

TFG

**LA IMAGEN DE LA IMAGEN:
TRANSPARENCIA Y PERCEPCIÓN**

Presentado por Lara López Sanz

**Tutor: Rubén Tortosa Cuesta
José Galindo Gálvez**

**Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Grado en Belles Artes
Curso 2015-2016**



**UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA**



**UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE VALÈNCIA
FACULTAT DE BELLES ARTS DE SANT CARLES**

RESUMEN

La abrumadora cantidad de imágenes que se nos presentan lo hacen con una relatividad espacial-especial; relatividad de sucesos, de acciones, de momentos que se encuentran por alguna razón; momentos que coinciden en distintas vidas, pero que son entendidos y percibidos de distinta manera; solapamiento de instantes y de sensaciones. La pregunta del qué sentías en ese momento, qué pensaste, qué creías, qué veías, pero sin embargo, qué percibías. ¿Sólo existe una verdad verdadera? o ¿la percepción modifica dicha verdad? Podemos jugar al juego de recrear una historia vivida: *Por un lado, yo me acuerdo del jersey que llevabas en ese instante, pero tú sólo te acuerdas de la intención de mis palabras. ¡Pero no! yo no recuerdo habértelo dicho con ese propósito...*

La imagen de la imagen: transparencia y percepción es el título que he querido dar a este Trabajo Final de Grado el cual es principalmente práctico pero que se sustenta en una serie de preocupaciones, conceptos y fundamentos teóricos. El trabajo tiene como base la realización de unas piezas, que han surgido como resultado de los últimos meses de trabajo impulsado por la necesidad creativa.

Selecciono momentos compartidos en la red para después ordenarlos, manipularlos y reinterpretarlos; capturo unos instantes que me provocan recuerdos, los guardo y catálogo con la intención de realizar una concepción del referente, desde una definición sentimental pasando por una estética, formal y finalmente objetiva, matemática. Con este proceso se genera un feedback entre la primera captura, la manipulación del captor y la recepción final que da lugar a distintos momentos mirados; momentos relativos. Además se produce un acercamiento temporal: tú momento lo hago mi momento y, a la vez, podrás hacerlo tuyo cuando lo proceses y combines. Como si se tratara de un puzzle, podemos componer universos imaginarios relacionando imágenes cotidianas entre sí y creando distintos mundos asociados desde las capturas cotidianas.

PALABRAS CLAVE

Fragmento, imagen, composición, líquido-sólido, transparencia, inventario, catálogo.

ABSTRACT

The overpowering number of images presented in front our eyes are showed us with a spAce-spEcial relativity; a relativity of events, actions, moments that we face for some reason; moments that coincide in different lives. Actually they are understood and perceived differently; overlapping moments and feelings. The question of what did you feel at that time? What did you think? What did you look? But nevertheless, what did you perceive? Is there only a whole truth? Or however, can the perception change the truth? We can play to the game to recreate a history: *On one hand, I remember the sweater you wore at that moment, but you only remember the intention of my words. But no! I don't recall the purpose that you say...*

The image of the image: transparency and perception is the title for my Final Project which is mainly practical and besides it is based on a concerns, concepts and theoretical foundations. This work consists in the realization of pieces that have emerged as a result of these months of work driven by the creative need.

I have chosen some moments shared on the web to organize them, manipulate them and interpret them later; I capture, I keep and I categorize the moments that produce me memories with the intention to make a conception of the reference, from sentimental definition to esthetic, formal and finally objective; mathematic. With this feedback process between first capture, manipulation and final reception we have as a result different viewed moments; relative times. In addition, a temporary approach occurs: I make your moment mine and, at the same time, you can process it and combine it and make it yours. As if it was a puzzle, we can compose imaginary universes when we relate images to each other and we can create different worlds associating to the daily pictures.

KEYWORDS

Fragment, image, composition, liquid-solid, transparent, stocktaking, catalogue.

AGRADECIMIENTOS

Comenzaré diciendo que espero que este trabajo sea un hasta luego a toda la Facultad que me ha acogido durante estos años de estudio y de colaboración en Decanato. No me quiero olvidar de nadie así que iré por orden de ubicación agradeciendo a Cueto, Merche, Jaume, Ricardo, Eva, Laura, Teresa, M. Angeles, Isa, Pepe Miralles y al equipo de secretaría. A Toni C. y Juan C. gracias por vuestras cortas pero agradables visitas.

El salto de localización lo aprovecho para destacar mi especial agradecimiento a Pepe Galindo por las correcciones de este trabajo como tutor y, sobre todo, por el codo a codo como compañero y amigo.

Gracias a mi tutor Rubén Tortosa por el volcado de sus conocimientos prácticos en la técnica que permite expresarme.

A mis compañeros becarios y amigos; gracias Mara, Ramona, Carmelo, Raquel, Santi y Tere por esos momentos compartidos.

Destacar los que fueron muy buenos profesores y a los que no olvidaré; Javier Chapa y Geles Mit.

Y por encima de todo gracias a mi familia, amigos y a Alfredo por el apoyo incondicional en mi insaciable necesidad de saber, a los cuales les prometo (al menos de momento...) no comenzar ningún nuevo estudio. Perdón por las ausencias y gracias por vuestra comprensión, paciencia y apoyar siempre lo que me hace feliz.

Hasta luego.

INDICE

INTRODUCCIÓN	6
OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DEL TFG	7
1. EL CONTEXTO SOCIAL DE LA IMAGEN EN EL SXXI.....	9
1.1. La revolución fotográfica	9
1.2. De lo analógico a lo digital	10
1.3. Reflexiones sobre la interacción y el uso social de la imagen; mass media.....	12
1.4. Influencia de los medios de masas en la cultura contemporánea: la banalización de la imagen	15
2. TRANSFERENCIA: PASO DE LO VIRTUAL A LO TANGIBLE.....	17
2.1. La transferencia; más allá de la técnica	17
2.2. Antecedentes históricos y referentes.....	17
2.3. Referentes conceptuales y formales	22
3. LA IMAGEN DE LA IMAGEN: TRANSPARENCIA Y PERCEPCIÓN. EL SOPORTE PIEL.....	32
3.1. Trayectoria personal; trabajos previos.....	32
3.2. Idea de proyecto.....	38
3.3. Desarrollo del proyecto	40
3.4. Formalización del proyecto	46
4. CONCLUSIONES.....	50
ANEXO DE IMÁGENES.....	53
BIBLIOGRAFÍA	59

INTRODUCCIÓN

La predilección por el original adquirida cultural e históricamente acabó diluyéndose con la aparición de los medios de masas. Se produjo así un cambio de paradigma con la globalización del arte en la praxis social. En la sociedad actual se han gestado los condicionantes culturales, económicos y técnicos para que la imagen sea patrimonio de todos, para que sea pública, se democratice y que, por tanto, cualquier individuo que maneje y tenga a su disposición los llamados *mass media*, pueda disponer de ella, pensarla, disfrutarla.

Se consumen imágenes de momentos vividos por otros y la sociedad se los apropia visualizando y por tanto reviviendo los mismos; se crea una realidad virtual que es experimentada por todos, convirtiendo al artista en un receptor reflexivo que recontextualiza experiencias para que el espectador pueda volver a ver, mirar y disfrutar desde su propia perspectiva. Esta preocupación por la evolución de la imagen, su uso e intermediación social son el punto de partida del trabajo.

Las motivaciones personales para la realización de este Trabajo de Final de Grado de Bellas Artes, parten de la necesidad de construir y expresar a través de la práctica artística. Por ello desarrollamos un proyecto personal que bien podría servir como compendio de las aptitudes adquiridas a lo largo de los años. El gusto por la fotografía propicia el seguimiento de las redes sociales fotográficas (#pinterest, #instagram, #flickr...etc.) lo cual disipa un tiempo diario en mi vida que me sirve como consulta, pero también disfruto del placer del mirar. Consumo gran cantidad de imágenes que primero son descargadas, para luego ser clasificadas, acumuladas, utilizadas y finalmente olvidadas. Esta acumulación de fragmentos cotidianos extraídos de la red y sacados de su contexto (sin tener idea de quién es el autor ni lo que quería expresar y ausentes de todo texto que pudiera acompañar a la captura) nos sirve para hacer una serie de reflexiones sobre el uso de los archivos de imagen en la sociedad actual.

OBJETIVOS Y METODOLOGÍA DEL TFG

El propósito de este Trabajo Final de Grado consiste tanto en la producción artística de unas piezas para su exposición como en su fundamento teórico. Se trata de plasmar todos los conocimientos adquiridos a lo largo de los años de estudio, un bagaje acumulado que hace posible el desarrollo de este proyecto.

La realización de una obra, responde a la necesidad creativa que camina entre el prematuro inconformismo de los primeros trabajos hasta la búsqueda constante de un lenguaje expresivo. Esta creación pasa, evidentemente, por el filtro de la propia interpretación del autor y la influencia del entorno social. Las imágenes se materializan para convertirse en un objeto piel que nos permite solapar esos momentos vistos por otros para hacerlos nuestros. Esa su realidad la tenemos ahora más cercana y podemos mirarla, combinarla, construirla y cuestionarla.

