONE (AND ALL OF YOUR PHOTOS) FOR \$1,000". Esta web, llevada a cabo por los artistas de net art, Eva y Franco Mattes, tratan la situación actual de la imagen en los dispositivos individuales cotidianos, siendo soporte de contenido de *selfies*, u otras representaciones privadas. Proponen apropiarse del contenido visual del teléfono del futuro cliente, derivando así lo creado en un tono mundano hacia un cauce artístico en un marco institucional, para el que no fue creado. Es posible entonces generar arte de ello,

¹⁶ Término acuñado por J. Fontcuberta en *La Furia de las imágenes*.

como ellos afirman: “In other words: your photos will become public, forever”¹⁷.

2.2.1. La fotografía analógica y digital conviven

El mundo está ahogado por imágenes, aglomeradas en forma de residuos. La casusa es la neurosis en la que el ser humano basa su supervivencia: la capacidad de adaptación, o de “parecerse a” en este caso. “Estar a la última moda” tiene hoy en día una intencionalidad de querer destacar entre ese apiñamiento visual, pero imitando a la vez un acto colectivo, lo que resulta de forma irónica un acto de camuflarse. El yo postindustrial busca parecer para no perecer.

El gesto de producir fotografías se ha incrementado tanto que ha desplazado a un segundo plano la oportunidad de consumir todas ellas. Son más de 250 millones de imágenes las que se suben de forma digital al día, y resulta imposible elaborar una cifra de las imágenes que son lanzadas diariamente a nivel total. Todas en una búsqueda de “sus quince minutos de gloria”¹⁸.

Para guardar cierto sentido común y adaptarse al medio es necesario pensar en cómo se usa, y es por ello por lo que el reciclaje se presenta como una opción factible, lo que aquí será nombrado “ecología de la imagen”, nombrada en el decálogo postfotográfico por el que aboga J. Fontcuberta de la siguiente forma: “Sobre la responsabilidad del artista: se impone una ecología de lo visual que penalizará la saturación y alentará el reciclaje” (*La furia de las imágenes*, 2016, 39). Ya apostaba por ello en *La cámara*

¹⁷ <https://0100101110101101.org/>

¹⁸ Frase atribuida a Warhol y que habla de la capacidad de captación que puede llegar a tener una persona en el ámbito de la comunicación masiva.

de Pandora exponiendo que “hay un exceso de imágenes en el mundo y una obstinación desmesurada en atesorarlas”¹⁹.

Entra en juego la postfotografía obrando desde una unidad colectiva que no funciona como una totalidad de maquinarias distintas sino como elementos de una máquina conjunta. La postfotografía se trata pues de aquellas fotografías que en un trabajo de postproducción sustituye o altera elementos simbólicos de la realidad capturada.

Como afirma Brea ante el panorama actual para diferenciar si esto es arte o no, en *Las tres eras de la imagen* “necesitaríamos entonces [...] una *filosofía del lenguaje ordinario*... de las imágenes”²⁰, generadas por lo que etiqueta como “usuario cualsea”.

2.2.2. La producción supera al consumo

“Una cosa puede tener una duración eterna o extinguirse sin haber conocido el roce de una sola mirada”²¹

Del no poder producir se ha derivado como algo normal al acto diario de producir en exceso en cuestión de los últimos años más cercanos. Centrando la atención en la cantidad de imágenes que son lanzadas a diario, tales que no pueden ser consumidas. Kessels presenta una acertada obra para hablar de dicha acumulación y saturación visual con su obra *24 hrs in potos* (2011), en la que llena la galería del museo que le ceden para su exposición con una cantidad inmensa de fotografías impresas. Ese número

¹⁹ FONTCUBERTA, J. *La cámara de Pandora*, p. 172.

²⁰ BREA, J. L. *Las tres eras de la imagen*, p. 59.

²¹ Kolár, Jirí. *Objetos y cosas*. (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996), p. 60.

equivale a las imágenes subidas a la plataforma Flickr en un solo día, rutina que sigue en funcionamiento cada día, dejando fuera de nuestra capacidad de visualización muchas de las imágenes, pues nos cuesta menos producir que digerir hoy día.



Figura 15- Erik Kessels, *24 hrs in photos*. 2011. Instalación.



Figura 16- Fotografía propia. Relación de dos imágenes de revista entre sí (La primera, Auvers-sur Oise, *Margarita Gachet al piano*, y la segunda, anuncio de IBERIA, simulando un cuadro abstracto (*Sin título*), 2019

El fin de documentar algo ya no es su valor único, sino su fin informativo a modo de enciclopedia infinita. Internet facilita el consumo de imágenes facilitando además su almacenamiento para dar lugar a un Síndrome de Diógenes visual. El hecho de que las imágenes no tengan tiempo de ser visualizadas no conlleva el hecho de que deseen eliminarse. Como si de una enciclopedia mundial y atemporal se tratase, o de un álbum familiar de lo conocido y desconocido, las almacenamos a sabiendas de que ni siquiera podremos sumergirnos del todo en ese océano pictográfico. Las circunstancias en la que ese horizonte sin fin podrían estar siempre ante la vista del individuo contemporáneo lo menciona Agustín Fernández Mallo eludiendo a una ruptura necesaria del respeto a la consecución lineal de autorías:

La obra puede ser leída tanto desde el ámbito popular como desde el ámbito culto, y ése es el motivo por el cual toda

obra que permanece en el tiempo siempre nos parece [...] <<mucho más real que lo real>>. Es esa sensación de continua realidad extrema la que convierte a la obra en algo susceptible de ser releído en toda época.²²

2.2.3. ¿Cómo producir ante el exceso de producción?

La sociedad del consumo nos envuelve a todos en una rutina que homogeneiza el comportamiento individual. Se relacionan así acciones individuales de forma repetida en forma de producción de lógica fordista.



Figura 17- Ford presenta la línea de ensamblaje móvil integrada para la producción automática, 1913.

Aceptando esto como una realidad, es necesario verlo como un proceso del cual actualmente no se ve el fin, de no cambiar las normas éticas en la producción. Además de dicha reflexión sobre el panorama actual, ha de revocarse aquí lo que Duchamp puso en

²² FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Teoría general de la basura: cultura, apropiación, complejidad*. (Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018).

su día sobre la mesa al introducir en la institución un objeto seriado y mundano, producido en serie, como un objeto artístico al descontextualizarlo y reubicarlo en determinado espacio y tiempo. Queda abierta con esto la posibilidad de crear sin producir, los *ready-mades* son una nueva vía alternativa dentro del Arte, para acabar con una idea de autoría y de autenticidad. Existe también el factor de la inmediatez a la hora de engullir o emitir esta sobreproducción, por ello es interesante el momento reflexivo de revisar el contenido visual acumulado y de seleccionar imágenes. “La pausa es el talón de Aquiles, el punto de fuga, nuestra única oportunidad” (Arrebato, Zulueta, 1979)²³. Ver y producir imágenes es el actual lenguaje del hombre y es lógico entonces partir de lo observado y que forme parte de nuestro diálogo. Debe llegar el momento de cambiar el modo de producción de lo que no es necesario o, al menos desde las artes, vislumbrar una alternativa más eficaz, en cuanto al campo de la representación y creación incumbe. Lo valorable en las imágenes concebidas de ahora en adelante, debiera ser su forma de insertarse en un discurso. La actitud transgresora reside en aceptar que actualmente “la fotografía, pues, baraja tres bazas: la realidad, la imagen de la realidad y la realidad de la imagen.”²⁴ Dado que una imagen no logra hoy en día “desmaquillar lo real”²⁵, según la transcripción que hace Didi-Huberman de la fotografía y de lo que Benjamin denomina *la edad de la imagen*, se concluye que *es aquella donde* “la fotografía no busca gustar y sugerir, sino ofrecer una experiencia y una enseñanza”²⁶ quedando su función estética tradicional desplazada por una nueva necesidad de articulación de la imagen creada.

²³ ZULUETA, Iván. *Arrebato*, (N.A.P.C., 1979)

²⁴ FONTCUBERTA, J. *La cámara de Pandora*. 175.

²⁵ CLÉMENT CHÉROUX, GEORGES DIDI-HUBERMAN y JAVIER ARNALDO. *Cuando las imágenes tocan lo real*. (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013), p.8.

²⁶ *Ibíd.*

2.3.2. La manipulación de lo existente

“Yo no tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No voy a hurtar nada valioso ni me apropiaré de formulaciones ingeniosas. Pero los andrajos, los desechos: esos no los voy a inventar sino justipreciarlos del único modo posible: usándolo”²⁷

Este sujeto prosumidor busca reconocerse en determinados retratos de sí mismo de una forma utópica, y su creación formará parte del relato visual que sigue condicionando al resto de sujetos. Ésa será la huella que dejen y revisen, a la que busquen parecerse cada vez de manera más afinada, se trata de una actualización o reafirmación de sí mismos. La tarea social acompaña a la biología en la construcción del cuerpo actual, sumando en su capacidad de expandirse y configurarse de forma rutinaria a través de representaciones conceptualmente semejantes a “yo soy así”, “yo hice esto”, “yo estuve aquí”. El acto de representar y documentar no puede ir desligado de una exhibición cotidiana para ser admirada y consumida velozmente.

Se diluye la frontera entre la producción y consumo y deja de verse, así como materia prima esa selección de obras, ya que algunas siguen en circulación.

“Si la fotografía nos hablaba del pasado, la postfotografía nos habla del presente, porque lo que hace justamente es mantenernos en un presente en suspensión, eternizado” (114) señala el autor.

En definitiva, los conceptos operativos de la estética “sampler” no son, no podrían ser, el signo, el significante, el significado y la connotación, sino la apropiación, la repetición, el estereotipo,

²⁷ Walter BENJAMIN, París, capital del siglo XIX, citado en: GUARDIOLA, Ingrid. *La imagen dialéctica en el audiovisual found footage: Un hiperarchivo de conceptos visuales*. (tesis doctoral, Universidad Pompeu Fabra, 2015), p. 3.

animados siempre por el placer que emana de la manipulación del cliché usado. Se opera por disecciones de imágenes encontradas a las que se somete a configuraciones y estructuraciones otras, a modulaciones adaptativas; hacer “sampling” consiste siempre en efectuar movimientos seriales de desligamientos, superposiciones y variaciones entre los elementos apropiados. El resultado de ese proceso es, ante todo, la expresión - entendida como sedimentación estratificada- de una forma de navegación o deambulación inquisitiva por un mar de imágenes disponibles.²⁸

²⁸ PRADA, Juan Martín. Sampling-Collage [en línea]. Exit 35 Cortar & Pegar. Septiembre 2009. [Consultado: 28 mayo 2020] Disponible en: <http://exitmedia.net/prueba/esp/articulo.php?id=283>

2.3. Respuestas ante la proliferación masiva de fotografías tomadas

La apropiación, el collage, el montaje, la imagen adoptada, el archivo encontrado, el *ready-made*, el sampleado, el remix, la manipulación, la producción en serie, la postproducción..., son todo términos que envuelven esta investigación y que, partiendo de la necesidad de elaborar un discurso, se apoya en material ya creado, dotándolo de un nuevo significado, en busca de un detenimiento de la producción desde cero. No es necesario portar una cámara para tener imágenes disponibles.



Figura 18- Imagen distorsionada por el lomo de la revista, 2020

La elección de un archivo u otro es en sí un acto creativo, además de ser el punto donde comienza el proceso práctico que aquí se aborda, para lo que es necesaria esa práctica adoptiva que formula Fontcuberta. Como dice Javier Comas en una entrevista junto a Agustín Fernández Mallo “no se puede imitar sin inventar, y no se puede inventar sin imitar, con lo que las obras pasarán a ser sobras.”²⁹ Ambos exponen cuestiones que atraviesan sus libros, Fernández Mallo, habla de un mundo fragmentado y globalizado a la vez, y Comas (en su libro *Ejemplaridad Pública*), lanza una defensa de la vulgaridad asimilándola, como nuevo valor en el perfil de una nueva sociedad que incluye igualdad y libertad. Antes la jerarquía formulaba la ejemplaridad pública desde una minoría. Hoy, las fronteras de esa minoría se han diluido, permitiendo que haya más focos emisores de sí mismos y sus valores, al menos en la esfera de la estética occidental.

²⁹ Javier Gomá y Fernández Mallo, *dos pensadores omnívoros*. Entrevista en El Cultural [Consultado en: 28 mayo 2020] Disponible en: <https://elcultural.com/javier-goma-y-agustin-fernandez-mallo-dos-pensadores-omnivoros>

2.3.1. Apropiación y adopción cultural

Por ello, esto deriva al tema de la autoría, el cual Fontcuberta ajusta en el término de adopción de imágenes. “Apropiarse quiere decir ‘captar’, mientras que adoptar quiere decir ‘declarar haber escogido’. En la adopción prevalece el acto de elegir, no de desposeer”³⁰ afirma el autor.