El objetivo general del trabajo es la producción artística de unas piezas originales a la vez que se hacen unas reflexiones derivadas de una investigación conceptual, donde se sienten las bases del trabajo práctico.

Los objetivos específicos del trabajo son:

- Analizar la relación comunicativa de la imagen en la sociedad y la cultura contemporánea.
- Buscar y analizar los artistas históricos y actuales referentes para la obra producida.
- Documentar y completar la parte teórica del trabajo mediante la bibliografía acorde a los conceptos base establecidos.
- Depurar los aspectos formales descartando los que no se adecuen a lo buscado.
- Producir una serie de piezas que reflejen el contenido conceptual del trabajo y definir la presentación o instalación de las mismas.
- Hacer un trabajo más limpio, claro y sutil, acorde con la técnica, materiales y soportes adecuados.
- Motivar la reflexión del espectador ante el momento observado, su punto de vista, la escala, la composición y la tendencia estética actual.

Teniendo siempre presente la idea y objetivos deseados, se trabaja paralelamente tanto en la parte práctica como en la parte teórica, documentando el devenir conceptual y procesual de la práctica e investigando todo lo que pudiera surgir a partir de cada variación. Para ello se llevan a cabo

multitud de pruebas que pertenecen al trabajo de campo de la técnica elegida sobre múltiples y variados materiales-soportes, descartando los que no se ajustan a los objetivos buscados.

Tras el desarrollo del proceso artístico, se materializan las piezas finales que se plasman en este documento. Desarrollaremos en él desde la idea más primitiva del proyecto hasta las derivas producidas en el proceso, llegando a la formalización plástica de las piezas, así como las conclusiones obtenidas.

Comenzaremos, por tanto, con el primer capítulo, *El contexto social de la imagen en el SXIX*, donde establecemos los antecedentes históricos de la fotografía y su recorrido hasta llegar a lo que es la imagen hoy. En el segundo capítulo, *Transferencia: Paso de lo virtual a lo tangible*, hacemos una descripción somera de la técnica y el concepto de la misma, e incluimos los referentes históricos y nuestros referentes conceptuales y formales. Encontramos aquí: *Antecedentes históricos; La técnica de transferir; Referentes conceptuales y formales*. El tercer capítulo, *La imagen de la imagen: transparencia y percepción. El soporte piel*, contiene el desarrollo del proyecto en todas sus fases haciendo un recorrido por los trabajos personales, la formalización del proyecto hasta el capítulo final donde encontramos las *Conclusiones, el Anexo de imágenes: Obra y la Bibliografía*.

El fundamento de los textos que se destacan a continuación, junto con otros más de apoyo descritos en la bibliografía, resultan fundamentales para sentar las bases teóricas y desarrollar el proyecto. Destaco *Medios de masas e historia del arte*, donde encontramos la evolución que se produce en la cultura visual y la influencia que sufre con los mass media la historia del arte; *Sobre la fotografía* donde Walter Benjamin nos explica la pérdida de aura en la época de la reproductividad técnica; *Pensar la imagen* con las teorías de la percepción visual; *La apropiación posmoderna y Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales* donde Martín Prada nos acerca al uso de las imágenes y de las redes sociales en las prácticas artísticas; y *Maneras de hacer mundos y Pensar / Clasificar* como manuales técnicos de construcción de la obra.

1. EL CONTEXTO SOCIAL DE LA IMAGEN EN EL SXXI

1.1. LA REVOLUCIÓN FOTOGRÁFICA

Nos gustaría empezar por el final de la historia, realizando una reflexión sobre lo que supone la imagen en esta última década como concepto, como destino y como estrategia en el sentido más amplio. Sin embargo, comenzaremos por un recorrido histórico de los cambios y adelantos tecnológicos acontecidos, que nos llevan a lo que es la imagen en la actualidad.

Todo dio comienzo con la masificación de la imagen para todo tipo de público. Este cambio se produjo a finales del siglo XIX con la proliferación del cartel, gracias a la aparición de las grandes prensas litográficas¹ que permitían la reproducción de numerosas tiradas de estampas a todo color. Este fenómeno va ligado al capitalismo y la necesidad de ampliar sus mercados, estimular el consumo y llegar a la máxima cantidad de personas, con el fin de derrotar así a la competencia más directa. Pero lo más interesante es que las calles de las ciudades, cada vez más pobladas, se convirtieron en una explosión de color masificado, que en ocasiones llegaba al espectador influyendo de manera despiadada en su sensibilidad óptica. Los diseñadores cumplían con las premisas de que un cartel era bueno si cumplía con los fines para los que se había diseñado, jugando con la innovación y la necesidad de la rápida comprensión.

El siguiente gran acontecimiento que facilitó la socialización de la imagen fue el nacimiento de la fotografía moderna. Durante su desarrollo acontecieron una serie de adelantos técnicos que permitieron que las imágenes fotográficas fueran cada vez más multitudinarias.² Entre el final de la Comuna de París y la Revolución Rusa se produce una masificación de la imagen fotográfica, así como de los instrumentos que permitían que cualquiera pudiera ser un fotógrafo. En 1888 George Eastman lanzó su famoso Kodak³, cuyo lema era: *Apriete el botón y nosotros haremos lo demás*. Kodak

¹ (...) la técnica reproductiva desvincula lo reproducido del ámbito de la tradición. Al multiplicar las reproducciones, sustituye la ocurrencia irreplicable de lo reproducido por su ocurrencia masiva. Esta técnica, además, actualiza lo reproducido al permitir a la reproducción salir al encuentro del receptor en cualquier contexto en que se halle. BENJAMIN, W. *Sobre la fotografía*. Valencia: Ed. Pre-Textos, 2008. Pág. 97.

² En sus inicios las placas de colindón húmedo únicamente eran empleadas por la fotografía profesional debido al instrumental utilizado, así como los largos tiempos de exposición necesarios para la realización de una instantánea. El proceso fotográfico se simplificó de forma considerable con el uso de las placas de gelatina.

³ George Eastman es el causante de la gran reducción de la máquina fotográfica, utilizando sobre soportes de celuloide el gelatinobromuro, más flexible y mucho más manejable, y fabricando un sencillo aparato fotográfico cargado de cien clichés que se revelaban en la fábrica mandando la cámara completa. RAMÍREZ, J. A. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Ed. Cátedra S.A., 1992. Págs. 142-143.

permitió la privatización total de la imagen, ya que todos los momentos memorables (o no) podían registrarse y reproducirse las veces deseadas.



Oficina Central de Kodak, Londres 1902.

Todos los progresos técnicos de la fotografía evolucionaron dando lugar a la captación del movimiento en forma de cine. Este fenómeno consagraba la instantaneidad máxima en la recepción de imágenes. Pero dentro del cine, las imágenes no se miran de forma aislada, sino como una sucesión; cada imagen no es percibida como tal, semejante a la forma de ver hoy imágenes en la red. El séptimo arte, y su prolongación natural en la televisión y el video, marca la diferencia en la forma de ver la realidad, la cual se escapa de la simple estampa fotográfica.

El aspecto negativo es que, debido a la popularidad obtenida como elemento revolucionario, innovador y atractivo del momento, la fotografía no convive en igualdad de fuerzas con los dibujantes-reporteros o con otros medios de representación, como pudieran ser los pintores impresionistas con su particular forma de captar la luz y la realidad, sino que tiende a devorarlos erigiéndose en *noción de realidad*.

1.2. DE LO ANALÓGICO A LO DIGITAL

Como ya anotamos en el capítulo anterior, y para llegar a una conclusión fehaciente del concepto de imagen, debemos detenernos en la evolución del soporte *papel impreso* o *película fotográfica* al soporte *digital* que tan familiar nos es hoy en día. Queremos comprender el territorio, el ambiente social actual, conocer el nuevo significado del *ver* que con este cambio de medio ahora es transformado y expandido.

La fotografía de aficionados ya fue relanzada en su día en los laboratorios privados con ampliadoras caseras que permitían manipulaciones expresivas y la multiplicación de la imagen personal. La imagen se empieza a usar como un instrumento de conocimiento, pero al mismo tiempo, también como instrumento de placer. Mediante la democratización de la cámara fotográfica se produce una recuperación popular que ha culminado hoy con el uso de la imagen digital, de forma que cualquiera puede registrar y manipular imágenes con cualquier dispositivo a su alcance. La reproducción de la realidad visual ha alcanzado su máxima intensidad y banalidad, pero también su mayor efectividad para los sistemas político-económicos, el capitalismo y el consumismo, a través de la máxima difusión posibilitada por internet.

El mundo de hoy es un mundo acelerado. Sumado a éste *vivir deprisa*, el número de horas que el ciudadano medio pasa *contemplando* imágenes ha aumentado de forma notable con el cine, la televisión y el vídeo, pero sobre todo con el uso del ordenador, de los dispositivos móviles e *internet*, su *medio líquido* de comunicación.

Como medio icónico, debemos establecer algunas premisas sobre la fotografía. En primer lugar, y como bien sabemos, la fotografía no es la realidad, sino uno de los muchos medios de representarla. La realidad es mucho más compleja e intangible de lo que la fotografía o el registro digital transmite. El momento, instante o congelación del tiempo es una de sus principales características, pero la experiencia ocular humana dista bastante de lo que podemos ver reflejado en las imágenes obtenidas. Para bien o para mal, en muchas ocasiones el dispositivo no nos permite registrar lo que estamos observando de manera fidedigna. En otras, no nos lo permite la luz, modificando factores como el color, tono, saturación, brillo...etc. y por lo tanto cambiando esa realidad.

Y si en la pantalla todo lo que aparecía era fácilmente separable, modificable por separado, en la impresión todo conforma un ente único, los datos se han sedimentado para siempre. Ahora, la imagen pasa de emitir luz a recibirla y a reflejarla. Su superficie es una "piel" a ser experimentada por el ojo. Consignada en ese soporte, la imagen, antes un archivo digital, una memoria de proceso, deviene ahora archivo material, memoria de permanencia, imagen-cuerpo para el futuro. Pierde así el carácter de actualidad pura que tenía en la pantalla, aquel "siendo-ahí", abierto siempre a cualquier modificación, para situarse ahora en la resistencia ante el tiempo.⁴

Juan Martín Prada

⁴ MARTÍN PRADA, J. *La condición digital de la imagen*, LÚMEN_EX²⁰¹⁰, Premios de Arte Digital (Catálogo). Cáceres: Universidad de Extremadura Servicio de Publicaciones, 2010. Pág.41.

J. A. Ramírez enumeró de forma muy precisa unas características de la fotografía en su *Medios de Masas e historia del arte*⁵. A pesar de los condicionantes físico-tecnológicos y sabiendo que la cámara no tiene sentimientos ni historia personal o voluntad de estilo, podemos asemejarla con la brocha que aplica la pintura mientras el pintor interpone su toque. El fotógrafo tiene una forma de enfocar o realizar un encuadre característico, de otorgar su gesto presente en cada imagen capturada, que condiciona la imagen obtenida. Teniendo en cuenta que un objeto del mundo exterior sólo lo vemos si lo reconocemos, nos sorprende o nos interesa, la fotografía relativamente objetiva comienza a hacerse, cada vez con más fuerza, más y más subjetiva, siendo aún más evidente con la posible manipulación digital.

Con la imagen digital se funde la visualidad física con la intangible. Una imagen no está formada únicamente por las huellas físicas fijadas sobre un soporte, sino que también hay luz, electricidad y magnetismo, bytes, píxeles virtuales, imágenes de paso, imágenes sucesivas. Nos encontramos en la era de la reproductibilidad técnica y ya no nos comunicamos sólo con el ordenador sino que la cultura está codificada de manera digital (textos, registros fotográficos, películas, música...)⁶.

En la era de la imagen digital seguimos viajando, haciendo y deshaciendo, tal y como nos lo permite el comando (*ctrl+Z*) entre la condición física (impresiones) y la nueva naturaleza intangible de la experiencia de lo visible (tránsito y viaje de la imagen).

1.3. REFLEXIONES SOBRE LA INTERACCIÓN Y EL USO SOCIAL DE LA IMAGEN; MASS MEDIA

Establecemos ahora dos condicionantes como base para hablar de la interacción y uso social de la imagen en nuestros días. El primero de ellos es el uso de la imagen como instrumento de conocimiento y de placer (referenciado en el capítulo anterior)⁷. Con respecto al segundo, nos viene a la mente un refrán popular: *Una imagen vale más que mil palabras*; resumir con una

⁵ *Convenciones (la fotografía no es la realidad)*; reducción de esa realidad a un sistema bidimensional, un sistema proyectivo; la luz es un condicionante en la representación; es un sistema que necesita mediación tecnológica entre el dato físico y su estado físico; se capta todo lo que se encuentre dentro del encuadre lo deseemos o no; la cámara elimina o aminora la subjetividad de la captación y tiene un carácter estático y monofocal. RAMÍREZ, J. A. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Ed. Cátedra S.A., 1992. Págs. 158 a 161.

⁶ El término Interfaz cultural describe la interacción entre hombre-ordenador-cultura. MANOVICH, L. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica S.A., 2005. Págs. 119 a 124

⁷ Cuando el uso de la imagen se vuelve un comportamiento habitual, la imagen que el público obtenía del ordenador no sólo era un instrumento sino la de una máquina mediática universal que se podía usar para crear, pero además, para almacenar, distribuir y acceder a todos los medios. *Ibid.* Págs. 119 a 124.

imagen un complejísimo momento, una idea, una situación social, volcándola directamente al público.

Umberto Eco destaca como rasgos negativos de los medios de masas en *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas* las siguientes características: *los mass media se dirigen a un público heterogéneo, según "medias de gusto", evitando las soluciones originales; se destruyen las características específicas de cada grupo social y étnico, tendiendo a una difusión homogénea y global; se dirigen a un público sin conciencia de grupo social; apoyan el gusto existente, homologando todo lo que ha sido ya asimilado, con una función conservadora; el pensamiento es resumido para que sea entendido por la multitud y facilitar su comprensión; son sometidos a la ley de la oferta y de la demanda, dando al público lo que desea sin ningún otro filtro; tienen una visión pasiva y acrítica; captan el nivel superficial de nuestra atención; tienden a imponer símbolos y mitos; se presentan como elemento educativo típico; y por último, los medios de comunicación de masas son omnipotentes, pudiendo influir en las actitudes y en la conducta, incluso con poder de manipulación en los individuos aislados.*⁸

Antes de esta abundancia de imágenes nunca se habían representado y mirado tantas cosas en menos tiempo. Las apariencias son registradas y transmitidas tan rápido como la velocidad de la luz. Las figuras son convertidas en refracciones, como si fueran espejismos; pero no son refracciones de la luz, sino del apetito popular.

Sin embargo, ¿es posible que podamos considerar como positivas o, al menos, no negativas las particularidades de difusión de una cultura homogénea, la provocación de sensaciones vivas y la acción de hacer menos costosa la asimilación de conceptos y productos de cultura? Nos planteamos la dualidad de que algunos de los puntos que se establecen como negativos, podrían ser al mismo tiempo positivos. No sólo vivimos rodeados de un espacio físico, nos rodea un espacio virtual que nos irrumpe y crea una dependencia por el saber y conocer, pero que a la vez estandariza nuestras miradas, las iguala, pero también las culturiza. El tiempo tampoco es algo del ahora, se modifica y se pierde en los lugares y no-lugares de la red. Lo volcado es algo del pasado y cuando lo encontramos lo convertimos en presente identificándolo con un recuerdo personal o vivencia.

El sistema digital actual se convierte en un espectáculo donde algunos juegan y todos miran. Los jugadores tienen que intentar situarse por sí mismos dentro de su propia existencia, posicionándose ante el mundo en un determinado tiempo; acción que se repite una y otra vez, hasta el final del

⁸ ECO, U. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1968. Págs. 47 a 50.

juego. Sólo se busca lo que no es real, lo virtual. La subida de archivos a la nube nos somete a una exposición mediática con la que cruzamos nuestro límite de la intimidad. Un rastro que se sigue, se conoce y se persigue por los que participan, por los que quieren ver o saber más del resto. Con este cambio en los comportamientos sociales se invierte lo que se llamó privatización de la fotografía en sus inicios. Lo que permanecía en la privacidad se hace más público de lo que nunca había sido.

Las vidas y los momentos que ansiamos se vuelven transparentes y alcanzables a través de una pantalla. La percepción visual se automatiza electrónicamente, sacrificando la *visión ocular* (relación humano-mundo) a favor de la *visualización* (relación humano-pantalla). La portabilidad de los sistemas de registro visual permite que se hagan constantes capturas de todos los momentos de nuestras vidas, viviendo en infinidad de ocasiones el acontecimiento a través de una pantalla. Esta percepción cambia al volver a vivirlo, mirándolo de nuevo.⁹

Además de estas relaciones establecidas entre la imagen y el comportamiento social, aparece la necesidad de que la práctica artística acompañe a los fenómenos sociales. Ya habíamos apuntado que la portabilidad e independencia de los nuevos dispositivos y su conexión con la red nos permite producir, compartir, consumir y desechar la información rápidamente. Como precisara Paul Valery en *Pièces sur l'art*, París en 1934:

Igual que el agua, el gas y la corriente eléctrica vienen a nuestras casas, para servirnos, desde lejos y por medio de una manipulación casi imperceptible, así estamos también provistos de imágenes y de series de sonido que acuden a un pequeño toque, casi a un signo, y que del mismo modo nos abandonan.¹⁰

Paul Valery

Se utiliza la imagen como palabra y la palabra como imagen, signos ambos; estar delante, estar al día, producir imágenes que después se convierten en recuerdos acumulados, que pueden acabar en la papelera de reciclaje hasta que se produzca el formateo del dispositivo, o bien en un cajón de sastre en el que de vez en cuando entramos para mirar de nuevo. Sin embargo hoy en día, con el instrumento de internet se nos facilita la búsqueda de cualquier imagen, pero es difícil e incluso improbable encontrar la fuente original de la misma, ya que ésta aparecerá fragmentada, mutilada, modificada, sacada de contexto, extraída de su realidad.