Podríamos hablar de diferentes usos de la apropiación: por un lado, se halla una apropiación destinada a un despojo de autoría, un “pirateo”; en segundo lugar, se podría hablar de una adopción o préstamo, en la que se crea algo usando esta apropiación como materia prima (y en la que se descontextualiza creando un distanciamiento) o bien buscando una imitación (donde el mensaje o función no se distancia tanto del referente).

El término de apropiación no se dio a conocer en el ámbito artístico como estrategia hasta los años 80, cuando además nació el gran mercado y consumo de los medios de masas; aunque ya se habían dado actos de apropiación de objetos de cultura seriados en el año 1913 con la rueda de bicicleta dotada de un sentido nuevo dentro de lo artístico de la mano de Marcel Duchamp. Los objetos de cultura, así como su consumo, se ven democratizados en intervalos de tiempo cada vez menores, hecho que se hilvana hasta nuestros días.

Nicolas Borriaud hablará más tarde bajo el término de “postproducción”, de un siglo en el que no existe una continuidad lineal. y propone a “inventar protocolos de uso para los modos de representación y estructuras formales existentes”, dando como solución se encuentra para Borriaud en “la instauración de procesos y prácticas que nos permitirían pasar de una cultura de consumo a una cultura de la actividad, de la pasividad hacia el almacenamiento disponible de signos con prácticas de reutilización” ³¹.

³⁰ FONTCUBERTA, J. La furia de las imágenes, p. 60.

³¹ BORRIAUD, N. *Postproducción* (Buenos Aires: Ariana Hidalgo, 2007), p. 120

La apropiación es una práctica artística reconocida, aunque vista con connotaciones negativas desde el canon clásico de lo que se considera crear una obra. Se lleva a cabo cuando un artista toma o roba de forma consensuada o no, los bienes de otro y los adopta, sin que le lleguen a pertenecer completamente, sino que han nacido de otro autor y otro lo acepta en su obra también posteriormente. Dicho prejuicio se supera en Fordtografías bajo la premisa de que no hace falta saber representar algo técnicamente para saber crear, que el Arte es cambiante en su Historia y que se adapta a su tiempo. Así pues, hoy debería plantarse moralmente ante todo el excedente que inunda la sociedad, al menos en las imágenes, y comprender esto en una era en la que la contaminación nos viene dada desde varias esferas. Significa este acto, el de la aceptación de la creación ajena, una esperanza contra el mundo mercantilizado con su tono y dirección dominante, poniéndolo así a disposición de un uso alternativo para lo que fue creado: deglutir sin miramientos ni momentos de reflexión. La idea del genio artista ha muerto en un momento en el que la propiedad de algo que es omnipresente y consumido, vivido por tantas personas y que puede hacerse de tantas formas distintas, está desfasada.

¿Tiene sentido seguir viendo la apropiación como algo negativo? En cuanto a infringir derechos de autoría se refiere. ¿Qué derechos infringe una imagen viral?

Uno de los puntos en común encontrados en Levine ha sido que la mayoría de las imágenes encontradas en la cultura de masa dirigida a una búsqueda de la belleza han tenido que ver con el canon femenino, lanzadas desde un autor masculino. Estas cuestiones son recogidas también por Barbara Kruger, con ironías sobre los estereotipos usados en el mundo publicitario, pero mimetizándose en la apariencia de anuncio, debido a sus inicios como diseñadora.

La producción -en el sentido de la originalidad radical con la que se produce de forma exponencial hoy día- debiera detener su

curva exponencial. En un momento en el que la continuidad histórica no existe, disponiendo de todo el archivo y bagaje cultural que tenemos a mano, ¿por qué integrarlo en el diálogo artístico contemporáneo?

2.3.2. Alteridades físicas de la imagen en este proyecto

“Sólo ficcionando realidades podemos lograr una verdad que nos satisfaga.”³²

La idea que abre Umberto Eco en *La obra abierta* es que la obra artística no tiene fin, siempre puede modificarse, tanto por el mismo autor como posteriores desde la apropiación. Según Roncero, estos *prosumidores* son “los usuarios que al tiempo que son consumidores de contenidos, no sólo producen dichos contenidos, sino que aluden con ellos a otros objetos culturales”³³. Continúa hablando del acto diferencial de esta figura que “cesa de buscar una genialidad creativa inexistente: no trata de crear algo a partir de un material en bruto, sino de trabajar con elementos que circulan en la cultura.”³⁴

Existe una problemática material en cuanto al tema de los archivos encontrados, y cómo éstos dependen de temáticas anteriores, documentación, y paso del tiempo sobre dichos documentos recopilados (lo que se puede extrapolar al caso digital y al analógico). Para que esta técnica se asentase como una rama

³² FONTCUBERTA, J. *La cámara de Pandora*, p. 105

³³ Israel RONCERO. *Producción, re-producción, post-producción. La culminación de los procesos de desaturización de la obra artística en el contexto de las nuevas tecnologías*. (AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, 2011), p. 4.

[Consultado en 28 de mayo 2020], p. 4. Disponible en:
<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=534>

³⁴ *Ibíd.*

artística más, han sido importantes algunos puntos en los paradigmas artísticos.

Las alteridades incluidas en *Fordtografías* como soluciones prácticas son tres posibilidades que experimentan con la apropiación, tales como sobreexponer una imagen hasta vislumbrar sus dos caras visibles al mismo tiempo, la intervención ajena y su documentación, y la extracción de una parte de la imagen para crear una nueva en forma de silueta. Se desarrollan en ese orden de acuerdo con las tres series producidas a continuación:

1) Las dos caras de la imagen

Uno de los nuevos modos de volver a incorporar estas páginas de revistas encontradas en un posible nuevo uso creativo, es visionarlo de una manera distinta. Una mesa de luz puede ser una solución, con la que sacar a la superficie el reverso y anverso, teniendo delante las dos caras posibles de la imagen en una.

La sobreexposición nos habla de la alta luminosidad, de una avalancha de *flashes* arrojados sobre lo que ha sido capturado, metáfora de una luz cegadora, que es arrojada a tal punto que no permite ver lo que hay. Aquí la memoria vuelve al ejemplo de los iconos de Warhol al ser plasmados y reproducidos en las vidas interiorizadas de los espectadores



Figura 19- Reverso de una de las obras del bloque I, 15x23cm, 2020.

II) Intervención física

La intervención física de una fotografía nos habla de su desacralización, Si se baraja la idea de “montaje” en cuanto a un collage se refiere, es tan importante su descomposición o fragmentación, como el resultado de la nueva composición, pues en esto se basa la sociedad postindustrial. La creación artística es hoy en día un acto rizomático. Nuestros referentes lo son, al igual que el ser humano en su conformación de sí mismo, desacralizando.



Figura 20- Collage casual encontrado en un escaparte, 2019

El hecho de que esta adulteración la ejerza el tiempo, una persona ajena y anónima, o se realice en primera persona, no importa. En todos los casos funciona.



Figura 22- Detalle de prueba para la obra de la figura 91.



Figura 21- Detalle del proceso de la obra de la figura 89.

III) Extraer parte de la imagen

El hecho de quitar algo, sustrayéndolo de la imagen, dejando un vacío, le añade otro nivel artístico. Toda imagen es versátil, y muestra una verdad al igual que oculta una parte de ella. Una realidad que no es real por completo en una su representación, puede ser vista como una distorsión. Existen artistas que han trabajado en ello de una forma intencionada, una muestra es la exhibición que Kessels realiza, mostrando fotografías que “brillan por su ausencia”, que además es el título de la exposición, “Shining in Absence”, o como aporta Navarro bajo la idea de anorexia *de la visión*³⁵.



Figura 23- Prueba de recorte, 2020.

Simplemente alterando el cómo consumir ese contenido que ya existe o ha sido producido, se puede postproducir, es decir, trabajar sobre él una vez ha nacido en pro de un reciclaje como modo de creación.

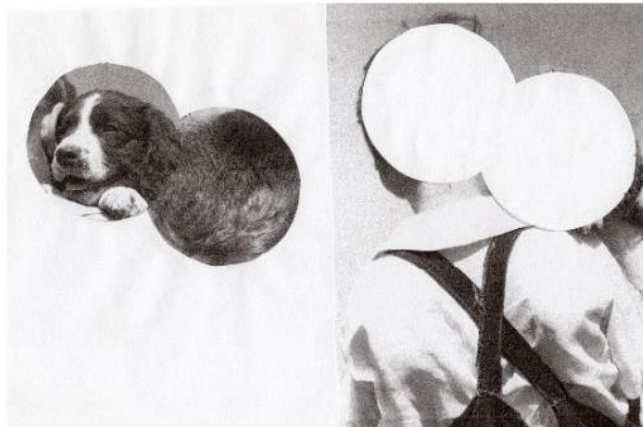


Figura 24- Prueba de recorte, 2020.

³⁵ Término acuñado por HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A., en *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*. Revista de Occidente, nº 297, 2006. p. 17.

3. REFERENTES

En este apartado se reúnen los referentes que más peso han tenido en esta investigación y que se entrelaza a lo largo de la misma. Algunos de estos se han seleccionado por su base teórica en cuanto a la idea de identidad y la concepción de la Historia desde un punto de vista atemporal, o por su proceso para construir una imagen, rompiendo con el concepto de autoría, en función de elementos como la apropiación, bajo la premisa de Juan Martín Prada: “El artista consume imágenes para sus obras, pero no como mero receptor pasivo, no se trata de un consumo irreflexivo, sino de operar con ellas, de someterlas a la crisis de la recontextualización.”³⁶



Figura 25- Instalación de Pictures. 1977. Artsts Space, Nueva York.

³⁶ MARTÍN PRADA, Juan. *La condición digital de la imagen* [en línea]. (Extremadura: Universidad de Extremadura, 2010), p. 9. Disponible en: https://www.juanmartinprada.net/textos/martin_prada_i_la_condicion_digital_de_la_imagen_2010.pdf

El concepto “imagen” es bastante amplio, ya que abarca todo tipo de archivos, sea cual fuere su forma de presentarlo. Todo es una imagen, o puede ser documentado mediante ese lenguaje. *Pictures* (1977) fue una exposición comisariada por el historiador y crítico Douglas Crimp en el Artists Space de Nueva York, con la que se buscaba romper la norma académica de posicionamiento en el Arte, y donde se generaría un apogeo del arte posmodernista durante los años 80. La exhibición presentaba imágenes banales introducidas dentro del circuito museístico, cuestionando el papel de la institución, y presentando la apropiación de imágenes como una nueva herramienta en pro de una ruptura de esquemas establecidos. Es por esto por lo que este agrupamiento se denominó *Pictures Generation*. Algunos de los exponentes de dicha muestra son nombrados a continuación por ser de interés en este trabajo, como Cindy Sherman, Sherrie Levine o Richard Prince.

Otro de los referentes en cuanto a cómo generar algo nuevo tratando de no adulterar el contenido, sino su marco, es en *24 hours psycho* (1997), obra de Douglas Gordon. La obra original *Psicosis* de Hitchcock es alargada hasta ocupar las 24 horas, ralentizando su tiempo de reproducción, simplemente cambiando el modo en el que se proyecta para el espectador se logra una nueva experiencia. Ésta, entre tantas obras que cambian la reproducción de obras, guarda relación con una de las citas de otro gran referente, Jirí Kolár:

Una cosa podemos arrancarla de su destino o demorar el ritmo de su tiempo. Una cosa es arrancada de lo oprimente de su destino cada vez que no sirve para la función a la que estaba destinada, cada vez que su valor estético se sitúa por encima de su función.³⁷

³⁷ KOLÁR, Jirí. *Objetos y cosas*. (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996), p. 60.

J. Kolár también forma parte de este apartado debido a su gusto por las revistas, además de por el formato, por su punto de vista, y cómo posteriormente lo desmenuzaba y recomponía en forma de collages. Algunos contenían juegos de palabras sobre la publicidad, la perspectiva ante las imágenes y obras de arte, con objetos de consumo.



Figura 26- Jirí Kolár. Tablero de dibujo de Marcel D. 1961.



Figura 28- Jirí Kolár. *Composición para dos manos*. 1966. Collage.

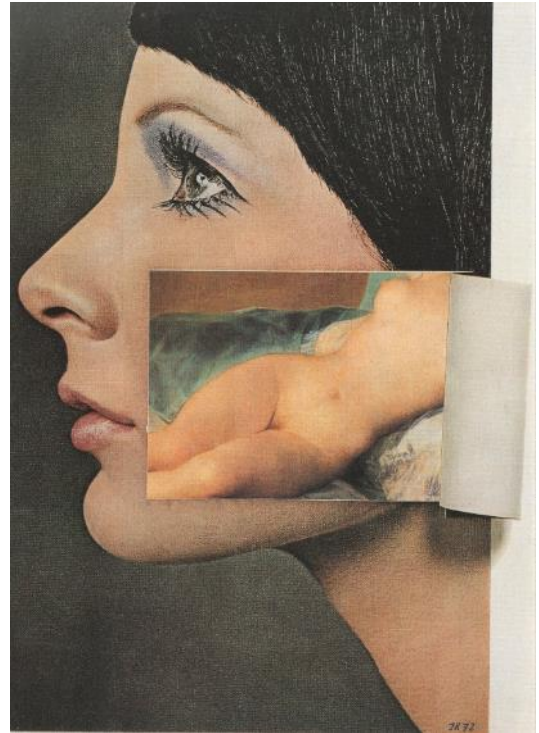


Figura 27- Jirí Kolár. *Lunar - signo paterno*. 1972. Collage.



Figura 29- Cindy Sherman, *Untitled (Film Still #21)*, 1978. Impresión en gelatina de plata

En cuanto al doble tema de fotografía y realidad como elementos maleables, Cindy Sherman, nacida en 1954 niega el retrato como elemento que sea símil de una verdad, en cuanto a su exhibición y credibilidad. A través de un montaje, aunque no postproductivo en este caso, la fotógrafa y directora de cine estadounidense, muta su apariencia siendo ella misma la materia con la que trabaja y en donde transmite su mensaje. Sherman, en su serie *Untitled Film Stills* (1977-1980) adopta los clichés formados por la sociedad machista en cuanto a la mujer no deseada. Así pues, siendo su cuerpo el retratado, no era un retrato de sí misma, ofreciendo un disfraz a cambio.

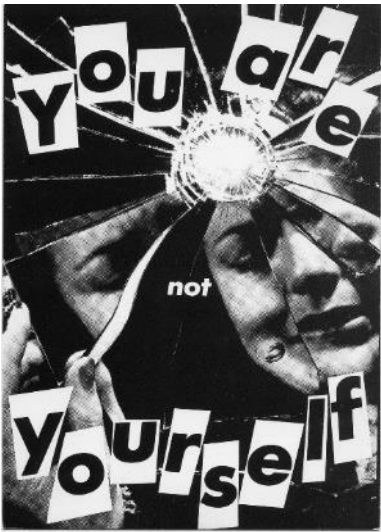


Figura 30- Barbara Kruger, *You are not yourself*. 1981.

La creación de obras apropiadas desde los medios masivos y puestos en funcionamiento de un modo distinto para el que fueron creados como resistencia a la mirada masculina en los ha venido ligada a Barbara Kruger, artista estadounidense nacida en 1945, quien produce *You are not yourself* (1981), como ejemplo de la descentralización del sujeto femenino, una proyección psicológica de sí misma que se exterioriza, tomando en cuenta que hay otra mirada que puede verla a ella y a su fragmentación. B. Kruger además sirve como ejemplo en este proyecto por su intervención en distintas vallas publicitarias, hecho que se comparte en este proyecto al documentar esas profanaciones urbanas.

En contacto y contexto con ella, Sherrie Levine, lleva a cabo una serie de re-fotografías, volviendo a fotografiar casi de forma idéntica, las instantáneas de grandes figuras dentro de este ámbito, como Walker Evans, Eliot Porter y Edward Weston en su serie *After Walker Evans* (1981). Seguirá apropiándose de diferentes obras, incluso de la idea del autor simbolizada en la obra, y añadiendo a modo de prefijo el “después de”, de forma que piensa en un nuevo modo de legitimización del arte acorde a lo que aquí se expone.

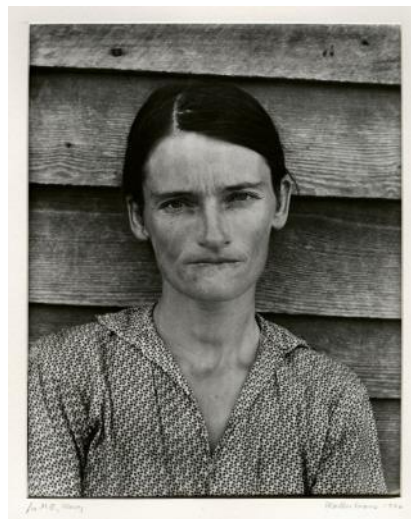


Figura 32- Walker Evans, *Alabama Tenant Farmer Wife*, 1936, impresión

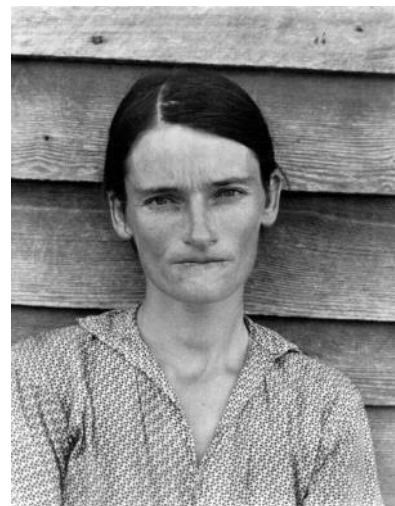


Figura 31- Sherrie Levine, *After Walker Evans*, 1981



Figura 33- Gillian Wearing, *Everything is connected in life...*, 1992-3, 119 x 79 cm

La fotografía misma es el reflejo de uno mismo, en tanto qué y cómo se presenta, con una intencionalidad o mensaje inscrito que puede estar más o menos oculto. *Signs that say what you want them to say and not Signs that say what someone else wants you to say* (1992-1993) (*Señales que dicen lo que usted quiere que digan y no señales que dicen lo que alguien quiere que diga*) (1992-1993) es una serie fotográfica llevada a cabo también por Gilliam Wearing, en la que se exhibe a diferentes personas con una muestra clara de lo que quieren que sea interpretado o leído de ellos. construcción de una proyección imaginada de la propia apariencia en una imagen es un proceso de modelado posible gracias a la postproducción.

¿El diamante en bruto es la fotografía que realizamos o nosotros mismos que a la vez vamos encaminando nuestro propio semblante? Este futuro proyectado en sí misma lo lleva a cabo la artista conceptual británica Gillian Wearing (1963), en *Rock 'n' Roll 70* (2019).

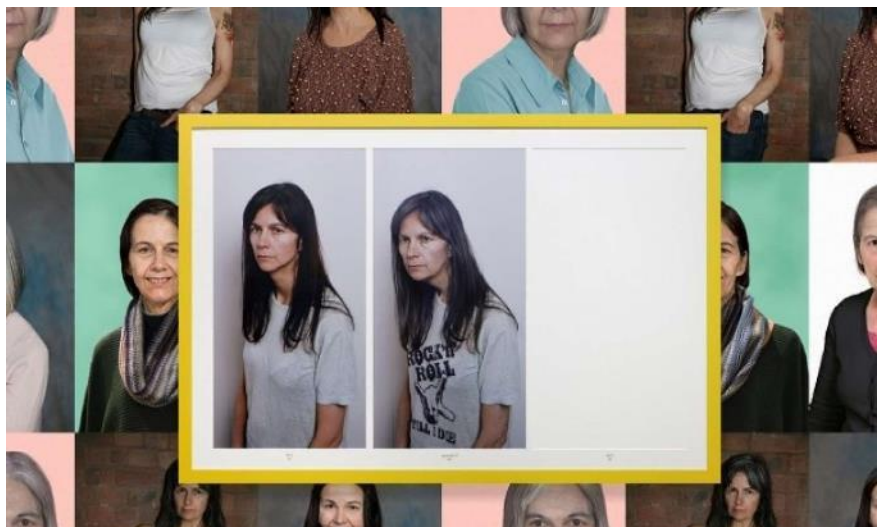


Figura 34- *Rock 'n' Roll 70*, Gillian Wearing, 2015, 121,9 x 182,9 cm

También Richard Prince como prototipo de creación merece ser nombrado, ya que forma parte de ese elenco artístico que trabaja el apropiacionismo no ocultado (opuesto al apropiacionismo bastardo del que puede hablar Joan Fontcuberta). Este tipo de proceso de trabajar el material de otros es muy claro ante cualquier espectador. Su obra *Graduation* (2008), en la que deja visible la cinta con la que une ambos fragmentos, declarando así un claro montaje que a la vez evoca a esa figura famosa de la cultura pop presente en esos años. Su vasta técnica de aspecto inacabado o de llevado a cabo sin preocuparse demasiado por una estética perfeccionista funciona acorde su posicionamiento artístico.



Figura 35-, *Richard Prince, Graduation*. 2008. Collage, impresión de tinta y acrílico sobre lienzo, 185x133 cm.

Penélope Umbrico es una artista que no consideró necesario tomar fotografías para realizar una exposición fotográfica con la temática por la que ella optara. Bastó para representar una simple búsqueda en Flickr y toparse con una cantidad incesante de capturas similares. En conjunto forman *Sunset Pictures on Flickr* en donde se da a entender esta sobreproducción y similitud de emisiones idénticas de momentos personales.



Figura 36- *Sunset Pictures on Flickr*, Penelope Umbrico, fragmento, 2010.

Siguiendo con el tema del superávit de imágenes personales tomadas, *Flashings in the mirror* (2013), de Jasper Elings, lanza secuencial y rápidamente una gran cantidad de imágenes de personas tomando una foto de sí mismos en el espejo del baño, con el flash activado, lo que crea un fogonazo de luz en alguna parte de la imagen. Y las coordina de tal modo que encadena las coordenadas del “flashazo” logrando un movimiento ecléctico y circular, que nos recuerda al movimiento mismo del Sol.

38

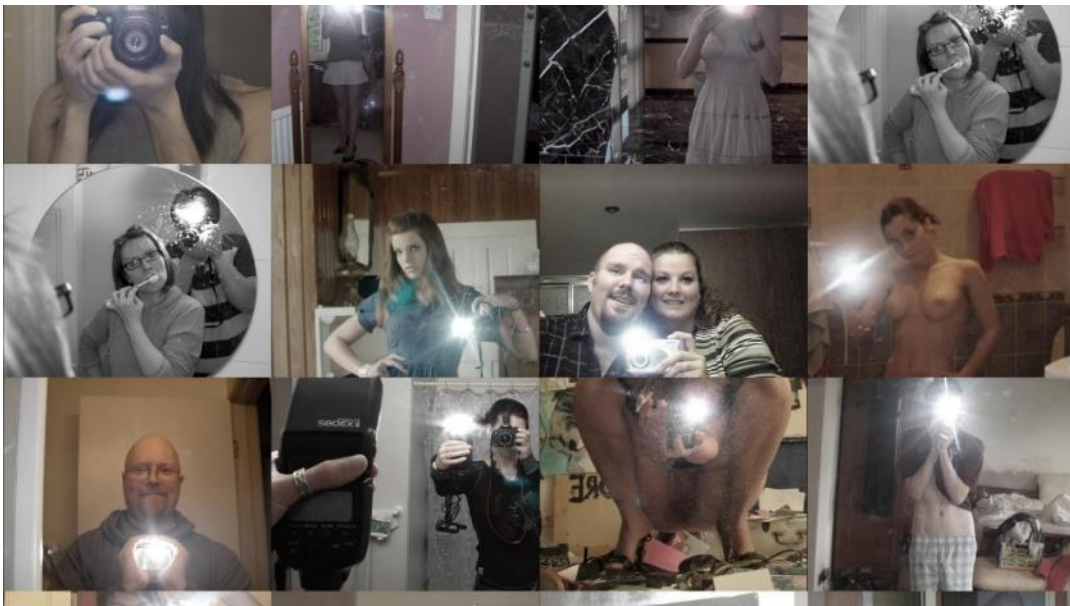


Figura 37- Jasper Elings. *Flashings in the mirror*. 2014.

³⁸ Jasper Elings. *Flashings in the mirror*. 2014. Disponible en: <https://www.jasperelings.info/flashings-in-the-mirror/>

La luz irradiada de forma continua sobre una imagen parece sustraer cierta parte de ella y dejar un poso azulado, con efecto desgastado, que puede aportar una pista temporal de la misma. Esta estética forma parte de *Photophobia*, una de las series artísticas que lleva a cabo el artista Miguel Ángel Tornero, donde hace uso de las imágenes desgastadas y azuladas por el tiempo, que nos trasladan la vista a un momento de pausa ante ese antiguo escaparate que no ha sido renovado. Esto se relaciona directamente con las obras de las figuras 86 y 87. También ha servido de inspiración una de las mesas de luz que exhibió en su exposición del DA2.