⁹ MARTÍN PRADA, J. *La condición digital de la imagen*, LÚMEN_EX²⁰¹⁰, Premios de Arte Digital (Catálogo). Cáceres: Universidad de Extremadura Servicio de Publicaciones, 2010. Pág. 42.

¹⁰ VALÉRY, P. *Pièces sur l'art*. París: Ed. Gallimard, 1934.

1.4. INFLUENCIA DE LOS MEDIOS DE MASAS EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA: LA BANALIZACIÓN DE LA IMAGEN

El escenario urbano actual nos somete a un incesante bombardeo visual allí donde vamos. La publicidad, la información, el cine, la televisión, hacen de nosotros grandes receptores de imágenes. Sin embargo, a lo largo del día podemos recordar una o dos con total fidelidad. Esta saturación *imaginera* ha llegado al punto en que nos despista más que darnos pistas de dónde estamos y dónde queremos ir. Incluso sólo llegamos a actuar correctamente ante la señalética de la obligación o de la prohibición.

Estamos dentro de una cultura globalizada donde el artista ya no está sólo en su estudio. Una *cultura líquida* de una sociedad telecomunicada, un lugar o no-lugar en cada una de las ventanas que abrimos y que nos permiten comunicarnos y poner cosas en común. En muchas ocasiones, un momento encontrado de forma azarosa con el que seguimos el hilo conductor de la comunicación, recorrido que posiblemente mañana no podríamos encontrar tan fácilmente.

Desde los inicios de la modernidad la fotografía cumple un rol determinante frente a la pintura, que hasta entonces había dominado la producción de imágenes. La reproducción mecánica de la misma inauguraba una concepción diferente de la imagen seriada en múltiples variantes. Es además, el medio idóneo para democratizar la imagen.

En los tiempos que acontecen no nos podemos quedar únicamente con la imagen representada en un soporte físico, sino que tenemos que hacer presente el ritmo y el movimiento que hoy la caracteriza. Y no hablamos aquí del movimiento reproducido y representado por la imagen en el cine, sino de la imagen que viaja y se difunde de medio en medio y, como socios de ella, las ideas, el capital y el poder.

La transmisión de datos¹¹, sobre todo de imágenes a través de nuestros smartphones, de las redes sociales, de lo que cada uno quiere expresar y hacer constar mediante una determinada imagen, o hasta las apps exclusivamente de imágenes, fotogramas o fragmentos de un todo, acompañados de un texto de sensibilización, conciencia, estado de ánimo...etc., hace que cada vez

¹¹ Desde los años 80, el planeta vive al ritmo del movimiento general de la digitalización. Imágenes, textos y sonidos pasan de un estado analógico a un estado digital que les permite ser leídos por nuevas generaciones de máquinas y sometidos a tratamientos inéditos. Las imágenes se definen desde ahora por su densidad, por la cantidad de átomos que las componen. Tal es la nueva condición de lectura y de transmisión de las imágenes, centrada en las posibilidades del ordenador, que constituye hoy la base de una gramática formal desarrollada por una nueva generación de artistas, puesto que estas ya pertenecen de lleno a nuestra manera de pensar y representar, de tratar y transmitir informaciones. BOURRIAUD, N. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009. Págs. 155 a 157.

seamos más insensibles al mensaje que recibimos debido a esa saturación y bombardeo.

La imagen se presenta de manera absoluta, abrumando la lógica de todos los medios de comunicación al alcance de la sociedad, con mutaciones, hibridaciones y composiciones, en muchas ocasiones alejadas de la propia sensibilidad del *primer autor* (el que capturó la imagen y la publicó). De este modo se abren multitud de posibles combinaciones imaginarias de color, forma, tamaño, materia...etc., las cuales recibimos a través de las transacciones comunicativas tan rápidamente como se divulga una noticia en la red. Es por todo ello que la imagen ha sido identificada por no pocos pensadores como la clave y vehículo de la cultura contemporánea¹². Sin embargo, con este recorrido y ya desde su inicio, la imagen sufre de un complejo de inferioridad respecto a la pintura que, junto a su acumulación en los medios, contribuye a que hoy en día esté desprestigiada en sí misma y, en muchos casos, sea invisible para el espectador.

La ausencia de percepción no sólo está presente en los objetos que pasan inadvertidos sino también en lo que se repite una y otra vez. Estudios psicológicos sobre la satisfacción y la adaptación señalan que los animales dejan de reaccionar cuando un mismo estímulo los alcanza constantemente. El aburrimiento se rechaza por lo que un mismo escenario visual se desvanecerá de la conciencia, de igual forma que lo hará un ruido o un olor constante.¹³ Estamos, a mi parecer, en la era de la banalización de la imagen donde la polución y el ruido nos convierten en individuos inmunes al paso de las mismas.

¹² *A lo largo de amplios períodos históricos las características de la percepción sensorial de las comunidades humanas van cambiando a medida que cambia su modo global de existencia.* BENJAMIN, W. *Sobre la fotografía*. Valencia: Ed. Pre-Textos, 2008. Pág. 98.

¹³ *La visión es selectiva.* ARNHEIM, R. *El pensamiento visual*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1986. Págs. 33 a 37.

2. TRANSFERENCIA: PASO DE LO VIRTUAL A LO TANGIBLE

2.1. LA TRANSFERENCIA; MÁS ALLÁ DE LA TÉCNICA

Tal y como podemos encontrar en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, *Transferir* consiste en *pasar o llevar algo desde un lugar a otro*. Pero otra acepción recogida y que nos parece más interesante es la de *extender o trasladar el significado de una voz a un sentido figurado*. Desde las creaciones artísticas con las fotocopiadoras llegamos ahora a la posibilidad de imprimir imágenes digitales, para posteriormente transferirlas a un nuevo soporte extrayéndolas del papel y otorgándolas una nueva forma y significado.¹⁴

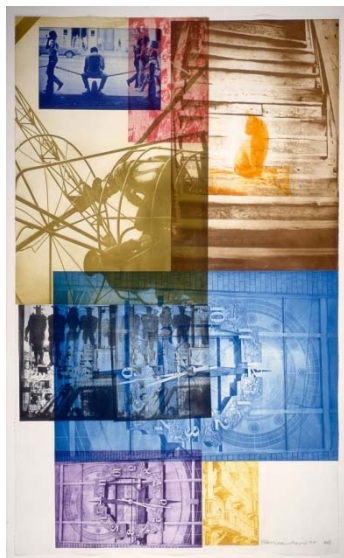
Existen diferentes tipos de transferencia según la forma de fijación de la tinta al soporte: por disolvente, por calor, por adherencia (látex, barniz...). Por otro lado, el tipo de papel utilizado y la tinta de impresión (papel común, siliconado, industrial de transfer...) condiciona la manera de transferir y utilizaremos una técnica u otra. En nuestro caso, la impresión será láser en papel industrial de transfer (indirecto - sin residuo), donde la tinta se deposita temporalmente en el papel y mediante la adherencia del material, el látex, y con el cambio de estado de líquido a sólido, se traslada el tóner depositado al soporte definitivo.

Usamos la técnica de la transferencia no sólo para el paso de imágenes a un soporte dado, sino por la incapacidad de utilizar la impresión en determinados materiales y, por lo tanto, la necesidad de experimentar e integrar en la obra unas propiedades aportadas por el material que modifican y añaden un nuevo significado ligado al soporte, la llamada *Extensión del Significado*.

2.2. ANTECEDENTES HISTÓRICOS Y REFERENTES

Situemos el punto de partida de la técnica de transferir en los acontecimientos previos de desarrollo tecnológico de la máquina fotocopiadora a principios de los años 60. Con ella los artistas crearon imágenes copia de objetos reales, fotocopiaron sus cuerpos, etc. Esta manera de transferir desplazaba imágenes capturadas por un cristal hasta un soporte físico de papel u otros materiales.

¹⁴ *Arte de la transferencia: se transportan datos o signos de un punto a otro, y este gesto expresa nuestra época mejor que cualquier otro. Traducción, traslación, transcodificación, paso, desplazamiento normado, son las figuras del "transferismo" contemporáneo.* BOURRIAUD, N. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009. Págs. 155 a 157.



Soviet vs American Array III,
1988. Robert Rauschenberg.

El Pop Art y el Mail-art¹⁵ (Arte-Postal) usan extensivamente las posibilidades ofrecidas por la fotocopiadora y la electrografía. Las nuevas condiciones sociológicas de la llamada *civilización de la imagen* y su consumo superfluo producen un planteamiento crítico de los productos de la cultura de masas. El Pop Art hipertrofia y descontextualiza sus lenguajes, reflexiona sobre los mitos e iconos establecidos que dichos medios promulgan. Además, acepta los mass media y trata de cuestionar, no la difusión, sino la estupidez y la manipulación.¹⁶ Por otro lado, los mail-artistas favorecen la reproducción casi infinita de obras y documentos sin tener que recurrir a las empresas de artes gráficas. Esto lleva a la *democratización del entorno artístico* que mencionábamos anteriormente con la fotografía, ya que el artista se convierte en su propio editor y distribuidor, contando con la frescura e inmediatez de salida del producto del taller que llega directamente a su destinatario.

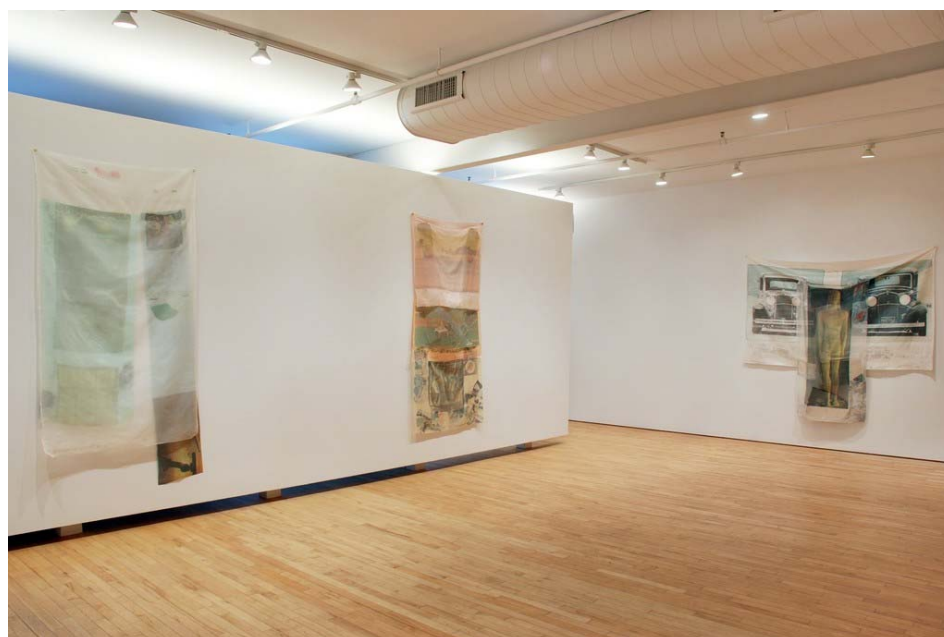
Artistas como Andy Warhol y, como referente principal, **Robert Rauschenberg**, comienzan a utilizar, ya en los años 60, líquidos disolventes para transferir imágenes de revistas a sus papeles de grabado o lienzos. No trabajaban directamente con la copia, pero sí con la idea de transferir información impresa a otro soporte.

Rauschenberg continuó con la tradición del collage, ensamblando cualquier tipo de material y objeto de uso cotidiano como lo había hecho *Schwitters*, otorgando la misma importancia a la pintura que a los objetos que pegaba o clavaba, estableciendo una equivalencia arte-vida (*Trabajo en el espacio entre el arte y la vida*). Su arte apostaba por introducir cualquier componente del mundo real, de la cultura popular, anticipándose al Arte pop al apropiarse de esa imaginería popular y aunque predominaba el Expresionismo abstracto, prefirió atender a otro tipo de creaciones más irónicas, críticas y abiertas al mundo de la cultura de masas.¹⁷

¹⁵ En la segunda década del SXX, los futuristas italianos, con Giacomo Balla o Pannaggi, se sirvieron de la vía postal con fines estéticos a base de collages y diferentes técnicas. Les secundarían cubistas, dadaístas, surrealistas, neo-dadaístas, realistas como Yves Klein, expresionistas, el conceptualismo del grupo Fluxus o los artistas pop como Andy Warhol. Mail-artistas ocasionales lo fueron Picasso, Matisse, Man Ray, Duchamp, Kurt Schwitters, Max Ernst o Francis Picabia. CAMPAL, J. L. *EL MAIL-ART, IV ENCUENTRO INTERNACIONAL DE EDITORES INDEPENDIENTES (Comunicación)*. Punta Umbría (Huelva), 1-3 de mayo de 1997. Pág. 4.

¹⁶ El Pop y otras tendencias coetáneas artísticas establecen las premisas de la moderna sociedad de masas con el abaratamiento del producto por la multiplicación indefinida, la ampliación de canales de distribución y comercialización, la eliminación del carácter de excepcionalidad de la obra y su pérdida de aura que nos anticipaba W. Benjamin. Sin embargo, en muchas ocasiones no utilizan estas premisas reproductivas sino con voluntad de ampliar su volumen de negocio. RAMÍREZ, J. A. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Ed. Cátedra S.A., 1992. Págs. 252 a 255.

¹⁷ Como buen ejemplo de ello fue la compra de Rauschenberg de un dibujo de De Kooning. Lo borró cuidadosamente condensando con ese gesto su ruptura respecto de la generación artística precedente y señalando la necesidad de un partir de cero en la creación.



Sand; Scrape; Preview, 1974. Robert Rauschenberg.

Popularizó definitivamente la técnica del transfer como uno de los recursos gráficos adecuados para la creación plástica y como recurso añadido a sus pinturas. Transfería al lienzo, y más tarde a cualquier tipo de soportes como tablas, seda, nylon, chapas metálicas, metacrilato y yeso, sobre los que añadía también textos. Denominó a estas creaciones de dos maneras: *Combine (combinados)* obras tridimensionales realizadas y *Combine-Paintings (pinturas combinadas)* bidimensionales, más parecidas a pinturas en sentido convencional. En ellas a menudo hay técnicas añadidas que no son propiamente pictóricas, sino imágenes fotográficas pegadas o transferidas al soporte, collage, frottage, serigrafía y todo tipo de ensamblajes de objetos tridimensionales.



La Soupe de Daguerre, 1975.
Marcel Broodthaers.

Pero lo que más nos interesa de la técnica empleada por este artista, además de la utilización de los objetos cotidianos, es la alteración de la escala de sus reproducciones, el coleccionismo y acumulación de objetos, y su énfasis en las fases de colección, selección y montaje frente a las tradicionales funciones de pintar, tallar, modelar...etc., así como la exploración en el proceso, poniendo atención a cualquier devenir de la misma experimentación. Como consecuencia de sus procesos y el desarrollo tecnológico acontecido, la tendencia sirve como referente a otros artistas, posibilitando el desarrollo y el encuentro de *artista-máquina-arte*.

La idea de transporte, envío, destino, trayecto y proceso aparece especialmente patente en **Marcel Duchamp** y **Marcel Broodthaers**, quienes se preocuparon especialmente por desubicar y desplazar las intenciones del significado adquirido por la tradición, transmutando y modificando su

naturaleza (*ready-made*). La apropiación niega los conceptos de *originalidad*, *autenticidad*, *expresión...* de la obra de arte.¹⁸

La influencia Dadá en la corriente Fluxus asienta la posibilidad ofrecida al artista de no depender de nada más que su propio criterio y de las herramientas de selección y manipulación que él mismo puede utilizar, como es el caso de los procesos de copiado (originalidad diluida) y transferencia. El arte se estaba desarrollando como una guía de traspaso de información, y los artistas buscaban nuevas maneras de comunicar la experiencia del arte rechazando los medios del arte tradicional.¹⁹

La llegada del Arte Pop de la mano de **Richard Hamilton** potenció la reproducción de la obra de arte a través de la apropiación y recontextualización de imágenes pre-existentes. Hamilton enumeró las características del arte pop: *popular* (creado para un público masivo), *transitorio* (solución a corto plazo), *prescindible* (se olvida fácilmente), *de bajo coste*, *producido de manera masiva*, *joven* (dirigido a los jóvenes), *ingenioso*, *sexy*, *efectista*, *glamuroso* y *un gran negocio*.²⁰



Man, Machine & Motion, 1955. Richard Hamilton.

¹⁸ MARTÍN PRADA, J. *La apropiación posmoderna*. Madrid: Ed. Fundamentos, 2001. Pág. 11.

¹⁹ JOHN HELD, JR. *Exposición de Sellos de Caucho de Fluxus en la Galería de Arte The Stamp* (Intro. Catálogo). San Francisco, 1997.