Figura 38- *Looking Was Serious Work but also a Kind of Intoxication*. 2016. Mesa de luz con radiografía y acetatos. DA2, Salamanca.



Figura 39- Miguel Ángel Tornero. Sin título. 2012. Papel velado, fotografía, impresión sobre papel y cinta adhesiva. 140x100 cm., ARCO Madrid.



Figura 40- Miguel Ángel Tornero. Sin título. 2012. Papel velado, fotografía, impresión sobre papel y cinta adhesiva. 100x70 cm., ARCO Madrid.

El pintor actual no crea sus propios pigmentos cada vez que se dispone a pintar un cuadro, pues ya tiene unos botes que disponen de los colores por los que él usa. Si tal número de fotografías activas o sedimentadas existen, es posible clasificarlas temáticamente, ridiculizando aún más el pensamiento de tener que realizar una foto para disponer de ella. Un ejemplo claro de lo innecesario de esto es *Useful Photography*, la serie de catálogos fotográficos que colecciona y edita Kessels, junto a Hans Aarsman, Claudie de Cleen, Julian Germain y Hans van der Meer. En ellos, se crean diferentes números, continentes de fotografías que fueron tomadas por otras personas, y que encuentran en diferentes lugares, desde revistas a páginas de subastas, y que agrupan en torno a un mismo elemento en común, como el de la figura 41, sobre las implicaciones del antes y después sobre objetos, o mejoras personales estéticas, entre otras.



Figura 41- Página perteneciente a *Useful Photography #006*.

4. PROYECTO ARTÍSTICO: *FORDTOGRAFÍAS*

4.1. Características y proceso

La obra de *Fordtografías* se inicia en el año 2018/2019 en el Máster de Producción Artística de la Universidad Politécnica de Valencia, primeramente a través de unos collages realizados desde el archivo encontrado en revistas nacionales, que pueden ir desde los años 70 hasta la segunda década de los 2000.

Para llegar hasta aquí ha sido necesaria una transición por diferentes metodologías y conceptos. En un principio, se ha usado el collage en un sentido más tradicional, empleando una remezcla de imágenes en las que el foco de atención se situaba en esa ocultación del sujeto de su verdadera cara a la hora de ser retratado, llegando a establecer un juego de máscaras.

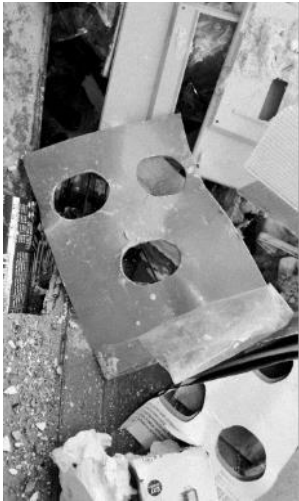


Figura 42- Material industrial encontrado en forma de máscara, 2018



Figura 44- Máscara, collage, 2018



Figura 43- Máscara, collage editado digitalmente, 2018

A lo largo de un año se desarrollaron diferentes collages e intervenciones, así como recopilación teórica, en torno a la coexistencia de múltiples fragmentos de diferentes sujetos adoptados por una misma persona. Finalmente, teniendo en cuenta la cantidad de imágenes de tono publicitario que se visualizan a diario se llegó a la conclusión de que serviría de forma acertada como lenguaje de esta obra. El hecho de intervenir mínimamente la imagen, o combinarla consigo misma sin necesidad de complementarla con otra, lo que permite trabajar cada imagen por sí misma y acentuando el hecho de que en una sola existen múltiples posibilidades.



Figura 45- Collage descartado. 2019.



Figura 46- Collage descartado. 2019.

La obra de *COLLAGE-NO MASKS* formó parte del inicio del proyecto y de un punto decisivo por dos razones: se llevó a cabo tomando imágenes sacadas de la publicidad en su totalidad, y por dirigir la obra hacia los retratos. La primera apropiación de este proyecto fue clara en la sustracción literal de un vinilo publicitario distorsionado extraído de un tipo de exhibición para ubicarla en otra. La imagen en blanco y negro de un canon con piel lisa pasa a ser una imagen arrugada fuera de su circuito y ubicada en otro lugar que permita una lectura distinta.



Figura 47- Figura 13- Exhibición de *COLLAGE-NO MASKS* en PAM!19, Fotografía publicada en Valencia Plaza, 2019



Figura 48- Exhibición de *COLLAGE-NO MASKS* en PAM!19, Fotografía publicada en Valencia Plaza, 2019

Existen fuera del campo de visualización modas desplazadas por un influjo constante de nuevas producciones, como el escaparate que es renovado a tal velocidad que apenas lo que contuvo suele ser recordado. La elección del material con el que se trabaja a partir de este punto fue clara: desde la publicidad. Es el dispositivo contemporáneo que más enlaza el mensaje de una marca encarnado con un sujeto retratado, y que nos seduce para querer ser adoptado por el espectador. Así, en la obra era importante que tuvieran lugar y relación varios niveles de diálogo entre los objetos y los prosumidores, teniendo también peso el proceso, envueltos por términos como ensamblado en cadena o producción en masa.



Figura 50- Detalle de mensaje encontrado en el contenedor, 2020



Figura 49- Mensaje encontrado en el contenedor, 2020

Este punto de partida de la no producción de cero es imprescindible en este proyecto. A partir de aquí se ha trabajado de una forma intuitiva y en pro de un juego formal de las imágenes, dando tiempo al proceso de búsqueda de éstas y respetando el proceso orgánico de la imagen, es decir, su mutabilidad intencionada o no. Los cambios en las personas, así como en la misma imagen de su imagen, es algo que ha ido surgiendo como concepto en este trabajo de fin de máster a medida que se ha ido trabajando.



Figura 51- Herramienta de trabajo: mesa de luz.

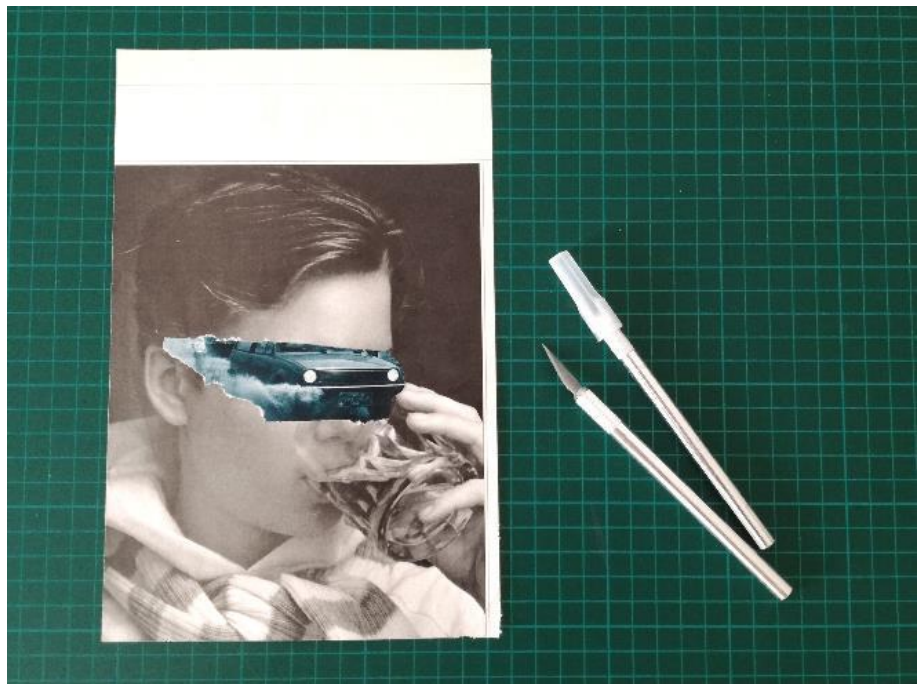


Figura 52- Proceso y herramientas de trabajo.

El resultado son obras que difieren en el modo de producción habitual, para exteriorizar más posibles modos de uso y representación que son aún extraíbles. Si se puede adular de manera consciente la imagen del sujeto en base a un canon, por qué no hacerlo de nuevo con esas mismas imágenes tomadas de él. Se juega con la ficción de lo que diariamente ocurre, dentro de la línea de la despersonalización de los sujetos disfrazados o recompuestos de los fragmentos que consumen visualmente para imitarlos, capturando posibles símbolos del retrato contemporáneo. Estos procesos físicos acompañan con el mismo peso de valor a la obra, pues es gracias a dichos procesos que las imágenes revelan símbolos similares metafóricamente a la mente humana en cuanto a su autoconcepción o estado hoy día.

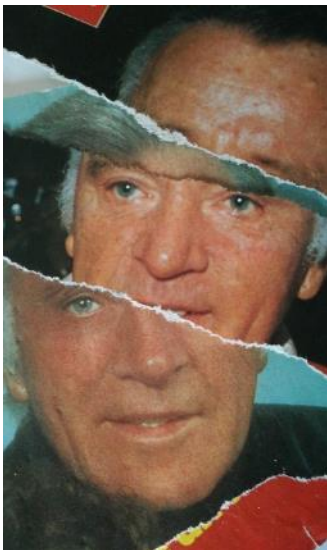


Figura 53- Prueba de distorsión, 2020.



Figura 54- Prueba de distorsión, 2020

Así pues, en la metodología de este trabajo no ha habido una linealidad cronológica de producción de obra. Se ha mantenido una apertura de mirada para observar las imágenes que eran captadas y cuáles de éstas podían resultar interesantes. Las obras pertenecientes a las tres series han ido surgiendo simultáneamente y de forma intercalada, siendo así, el momento más cercano al final cuando reflexionando sobre ellas ha sido clara la distinción en tres bloques de los juegos formales establecidos.



Figura 55- Prueba para la serie *Las dos caras de una imagen*, 2020



Figura 56- Figura recortada que se complementa a trasluz (I).
Prueba. 2020.

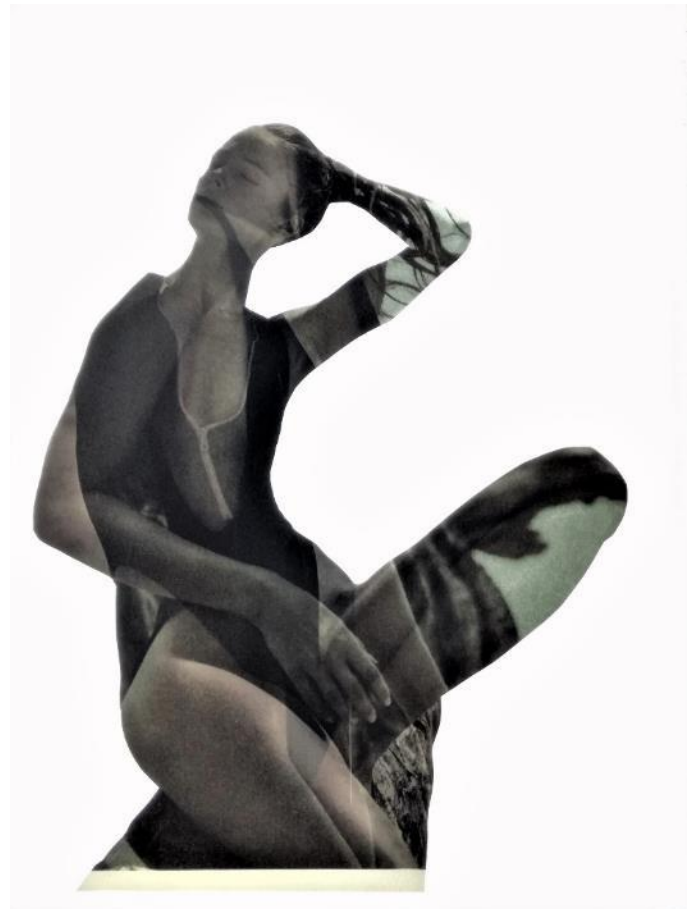


Figura 57- Figura recortada que se complementa a trasluz (II).
Prueba. 2020.

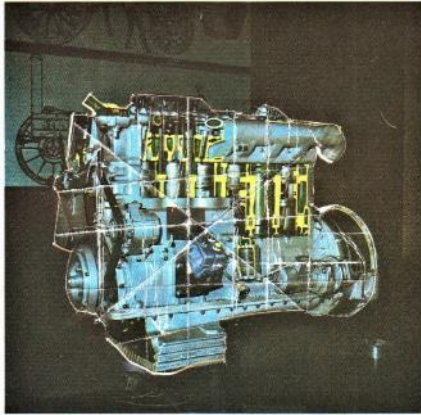


Figura 58- Motor dañado mediante distorsión, 2019



Figura 59- Revistas amontonadas, 2019.