²⁰ *En este sentido, se presta especial atención a la influencia que ejerció sobre su producción Marcel Duchamp, un artista que siempre tuvo como referente y del que incluso llegó a reconstruir una de sus piezas más emblemáticas: El gran vidrio*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Richard Hamilton (Folleto). Madrid: 27 junio - 13 octubre 2014.



La Activación de la Superficie Plana. (Detalle) Instalación Fax, Centro cultural de la Villa, Madrid, 1992. Rubén Tortosa.

A partir de 1970 la investigación se centra en los sistemas electrográficos. Ahora se dirige hacia la funcionalidad de la fotocopiadora en cuyas investigaciones cabe destacar la desarrollada por la artista estadounidense **Sonia Landy Sheridan**, poniendo en marcha el Copy-Art desde el Instituto de Arte de Chicago.

En España, el movimiento Copy-Art fue desarrollado y divulgado principalmente por el **Grupo Alcalacanales**²¹. Formados en la Universidad Politécnica de Valencia, José Ramón Alcalá Mellado y Fernando Níguez Canales fueron los pioneros del fenómeno Copy-Art en España, fundando *M.I.D.E (Museo Internacional de Electrografía)*, cuya trayectoria desarrolla al máximo los recursos electrográficos, considerando en su práctica artística la máquina como una prolongación de los sentidos, como un mero instrumento para hacer arte como lo pudiera ser un pincel o un tubo de óleo.²²

La experimentación, el error que las máquinas proporcionaban, el proceso en la obra de arte sin tener un objetivo final claro y donde el artista se dejaba llevar por el transcurso azaroso, deja atrás la importancia de la pieza final como tal. Debido a esta evolución procesual cambiante, dependiendo del artista que esté delante, la copia utilizada se va transformando en algo que ya no es una copia en sí, sino una obra original nacida a partir de una copia. De estas manifestaciones artísticas y cambios en la creación de la obra de arte vinculada con la máquina, surge la corriente apropiacionista que pone en cuestión las convecciones artísticas y por tanto el *aura*²³ de la obra de arte, introduciendo la batalla entre *original vs copia*. (*Producción vs Reproducción*).

²¹ Otros artistas destacados a nivel nacional son: Marisa González, alumna de Sonia Sheridan, Jesús Pastor, Paco Rangel, Oscar Font, Romà Arranz y Rubén Tortosa los cuales trabajaron con procesos y técnicas electrográficas a mediados de los 80, estableciendo parte de las bases de lo que se ha denominado la *Mirada No Retiniana*. TORTOSA CUESTA, R. *La Mirada No Retiniana: Huellas electrónicas desde el registro horizontal y su visualización mediante la impresión*. Valencia: Ed. Sendema, 2011.

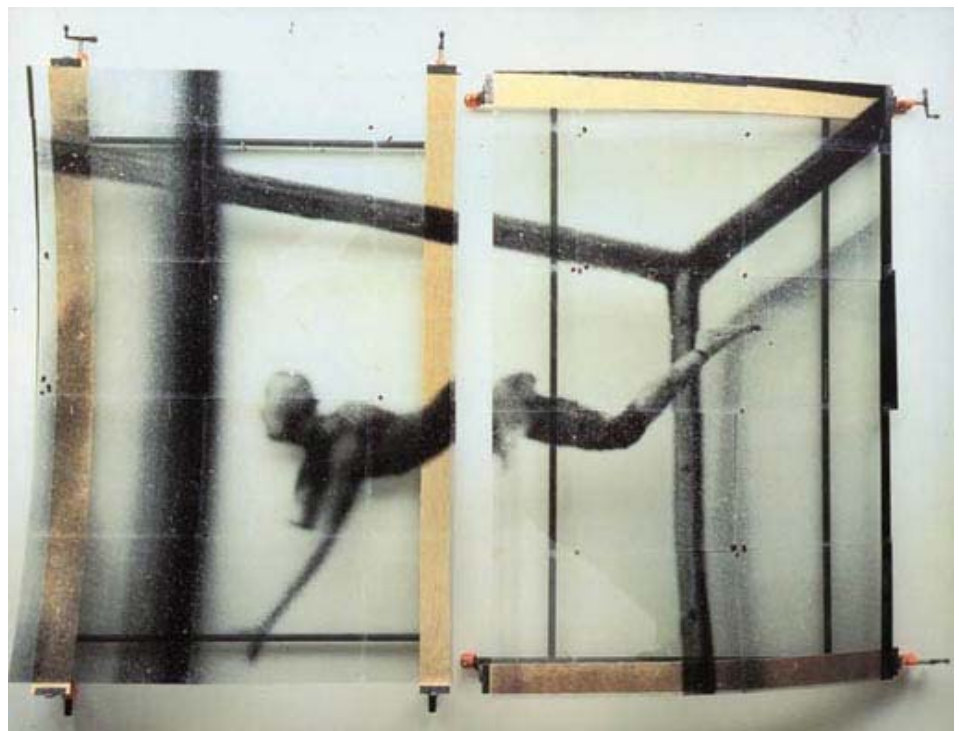
²² En 1990 la dirección de la Fundación de Arte y Tecnología de Telefónica, a través de José Ramón Alcalá, encarga a Rubén Tortosa Cuesta, la coordinación de una obra Fax desde la colección del pintor cubista Juan Gris. Dos años después se presentaría con motivo de Madrid Capital Cultural de Europa, *La activación de la superficie plana*. Pieza que consistía en la transmisión de las obras de Juan Gris a través del medio fax desde diversos lugares del mundo y por artistas de la talla de David Hockney, Antoni Muntadas, Bruno Munari, Jesús Pastor, Rafael Calduch, Sonia L. Sheridan...etc. con el objetivo de poner en evidencia la importancia de la máquina y el proceso. El artista y profesor pone en alza la técnica de la transferencia como extensión del significado al soporte en el que se transfiere. TORTOSA CUESTA, R. Disponible en: < <http://www.rubentortosa.com/> >

²³ Walter Benjamin determina en 1936 la desaparición del aura de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. La definición de *aura* para Benjamin: "*la manifestación irreplicable de una lejanía por cercana que pueda ser*". La consigna de "*el arte por el arte*" había surgido como reacción ante el nacimiento de la fotografía, instrumento revolucionario capaz de propiciar el acercamiento del arte al público en general.

Con el nacimiento de la máquina llamada ordenador surge el llamado arte interactivo. Así Roy Ascott concibe el arte interactivo como *un arte sometido a un estado de transformación interminable. Un arte en proceso de flujo. Ello es cierto hoy en día tanto en los sistemas aislados (hipermedia o multimedia) como en Internet, dotado de una multiplicidad global de canales de admisión y suministro de datos. La metáfora de la ciberred es la de un mar semántico en un flujo y reflujo de significado, de todas las imágenes, sonidos, textos y gestos sacudidos para aquí y para allá para formar nuevas conjunciones dentro del campo de interacción y negociación humanas*²⁴.

2.3. REFERENTES CONCEPTUALES Y FORMALES

La siguiente relación de artistas nos sirve como referentes conceptuales en el tratamiento de la imagen. Asimismo, nos dan una visión formal del tratamiento del color, de la luz o de la materialidad. Entre ellos se encuentran los hermanos Doug y Mike Starn, Wolfgang Tillmans, Anette Messenger, Jorien Kemerink, Lisa Sigal, Rachel Whiteread, Simona Pries, Cristina Garrido, Hannah Rosa Oellinger y Manfred Rainer entre otros.

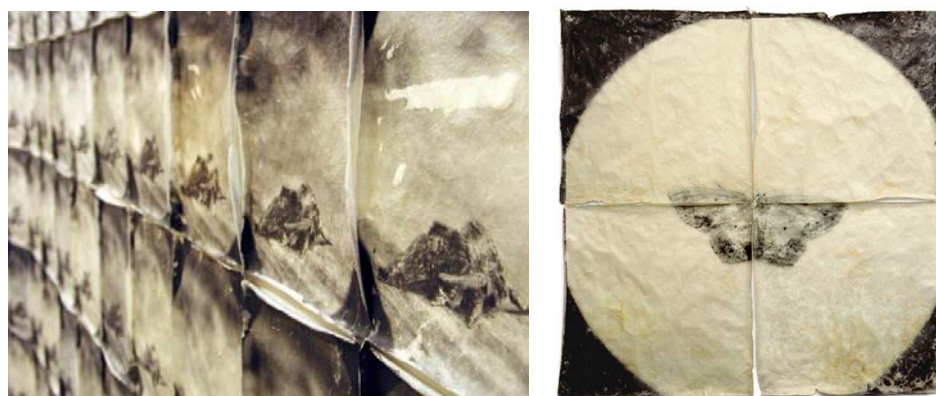


Bull jumper, 1989. Doug y Mike Starn.