A la hora de hablar de estrategia de producción en este trabajo, es importante el concepto de acumulación de imágenes vistas como objeto. En concreto, de las que ofrecían identidades construidas en tono seductor publicitario. Se trata de una recogida de imágenes-objeto manufacturadas, y que podría recordar en una posición ideológica al *detournement*³⁹, concepto que surge dentro del situacionismo y que posibilita mediante la práctica artística la toma de un objeto nacido en el seno capitalista con una función hegemónica, y alterar su uso hasta ejercer una crítica con ello, desviando su función original.

Lo primordial en el proceso es intervenir de forma sutil en la obra, dejando margen una acción directa y rápida, pero que para ello haya sido necesaria una minuciosa selección previa. Posteriormente se genera un momento de repensamiento con lo ya existente, mediante un juego formal para crear nuevas escenas, evitando participar de un visionado superfluo en un ambiente de vertiginosa velocidad tecnológica. Por ello también es que se trabaja desde lo matérico. La atención pasa por cómo recibe esto el receptor prosumidor, cohabitante de una sociedad narcisista, mostrando el hecho de que existe una contaminación visual en cuanto a las identidades que son lanzadas en los *mass media*.

³⁹ Traducido al castellano como “desviación”.

4.2. Series realizadas

Fordtografías, es un trabajo en serie, dividido en tres bloques. La obra producida corresponde a las tres formas de postproducción por las que se ha optado para llevar a cabo una “obra derivada” de diferentes tamaños, aunque enlazado con la idea del tamaño DIN A-4 clásico de las revistas. Tanto la forma en la que las imágenes fueron lanzadas al mercado, como la forma de manipularlas y seriarlas en este proyecto, como si ésta fuera la ubicación del eslabón siguiente, casan con esa idea de trabajo en cadena de una empresa como Ford y su peso socioeconómico en su momento.

Se trabaja desde una transformación de imágenes creadas por otros autores y con cualquier tipo de circulación, comercialización y modificación ajena y propia posibles. Los niveles artísticos generados apoyan los conceptos de búsqueda de creación al margen de una autoría y obra única y original.

Así pues, en la primera serie, nos hallamos la primera serie de archivo encontrado, titulada ***Las dos caras de la imagen***. Esto se debe al efecto creado por exponer totalmente a contraluz una serie de imágenes minuciosamente escogidas, que crean un juego compositivo entre el anverso y reverso. Queda revelada una cualidad de la imagen que en su creación no había sido planteada, pues el hecho de combinar ambas imágenes apoya la idea conceptual que aquí se busca de una imagen e identidad que coexisten de más allá de una única forma posible.



Figura 61- Prueba para *Las dos caras de una imagen*, detalle, 2020.



Figura 60- Prueba para *Las dos caras de una imagen*, 2020.

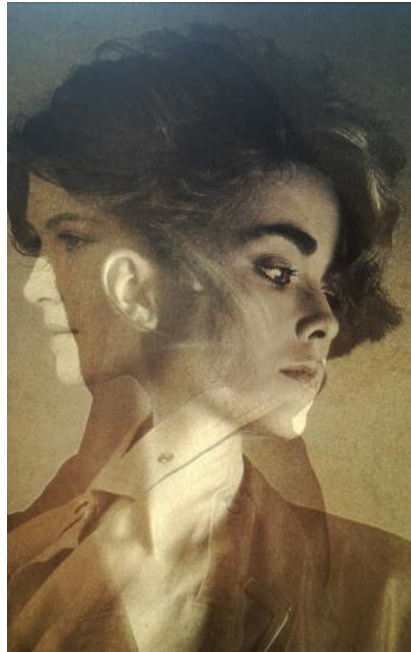


Figura 63- Figura 13- Anverso de una de prueba, 15x23cm, 2020

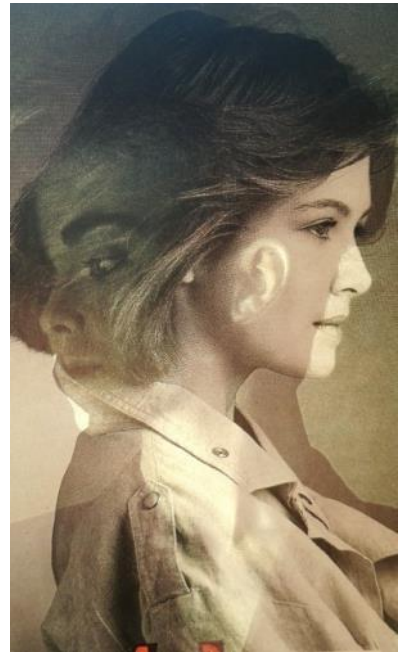


Figura 62- Reverso de una prueba, 15x23cm., 2020.

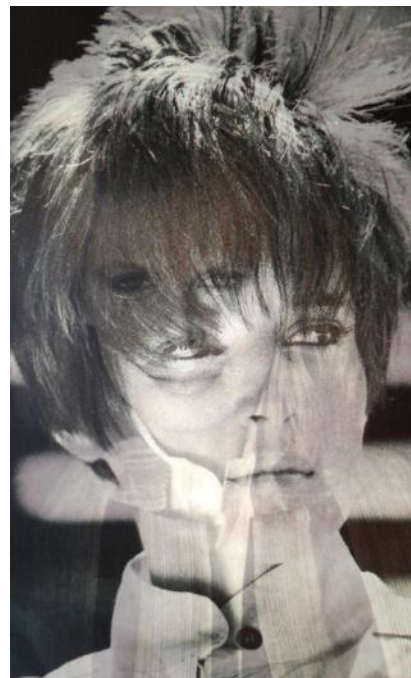


Figura 64- Reverso de una de prueba, 15x23cm, 2020.

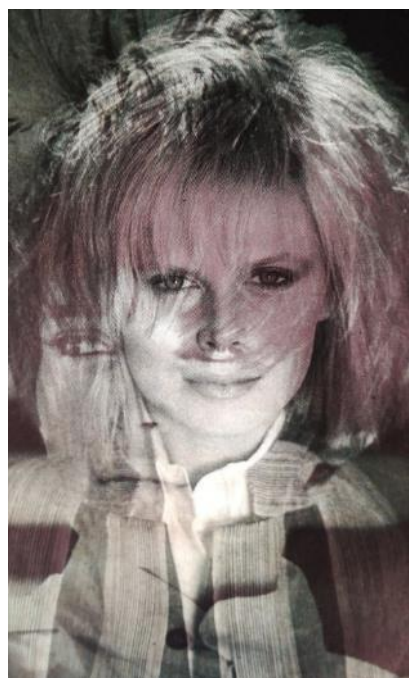


Figura 65- Anverso de una prueba, 15x23cm., 2020.

La segunda serie, *Intervención física*, se centra en documentar una serie de distorsiones dadas de forma casual o buscada, pero en ambos casos, por un agente externo al creador de la imagen original, como a la autora de esta documentación final. Éstas han sido encontradas en su totalidad en un espacio urbano, que pueden relacionarse en su forma de haberse postproducido con una sociedad postindustrial y una convivencia múltiple de imágenes, personas (productores o espectadores) que se interrelacionan para volver la realidad un elemento maleable.



Figura 66- Cartel distorsionado, 2020.



Figura 67- Cartel distorsionado, 2020.

Por último, **Extraer parte de la imagen**, cierra el proyecto, experimentando con una sustracción de un porcentaje de la imagen, que vuelva a crear un nuevo interés a la hora de ser vista, con un nuevo elemento en ella: el vacío. Estos espacios blancos generan un diálogo entre la imagen (fondo) y los elementos vaciadores (figuras) a través del juego de la fragmentación de la imagen. Así, descargando peso a una creación anterior se puede generar nuevos significados, para añadir hay que quitar.



Figura 68- Prueba para Extraer de una imagen. 2020.

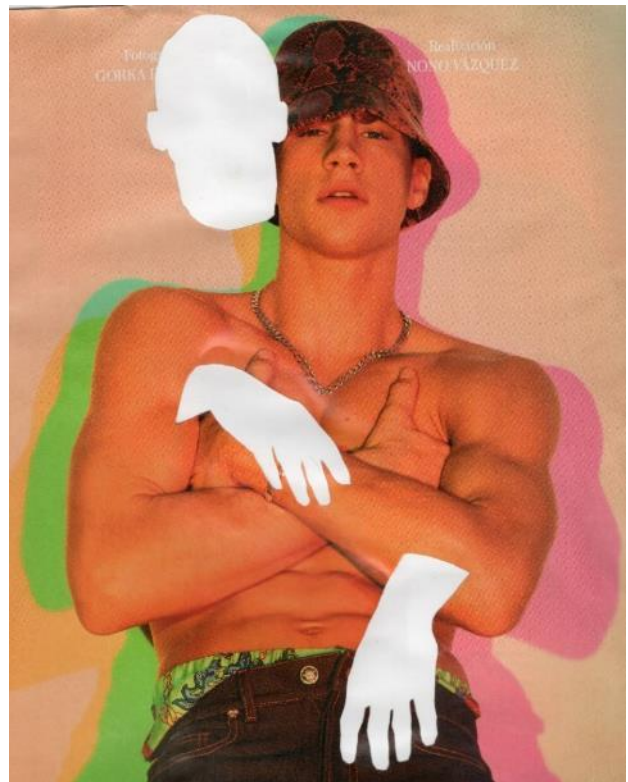


Figura 69- Prueba para Extraer de una imagen. 2020.

Serie I:

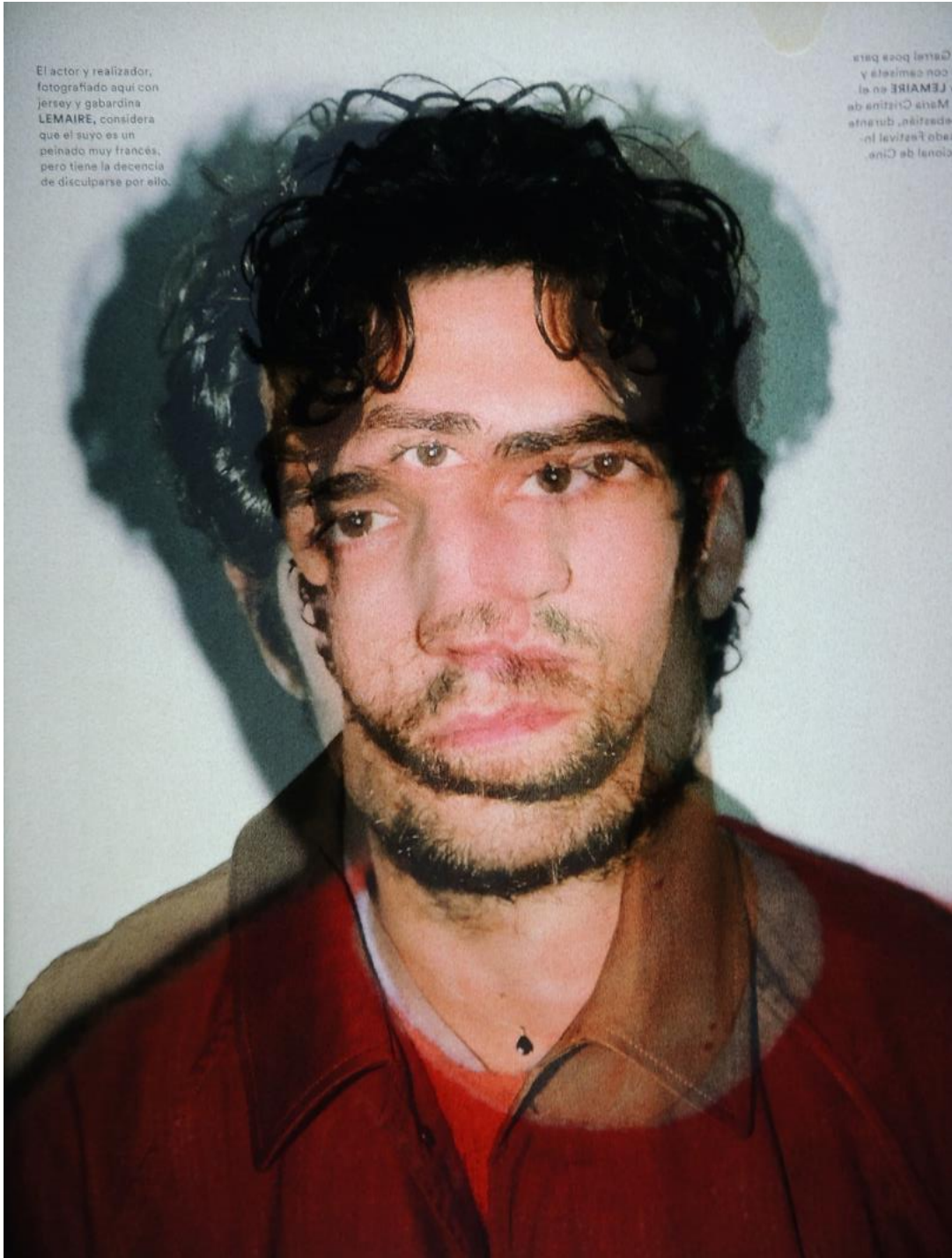
Las dos caras de la imagen



Figura 70- *Las dos caras de una imagen (#01)*. 15x23cm., 2020.



Figura 71- *Las dos caras de una imagen (#02)*. 21x29,7cm., 2020.



El actor y realizador,
fotografiado aquí con
jersey y gabardina
LEMAIRE, considera
que el suyo es un
peinado muy francés,
pero tiene la decencia
de disculparse por ello.

Graciela poses para
y con camiseta y
LEMAIRE en el
Marta Cristina de
restricción, durante
Festival In-
cional de Cine.

Figura 72- *Las dos caras de una imagen (#03)*. 21x29,7cm., 2020.



Figura 73- Las dos caras de una imagen (#04). 21x29,7cm., 2020.

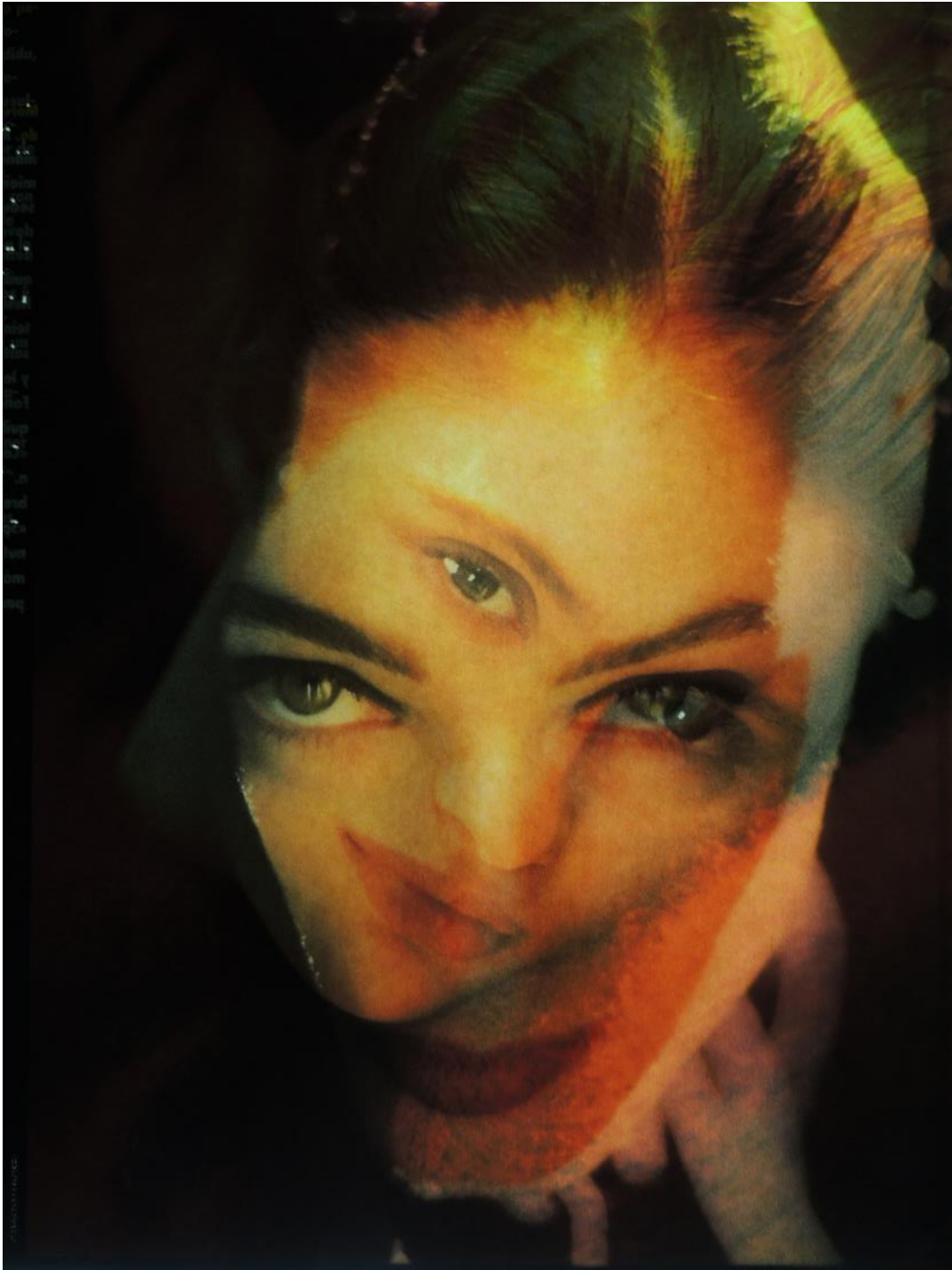


Figura 74- *Las dos caras de una imagen (#05)*. 21x29,7cm., 2020.



Figura 75- *Las dos caras de una imagen (#06)*. 21x29,7cm., 2020.



Figura 76- *Las dos caras de una imagen (#07)*, 21x29,7cm., 2020.



Figura 77- *Las dos caras de una imagen (#08)*, 13x26cm., 2020.

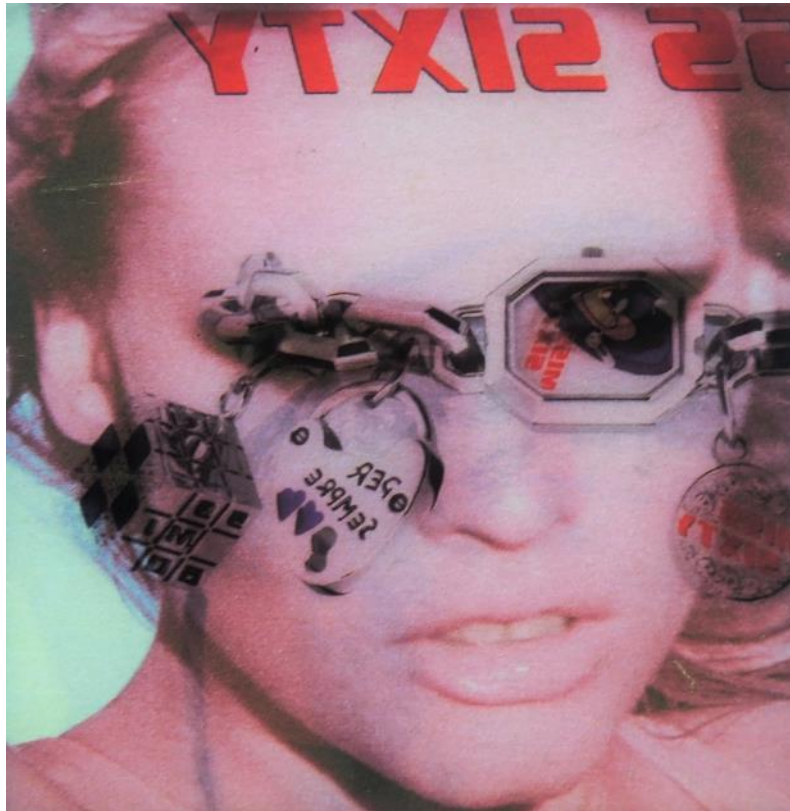


Figura 78- Las dos caras de una imagen (diptico - #09), 15x10cm., 2020.



Figura 79- Las dos caras de una imagen (diptico - #09), 15x10cm., 2020.

Serie II:

Intervención física



Figura 80- *Intervención física (#01)*, 70x110cm., 2018.

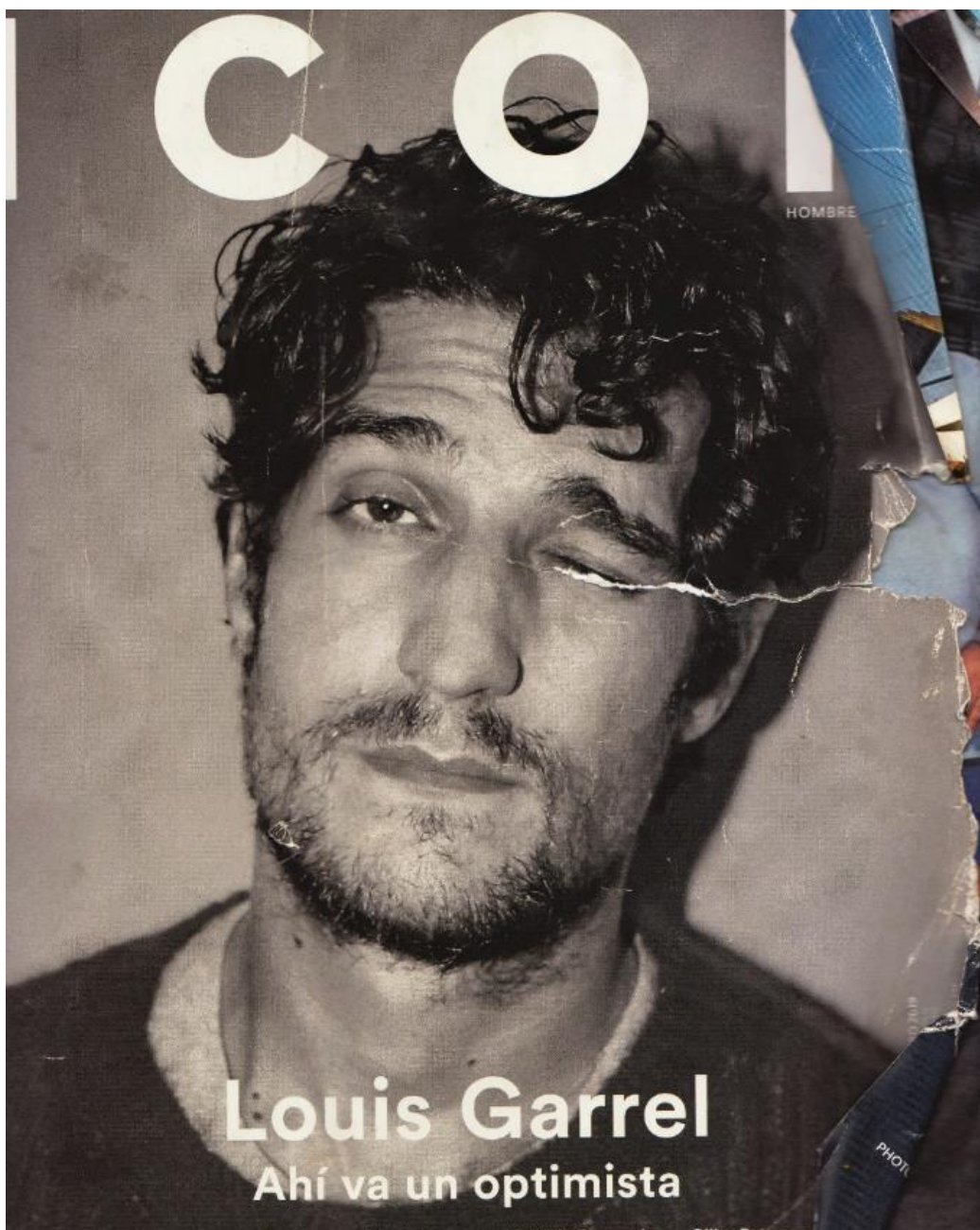


Figura 81- *Intervención física (#02)*. 70x110cm., 2018.