Los gemelos americanos **Doug y Mike Starn**, utilizan la impresión aplicada a diversidad de materiales tales como encáustica, barnices, papeles tailandeses, seda y otros tejidos, otorgando a la obra un cariz poético y metafórico. Los

²⁴ Ascott, Roy. *De la apariencia a la aparición*. Madrid: Intermedia, 1993. Pág. 39.

elementos naturales y la interconexión de los fragmentos en sus composiciones dan muestras de la delicadeza e ingravidez de sus obras. Con el uso de la tecnología cruzan los límites entre los territorios del vídeo y de la fotografía, instalación, escultura, pintura y arquitectura.²⁵



Attracted to Light, 1996. Doug and Mike Starn.

Nos interesa de su producción artística la ampliación a escalas de gran formato con detalles inapreciables a simple vista, la gran importancia concedida a la luz vinculada con la transparencia de los materiales utilizados y la fragmentación. Todo ello proporciona una ligereza y fragilidad a las imágenes de naturaleza viva congelada en un instante, como hojas secas a punto de descomponerse, ramificaciones entrelazadas con gran contraste de luces y sombras o insectos a una escala sobrenatural que nos remiten a un viaje por la vida y la muerte, lo efímero, la estructura, la piel.

Wolfgang Tillmans experimenta con imágenes apropiadas de periódicos y fotocopias que evolucionan en fotografías manipuladas o fragmentadas. En la exposición *Fruicciones*²⁶, momentos de gozo o fragmentos que conforman el todo, las fotografías se presentan sin orden temático o formal, con tratamiento caótico y una mezcla de tamaños bajo la premisa de la experiencia gozosa de la vida (la moda, la noche, la amistad, la cotidianidad, el sexo, el paisaje, la familia, la fotografía como tal, la música o las reivindicaciones sociales).

La dificultad es crear “imágenes nuevas” y, agregaría yo, ser capaces de construir alfabetos, gramáticas visuales que abran la mirada hacia lecturas inéditas sobre lo existente.²⁷

Wolfgang Tillmans

²⁵ DOUG STARN and MIKE STARN. Disponible en: <<http://www.dmstarn.com/>>

²⁶ *Fruicciones*. Madrid: Exposición edificio Sabatini Museo Reina Sofía, 24 junio - 26 julio, 1998. Disponible en: <<http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/wolfgang-tillmans-fruicciones>>

²⁷ Tillmans en una entrevista publicada con los directores de la *Serpentine Gallery* de Londres.



View From Above, Louisiana Museum of Modern Art Humblebaek, Denmark, 2003. Wolfgang Tillmans.

En sus exposiciones las obras están sustentadas por cinta adhesiva y alfileres que las liberan del marco y dan muestra de su fragilidad y caducidad. La acumulación de imágenes pone el interés en establecer relaciones dentro de la heterogeneidad del exceso, pero con atención en el gusto por el detalle, el color y la composición. La libertad en la presentación de las imágenes, el desorden ordenado en una composición, el apropiacionismo y la diversidad de composiciones, resultan un poderoso referente para nuestro trabajo.

Otra artista a destacar es **Anette Messenger** que utiliza el acopio de todo tipo de restos de objetos domésticos, papeles y revistas, telas, ropa, platos y que, en sus instalaciones, nos muestra muñecos de trapo fragmentados, mutilados y suturados en un ambiente de inquietud y misterio por los *objetos heridos* que emocionalmente vinculamos con la infancia.



My Vows (detalle), 1988. Anette Messenger.

Puedo decir que utilicé a menudo la fragmentación de cuerpos que ya no son ni de hombre ni de mujer, que ya casi no son humanos (...) No se dice *me duele mi cuerpo* sino *me duelen los pies, me duele la cabeza*. Y es un poco igual con el mal de amor, se dice *tienes un cabello bello, tienes bellos senos*.²⁸

Anette Messenger

La acumulación de fotografías de partes del cuerpo independizadas por un marco y colgadas una a una con cuerdas, configuran piezas que de nuevo ponen de relieve la fragmentación corporal y otorgan gran importancia a la parte por el todo.

SKINNED, proyecto ejecutado por **Jorien Kemerink** dentro del estudio creativo Knol Ontwerp, es una colección cada vez mayor de frágiles moldes de lugares. Las piezas son finas presencias de la memoria espacial, las cuales no sólo muestran detalles específicos de la estructura o el material del lugar original, también la suciedad acumulada hasta el momento que es extraído. Nos trasladan a un mundo en el que los lugares ya no están ligados a lugares específicos, se convierten en *nómadas o líquidos*. Las pieles que aquí se muestran son moldes de varios lugares de Amsterdam, generalmente edificios vacíos ya sin vida.



SKINNED, 2013. Jorien Kemerink.

²⁸ CONVERSANDO CON EL ARTISTA *Anette Messenger, la concepción de la artista* (Catálogo), Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2010.

Lisa Sigal se formó como pintora, con la peculiaridad de que ella aplica la pintura sobre placas de yeso, ladrillo y cartón. A veces usa una capa delgada de compuesto para construir su superficie y en otras corta porciones de una pared.

El proceso constructivo y los materiales arquitectónicos de Sigal contienen referencias a la vivienda y la forma en que la gente labra su hogar. La artista recrea falsas vigas y pinta sombras artificiales, lo que nos lleva a preguntarnos si algo es real. Los componentes quedan apoyados en lugar de unidos, forzando al espectador a mirar de forma incómoda, en tensión, como si estuviéramos debajo de una estructura inestable. Las transparencias de color apoyadas sobre ciudades en blanco y negro, o grises, cambian la visión del espectador según se sitúe frente a la obra.



Hinged Painting (Centre Mall, Brooklyn), 2013. Lisa Sigal.



Vessel, 2008. Rachel Whiteread.

Rachel Whiteread es una artista británica conocida por crear moldes de objetos domésticos ordinarios y de espacios o elementos arquitectónicos. Mediante el proceso de moldeado, intenta capturar el espacio negativo o desocupado.

Siempre uso la palabra «fisiológicamente» porque creo que es algo psicológico, pero también algo que tiene que ver con el cuerpo, con el modo de usar el espacio y la forma en que este se conecta, con la manera en que nos sentamos en una silla y colocamos las piernas bajo la mesa. Es algo que uso continuamente y seguiré haciéndolo, ya se refiera a la ausencia o a la presencia.²⁹

Rachel Whiteread

Usa habitualmente materiales industriales como la escayola, la resina y el caucho para hacer moldes, con los que crea piezas que conservan la textura, la forma de los objetos originales y que en palabras de la propia artista *trae al mundo espacios olvidados y no detectados*.

La artista **Simona Pries** establece en sus obras una relación que dialoga entre el contenido y la forma, el espíritu y el orden, gracias a una combinación de frágiles materiales. Son intervenciones que establecen relaciones espaciales entre materiales pesados y porosos como el hormigón y materiales ligeros e impermeables como el vidrio. Esta combinación de materiales junto a la convivencia de levedad y peso en una misma pieza, la fragilidad, la transparencia y el orden, son una clara referencia formal en nuestro trabajo.



Paradise fragment nr. 3, 2006. Simona Pries.



Daily news, 2010. Simona Pries.

²⁹ FUNDACIÓN BANCO SANTANDER *Cranford Collection*. Madrid. Disponible en: <<http://www.fundacionbancosantander.com>>

La joven artista **Cristina Garrido** en su proyecto *Velo de Invisibilidad*, una serie de intervenciones pictóricas sobre postales compradas en museos y galerías de arte contemporáneo internacional, elimina las obras de arte de la postal poniendo en cuestión las prácticas artísticas contemporáneas.



Velo de Invisibilidad, 2011. Cristina Garrido.



#JWIITMTESDSA? Just what it is that makes today's exhibitions so different, so appealing?, 2015. Cristina Garrido.

Cristina Garrido describe su proyecto, expuesto en Generación 2015 de la Casa Encendida, como un recorrido donde cuestiona el valor de espacios y objetos utilizados en exposiciones en los últimos años por el arte

contemporáneo. En *#JWIITMTESDSA? Just what it is that makes today's exhibitions so different, so appealing?* (¿Pero qué es lo que hace que las exposiciones de hoy en día sean tan diferentes, tan atractivas?), en un guiño al famoso collage de Richard Hamilton; la artista identifica y estudia las tendencias formales validadas por el mercado y por la crítica en el panorama internacional. A su parecer, *bajo este nuevo canon expositivo, muchas de las exposiciones presentan patrones que se repiten una y otra vez, respondiendo a un cierto estilo de arte internacional. Este se valida y legitima, expandiéndose y mutando a gran velocidad en espacios de todo el mundo, gracias a Internet, así como a la proliferación de ferias y bienales. Estos factores provocan que los estilos tiendan a unificarse y queden obsoletos rápidamente.*³⁰ Con el rastreo de esas elecciones compositivas y materiales, Garrido sitúa la noción de lo contemporáneo dentro de la lógica del capital financiero.