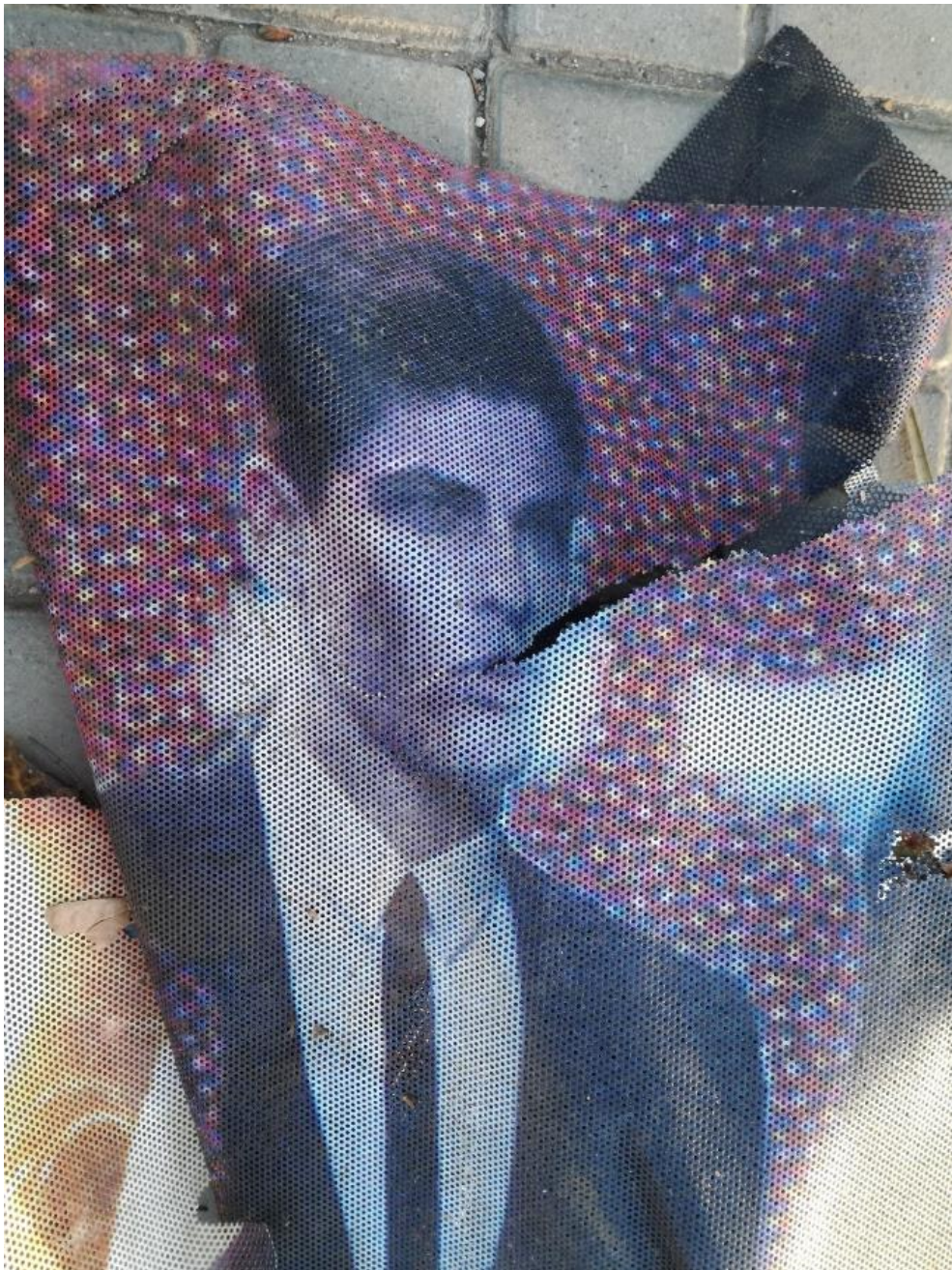


Figura 82- *Intervención física (#03)*. 40x70cm., 2019.



Figura 83- *Intervención física (#04)*. 60x100cm., 2019.



Figura 84- *Intervención física (#05)*. 70x110cm., 2020.



Figura 85- Intervención física (#06). 70x110cm., 2020.



Figura 86- *Intervención física (#07)*. 65x130cm., 2019.



Figura 87- *Intervención física (#08)*. 65x130cm., 2019.



Figura 88- *Intervención física (#09)*. 40x55cm., 2019.

Serie III:

Extraer de una imagen



SIN FILTROS
A sus 39 años, Velencoso asegura que no es un gran chef, a pesar de que su padre tenga un bar en la Costa Brava. Viste chaqueta
— CH CAROLINA HERRERA

Figura 89- Extraer de una imagen (#01). 21x29,7cm, 2020.



Figura 90- *Extraer de una imagen (#02)*. 18x29,7cm, 2020.



Figura 91- *Extraer de una imagen (#03)*. 16x23cm, 2020.

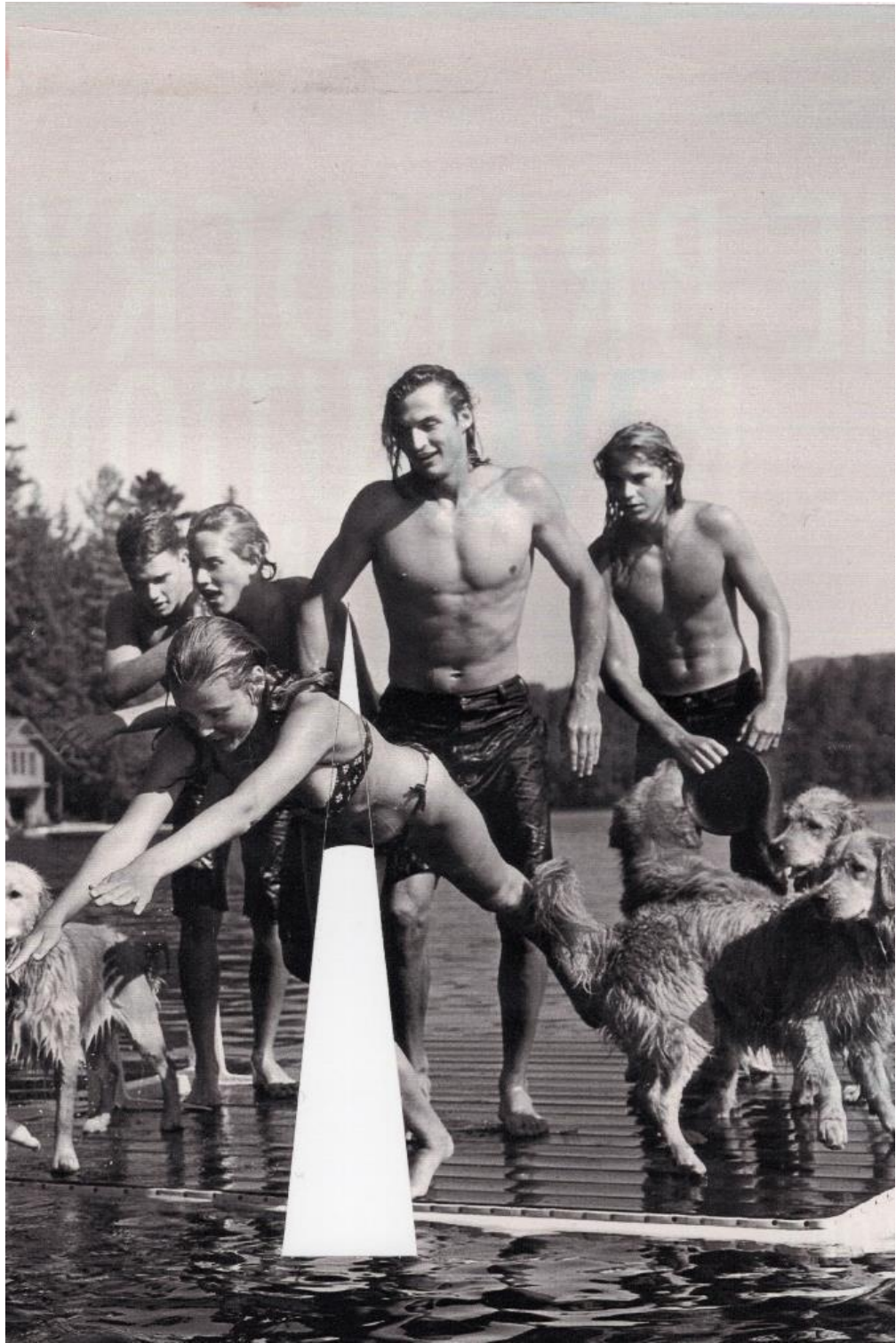


Figura 92- Extraer de una imagen (#04). 17x24cm, 2020.



Figura 93- *Extraer de una imagen (#05 – diptico)*. 21x29,7cm, 2020.



Figura 94- *Extraer de una imagen (#05 – diptico)*. 21x29,7cm, 2020.



Figura 95- Extraer de una imagen (#6). 21x29,7cm, 2020.



Figura 96- Extraer de una imagen (#07). 21x29,7cm, 2020.



Figura 97- *Extraer de una imagen (#08)*. 21x29,7cm, 2020.



Figura 98- Extraer de una imagen (#09). 21x29,7cm, 2020.

5. CONCLUSIONES

Cabe destacar como finalidad de este trabajo la importancia de ver y reconocer la aceleración que han alcanzado las imágenes, en concreto, mercantilizándose en forma de productos y personas, y la consecuente acumulación de las mismas.

La acción de aceptar obras anteriores en la propia producción se ubica en este proyecto pues, como estrategia para abordar la realidad desde un punto artístico. Con esto se busca una posible respuesta ante una de las preguntas que plantea Prada en *Poéticas de la conectividad*: ¿cómo generar imágenes significativas al margen de la aceleración, virtualización y acumulación?⁴⁰ Lo importante ahora no es llevar a cabo nuevos temas que representar, sino dejar en el uso de los objetos circundantes la experiencia de ser su propio tema.

Existe una necesidad de romper la sacralidad de la autoría en la Historia de los elementos culturales que han sido producidos, así como en el resto de las esferas cotidianas, para poder dar respuestas creativas al superávit visual. De igual modo que se pueden extraer varias fotografías de una escena, se pueden extraer varias escenas de una fotografía, ya que no existe un modelo único, sino múltiples formas de experimentar con la representación.

El ser humano se construye en su proceso identitario, apoyándose y aceptando en registros pasados. Los focos de emisión son individuales y multiplicados exponencialmente, pero no por ello la sociedad actual es sinónimo de individualización, sino que dichos focos operan de un modo interrelacionado.

⁴⁰ PRADA, Juan Martín. *Poéticas de la conectividad*. Corporación de Radio y Televisión Española. 27:30. 8 abril 2015, subido en el 20 abril 2020. [Consultado: 28 mayo 2020]. Disponible en: <https://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-poeticas-conectividad/5561189/>

6. BIBLIOGRAFÍA

6.1. Libros

BAUMAN, Zygmunt. *Identidad*. Buenos Aires: Losada, 2005.

BELTING, Hans. *Antropología de la imagen*. Madrid: Editorial Katz, 2007.

BENJAMIN, Walter. *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*. México DF: Ítaca, 2003.

BORRIAUD, Nicolas. *Post producción. La cultura del escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Buenos Aires: Ariana Hidalgo, 2007.

BREA, José Luis. *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, film, e-image*. Madrid: Akal, 2010.

DIDI-HUBERMAN, George. *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2013.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Imágenes pese a todo*. Barcelona: Paidós, 2004.

DOUGLAS, C. *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Madrid: Akal, 2005.

FERNÁNDEZ MALLO, Agustín. *Teoría general de la basura*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2018.

Fontcuberta, Joan. *La furia de las imágenes*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2017.

Fontcuberta, J. *La cámara de Pandora*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2010.

LIPOVETSKY, Gilles. *El imperio de lo efímero. La moda y su destino en las sociedades modernas*. Barcelona: Anagrama, 1998.

MANOVICH, Lev. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Buenos Aires: Paidós, 2006.

PAULA SIBILIA. *La intimidad como espectáculo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

SONTAG, Susan. *Sobre la fotografía*. México DF: Santillana, 2006.

TAGG, John. *El peso de la representación*. Barcelona: Gustavo Gili, SL, 2005.

6.1.1. Libros en línea

DEBORD, Guy, *La sociedad del espectáculo*. Ediciones naufragio. Disponible en:

<http://criticasocial.cl/pdflibro/sociedadespec.pdf>

VERDÚ, Vicente. *Tú y yo, objetos de lujo. El personismo: la primera revolución cultural del siglo XXI*. Titivillus, 2005. [Consultado el: 28 mayo 2020] Disponible en:

<https://es.scribd.com/document/420915847/Verdu-Vicente-Yo-y-Tu-Objetos-de-Lujo-El-Personismo-La-Primera-Revolucion-Cultural-Del-Siglo-XXI>

6.1.2. Tesis en línea

GUARDIOLA, Ingrid. *La imagen dialéctica en el audiovisual found footage: Un hiperarchivo de conceptos visuales* [en línea]. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2015. Disponible en:

https://issuu.com/ingridguardiola/docs/comunicacio_ok_breu

6.2. Catálogos, revistas y artículos referentes

HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A., en *El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro*. Revista de Occidente, nº 297, 2006. Disponible en:

<http://www.revistas culturales.com/articulos/97/revista-de-occidente/494/1/el-arte-contemporaneo-entre-la-experiencia-lo-antivisual-y-lo-siniestro.html>

KOLÁR, Jirí. *Objetos y cosas*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 1996.

PRADA, Juan Martín. *La condición digital de la imagen* [en línea]. (Extremadura: Universidad de Extremadura, 2010), p. 9.

Disponible en:

https://www.juanmartinprada.net/textos/martin_prada_j_la_condicion_digital_de_la_imagen_2010.pdf

RONCERO, Israel. *Producción, re-producción, post-producción. La culminación de los procesos de desaturización de la obra artística en el contexto de las nuevas tecnologías*. AACADigital: Revista de la Asociación Aragonesa de Críticos de Arte, 2011. [Consultado en 28 de mayo 2020].

Disponible en:

<http://www.aacadigital.com/contenido.php?idarticulo=534>

6.3. Webgrafía

Creadores–Joan Fontcuberta, La Postfotografía.

Corporación de Radio y Televisión Española. 23:57. 13 junio 2013. [Consultado: 28 mayo 2020]. Disponible en:

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/creadores/aventura-del-saber-joan-fontcuberta-postfotografia/1870690/>

ELINGS, Jasper. *Flashings in the mirror*. 2014. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HKJE2XSuwM&t=6s>

Javier Gomá y Fernández Mallo, dos pensadores omnívoros. Entrevista en El Cultural [Consultado en: 28 mayo 2020] Disponible en: <https://elcultural.com/javier-goma-y-agustin-fernandez-mallo-dos-pensadores-omnivoros>

MATTES, Eva y Franco. Portfolio. disponible en:
<https://0100101110101101.org/>

Metapublicidad: se venda agencia. Corporación de Radio y Televisión Española. 27:50. 25 noviembre 2016. [Consultado: 28 mayo 2020]. Disponible en:

<https://www.rtve.es/television/20161125/metapublicidad-se-vende-agencia/1447200.shtml><https://www.thispersondoesnotexist.com/>

M. Grueso, Stéphane., *¡Copiad, malditos!*. Corporación de Radio y Televisión Española. 58:26. 17 abril de 2011. [Consultado: 28 mayo 2020]. Disponible en:

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/copiad-copiad-malditos-codecmaster-web-169/1075737/>

PRADA, Juan Martín, *Poéticas de la conectividad.* Corporación de Radio y Televisión Española. 27:30. 8 abril 2015, subido en el 20 abril 2020. [Consultado: 28 mayo 2020].

Disponible en:

<https://www.rtve.es/alacarta/videos/metropolis/metropolis-poeticas-conectividad/5561189/>

PRADA, Juan Martín. *Sampling-Collage.* [Consultado: 28 mayo 2020]. Disponible en:

https://www.juanmartinprada.net/textos/martin_prada_juan_sampling-collage.pdf

SOPHIE, *Faceshopping.* Vídeo de Youtube, 4:08. 4 de abril de 2018. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=es9-P1SOeHU>

This person does not exist. [Consultado el: 28 junio 2020] Web disponible en: <https://www.thispersondoesnotexist.com/>

7. ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1- André-Adolphe-Eugène Disdéri, <i>Joven con un sombrero de copa</i> , Instituto del Patrimonio Cultural de España, 1854. _____	7
Figura 2- Andy Warhol, <i>Marilyn Diptych</i> , 205,4x144,8 cm., acrílico sobre lienzo, 1962. _____	11
Figura 3- Douglas Gordon, <i>Self Portrait of You + Me (4 piece Marilyn wax)</i> , 132x132cm., papel fotográfico quemado, humo, cera sobre espejo, 2008. ____	11
Figura 4- Toalla con la impresión del rostro de Marilyn, 2019. _____	12
Figura 5- John Stezaker, collage _____	12
Figura 6- <i>Capturas de las grabaciones de Warhol apropiadas por Dean & Britta para su álbum</i> _____	13
Figura 7- <i>Captura del álbum de Dean & Britta. 13 Most Beautiful... Songs for Andy Warhol's Screen Tests. 2010.</i> _____	13
Figura 8- Eva y Franco Mattes, <i>13 Most Beautiful Avatars</i> . 2007. Instalación. Postmasters Gallery, New York. _____	13
Figura 9- Eva y Franco Mattes, <i>13 Most Beautiful Avatars</i> . 2007. Instalación. Postmasters Gallery, New York. _____	14
Figura 10- Imagen de tela publicitaria de marca de ropa deformada, 2019 ____	15
Figura 11- <i>Capturas de fallos visuales en This person does not exist</i> _____	16
Figura 12- <i>Capturas de This person does not exist</i> _____	17
Figura 13- Wendy McCurdo, <i>Young Girl (IV)</i> , 2016. _____	17
Figura 14- <i>Fotograma de SOPHIE. Faceshopping. Vídeo de Youtube, 4' 08"</i> . Subido el 4 de abril de 2018. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=es9-P1SOeHU _____	23
Figura 15- Erik Kessels, <i>24 hrs in photos</i> . 2011. Instalación. _____	27
Figura 16- Fotografía propia. Relación de dos imágenes de revista entre sí (La primera, Auvers-sur Oise, <i>Margarita Gachet al piano</i> , y la segunda, anuncio de IBERIA, simulando un cuadro abstracto (<i>Sin título</i>), 2019 _____	27
Figura 17- Ford presenta la línea de ensamblaje móvil integrada para la producción automática, 1913. _____	28
Figura 18- Imagen distorsionada por el lomo de la revista, 2020 _____	32
Figura 19- Reverso de una de las obras del bloque I, 15x23cm, 2020. _____	36
Figura 20- Collage casual encontrado en un escaparate, 2019 _____	37
Figura 21- Detalle del proceso de la obra de la figura 89. _____	37
Figura 22- Detalle de prueba para la obra de la figura 91. _____	37
Figura 23- Prueba de recorte, 2020. _____	38
Figura 24- Prueba de recorte, 2020. _____	38
Figura 25- <i>Instalación de Pictures. 1977. Artsts Space, Nueva York.</i> _____	39
Figura 26- Jirí Kolár. <i>Tablero de dibujo de Marcel D. 1961.</i> _____	41
Figura 27- Jirí Kolár. <i>Lunar - signo paterno. 1972. Collage.</i> _____	42
Figura 28- Jirí Kolár. <i>Composición para dos manos. 1966. Collage.</i> _____	42
Figura 29- Cindy Sherman, <i>Untitled (Film Still #21)</i> , 1978. <i>Impresión en gelatina de plata</i> _____	42
Figura 30- Barbara Kruger, <i>You are not yourself</i> . 1981. _____	43
Figura 31- Sherrie Levine, <i>After Walker Evans</i> , 1981 _____	43
Figura 32- Walker Evans, <i>Alabama Tenant Farmer Wife</i> , 1936, impresión en gelatina de plata _____	43

Figura 33- Gillian Wearing, <i>Everything is connected in life...</i> , 1992-3, 119 x 79 cm	44
Figura 34- <i>Rock 'n' Roll 70</i> , Gillian Wearing, 2015, 121,9 x 182,9 cm	44
Figura 35-, <i>Richard Prince, Graduation</i> . 2008. Collage, impresión de tinta y acrílico sobre lienzo, 185x133 cm.	45
Figura 36- <i>Sunset Pictures on Flickr</i> , Penelope Umbrico, fragmento, 2010.	46
Figura 37- Jasper Elings. <i>Flashings in the mirror</i> . 2014.	47
Figura 38- <i>Looking Was Serious Work but also a Kind of Intoxication</i> . 2016. Mesa de luz con radiografía y acetatos. DA2, Salamanca.	48
Figura 39- Miguel Ángel Tornero. <i>Sin título</i> . 2012. Papel velado, fotografía, impresión sobre papel y cinta adhesiva. 140x100 cm., ARCO Madrid.	49
Figura 40- Miguel Ángel Tornero. <i>Sin título</i> . 2012. Papel velado, fotografía, impresión sobre papel y cinta adhesiva. 100x70 cm., ARCO Madrid.	49
Figura 41- Página perteneciente a <i>Useful Photography #006</i> .	50
Figura 42- Material industrial encontrado en forma de máscara, 2018	51
Figura 43- Máscara, collage editado digitalmente, 2018	51
Figura 44- Máscara, collage, 2018	51
Figura 46- Collage descartado. 2019.	52
Figura 45- Collage descartado. 2019.	52
Figura 47- Figura 13- Exhibición de <i>COLLAGE-NO MASKS</i> en PAM!19, Fotografía publicada en Valencia Plaza, 2019	53
Figura 48- Exhibición de <i>COLLAGE-NO MASKS</i> en PAM!19, Fotografía publicada en Valencia Plaza, 2019	53
Figura 49- Detalle de mensaje encontrado en el contenedor, 2020	54
Figura 50- Mensaje encontrado en el contenedor, 2020	54
Figura 51- Herramienta de trabajo: mesa de luz.	55
Figura 52- Proceso y herramientas de trabajo.	55
Figura 53- Prueba de distorsión, 2020.	56
Figura 54- Prueba de distorsión, 2020	56
Figura 55- Prueba para la serie <i>Las dos caras de una imagen</i> , 2020	57
Figura 56- Figura recortada que se complementa a trasluz (I). Prueba. 2020.	58
Figura 57- Figura recortada que se complementa a trasluz (II). Prueba. 2020.	58
Figura 58- Motor dañado mediante distorsión, 2019	59
Figura 59- Revistas amontonadas, 2019.	59
Figura 60- Prueba para <i>Las dos caras de una imagen</i> , detalle, 2020.	61
Figura 61- Prueba para <i>Las dos caras de una imagen</i> , 2020.	61
Figura 62- Reverso de una prueba, 15x23cm., 2020.	62
Figura 63- Figura 13- Anverso de una de prueba, 15x23cm, 2020	62
Figura 64- Reverso de una de prueba, 15x23cm, 2020.	62
Figura 65- Anverso de una prueba, 15x23cm., 2020.	62
Figura 66- Cartel distorsionado, 2020.	63
Figura 67- Cartel distorsionado, 2020.	63
Figura 68- <i>Prueba para Extraer de una imagen</i> . 2020.	64
Figura 69- <i>Prueba para Extraer de una imagen</i> . 2020.	64
Figura 70- <i>Las dos caras de una imagen (#01)</i> . 15x23cm., 2020.	66
Figura 71- <i>Las dos caras de una imagen (#02)</i> . 21x29,7cm., 2020.	67
Figura 72- <i>Las dos caras de una imagen (#03)</i> . 21x29,7cm., 2020.	68
Figura 73- <i>Las dos caras de una imagen (#04)</i> . 21x29,7cm., 2020.	69
Figura 74- <i>Las dos caras de una imagen (#05)</i> . 21x29,7cm., 2020.	70

Figura 75- <i>Las dos caras de una imagen (#06)</i> . 21x29,7cm., 2020.	71
Figura 76- <i>Las dos caras de una imagen (#07)</i> , 21x29,7cm., 2020.	72
Figura 77- <i>Las dos caras de una imagen (#08)</i> , 13x26cm., 2020.	73
Figura 78- <i>Las dos caras de una imagen (díptico - #09)</i> , 15x10cm., 2020.	74
Figura 79- <i>Las dos caras de una imagen (díptico - #09)</i> , 15x10cm., 2020.	74
Figura 80- <i>Intervención física (#01)</i> , 70x110cm., 2018.	76
Figura 81- <i>Intervención física (#02)</i> . 70x110cm., 2018.	77
Figura 82- <i>Intervención física (#03)</i> . 40x70cm., 2019.	78
Figura 83- <i>Intervención física (#04)</i> . 60x100cm., 2019.	79
Figura 84- <i>Intervención física (#05)</i> . 70x110cm., 2020.	80
Figura 85- <i>Intervención física (#06)</i> . 70x110cm., 2020.	81
Figura 86- <i>Intervención física (#07)</i> . 65x130cm., 2019.	82
Figura 87- <i>Intervención física (#08)</i> . 65x130cm., 2019.	83
Figura 88- <i>Intervención física (#09)</i> . 40x55cm., 2019.	84
Figura 89- <i>Extraer de una imagen (#01)</i> . 21x29,7cm, 2020.	86
Figura 90- <i>Extraer de una imagen (#02)</i> . 18x29,7cm, 2020.	87
Figura 91- <i>Extraer de una imagen (#03)</i> . 16x23cm, 2020.	88
Figura 92- <i>Extraer de una imagen (#04)</i> . 17x24cm, 2020.	89
Figura 93- <i>Extraer de una imagen (#05 – díptico)</i> . 21x29,7cm, 2020.	90
Figura 94- <i>Extraer de una imagen (#05 – díptico)</i> . 21x29,7cm, 2020.	91
Figura 95- <i>Extraer de una imagen (#6)</i> . 21x29,7cm, 2020.	92
Figura 96- <i>Extraer de una imagen (#07)</i> . 21x29,7cm, 2020.	93
Figura 97- <i>Extraer de una imagen (#08)</i> . 21x29,7cm, 2020.	94
Figura 98- <i>Extraer de unla imagen (#09)</i> . 21x29,7cm, 2020.	95