Recientemente, los artistas **Hannah Rosa Oellinger y Manfred Rainer** han llevado a cabo en Viena una investigación sobre la percepción de lo que es *buen arte*. En su proyecto en curso Oellinger y Rainer cuestionan los criterios según los cuales los artistas jóvenes examinan y juzgan el arte contemporáneo. Tras las encuestas concluyeron que los artistas eligen mostrar las cosas que a otros artistas les ha *funcionado*. Su investigación revela que las composiciones, los temas, los materiales, los colores, las posturas y las afirmaciones que han demostrado ser efectivas para otros artistas son las que se aceptan como *buen arte* en el arte contemporáneo y, por tanto, las que es más probable que se repitan.

Cada uno de ellos nos interesa por diferentes razones, pero también por los lugares comunes en la forma de hacer y conformar sus obras: la fragilidad material de los hermanos Starn y de Simona Pries, las composiciones variopintas de Tillmans, la vida detrás de las obras de Messerger o la piel de Kemerink y Sigal junto con la transparencia material que también encontramos en Whiteroad, así como los cuestionamientos del arte contemporáneo que establecen Garrido y la pareja artística Oellinger y Rainer. En este conjunto de referentes formales y conceptuales podemos ver la fusión de los campos de la fotografía, la pintura y la arquitectura que se reflejan en el trabajo.

Además y sin dejar de lado a otros muchos artistas actuales que también nos sirven de referencia formal, material y compositiva, nombramos entre ellos a Reinoud Oudshoorn, Maria Dukers, Irene Grau, Hernan Arcilla, George Rousse, Alex Hartley, Martin Erik Andersen, Alicja Kwade, Analio Saban, Clement Pascal, Fiona Curran, José Dávila, Craig Kauffman, Scheltens Abbenes, Guillermo Mora, Jane Hambleton, Didier Corallo, Marco Tirelli, Michal Budny, Valerie Snobeck.

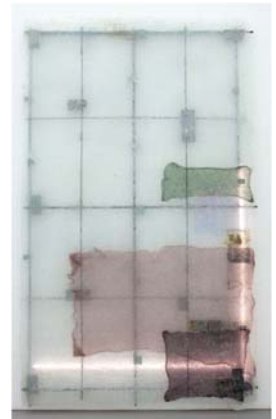
³⁰ LA CASA ENCENDIDA, *Exposición Generación 2015* (Catálogo). Madrid: Área de Comunicación de La Casa Encendida, 2015.



Landscape after Casper David Frederich, 2012. Didier Corallo.



The Country Air and all of its Joys, 2012. Fiona Curran.



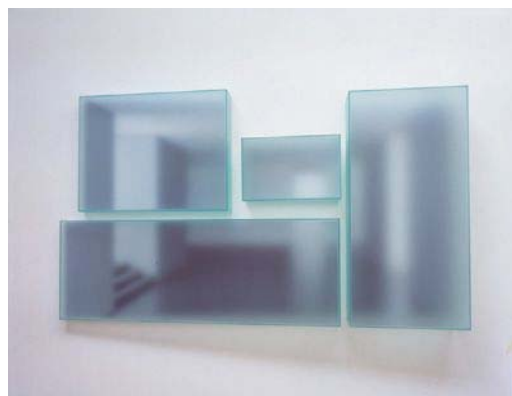
Freud's Gashgai, 2012. Martin Erik Andersen.



Without Reverb, 2012. Valerie Snobeck.



Promise of a better world, 2011. José Dávila.



4 part division (Dark Space), 2001. Alex Hartley.



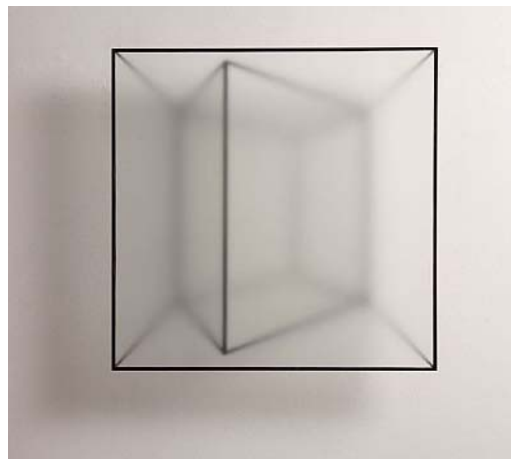
Untitled (from Courtyard), 2014. Michal Budny.



Simple truths, 2013; Write it down, 2013.
Jane Hambleton



Assemblies, 2012.
Hernán Ardila



Frozen glass and iron, 2013.
Reinoud Oudshoorn.



Screens, 2008.
Jesse Durost.



Interior de estudio, 2015.
Clement Pascal.



Assumptions of grandeur,
2014. Helen O'Leary



Pabellón de la 55ª Bienal de Venecia, 2013. Marco Tirelli.

3. LA IMAGEN DE LA IMAGEN: TRANSPARENCIA Y PERCEPCIÓN. EL SOPORTE PIEL

3.1. TRAYECTORIA PERSONAL; TRABAJOS PREVIOS.



Transferencia de látex,
reservas y lavados, 2012.

El interés por la técnica de transferir comienza durante el segundo año del Grado de Bellas Artes en la asignatura de *Técnicas y expresión pictórica* con Javier Chapa, introduciéndome en este procedimiento y sus aplicaciones en el campo artístico. La realización de estas primeras transferencias pasa por el uso de impresiones láser (principalmente en blanco y negro) y como medio portador el látex que adhiere el tóner a un soporte y donde se retira el papel sobrante mediante agua una vez seco el adhesivo aplicado.

Lo esencial de esta técnica radicaba en el tratamiento posterior o la intervención que se realiza en la imagen una vez fijada es decir, lavados, frottages, reservas...etc. Así se obtuvieron multitud de pruebas hasta culminar con el trabajo final del tema *El lenguaje de la materia: expresividad y experimentación* de la asignatura arriba mencionada.



Dos miradas, 2012. Transferencias de látex, reservas y lavados. Tela s/lienzo. Díptico 50 x 70 cm c.u.

El uso de la fotografía en mis trabajos es fundamental en el momento de plantarse ante el soporte en blanco. La elección del encuadre, la modificación de las escalas, la clasificación de las imágenes elegidas, el orden o posición respecto al todo, son los principales factores a la hora de componer. En muchas ocasiones elijo las fotografías para descomponerlas. Uso el fragmento haciendo referencia al todo, donde cada parte pierde el valor que tiene en su contexto y obtiene otros significados.



Libro de familia, 2012. Impresión impreción digital con portada de libro de familia original.



Aki & Aora, 2013. (Detalle de libro de artista). Transferencia con disolvente y tórculo.

El interés por el detalle y la fragmentación³¹ de la fotografía centraba mi interés ya desde los primeros trabajos, como en el caso de *Libro de Familia*, donde mediante fotos de carnet pueden componerse varios *Retratos-carnet* entre distintas generaciones. Para ello, las fotos son manipuladas y escaladas digitalmente ajustando las facciones de los distintos rostros.

La importancia de la propiedad o autoría fotográfica no es un requisito imprescindible como base para la creación. Utilizo en múltiples ocasiones imágenes apropiadas dentro de la gran bolsa que podemos encontrar en la red o, usar indistintamente, fotografías realizadas, bien por un retratista anónimo como veíamos en el trabajo anterior, o mis propias imágenes.

Posteriormente continué usando la técnica de transferir con variaciones en el proceso utilizado. En esta ocasión, para la realización de un libro de artista donde se utiliza disolvente sobre papel. La textura del papel se potencia con esta técnica y los resultados obtenidos adquieren un notable contraste.

El salto más importante se produce con la experimentación llevada a cabo en la asignatura *Procesos Gráficos Digitales* y con el uso del papel industrial de transfer indirecto e impresión láser. La *Extensión del significado* aplicada al soporte y, sobre todo, mi obsesión por la elección de un soporte apropiado vinculado al significado de la imagen dieron como resultado un muestrario con multitud de posibilidades (muestrario presentado a modo de cuaderno de bocetos).

³¹ En *El principio collage y el arte objetual* los artistas de los 60 recuperan el collage o el también llamado "assemblage" donde no interesa el objeto aislado o encerrado en sí mismo. Además en la famosa declaración y proclamación de la realidad como obra de arte se subraya la integración arte-vida: "El arte objetual alcanza su plenitud en sus posibilidades imaginativas y asociativas, libres de imposiciones, en el preciso momento en que el fragmento, objeto u objetos desencadenan toda una gama de procesos de dación de nuevos significados y sentidos en el marco de banalidad aparente." MARCHÁN FIZ, S. *Del arte objetual al arte de concepto. Epilogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 1986. Págs. 159 a 171.



Pruebas experimentales; transferencias con papel industrial de transfer, 2014.

Todas estas pruebas técnicas y estéticas me llevaron a la elección de los soportes que permiten el paso de la luz, con atención a la transparencia del material y los efectos visuales que se producen. Soportes transparentes o los que llamo *Soportes piel*, elegidos por sus posibilidades lumínicas y por la acumulación de información que permiten. Su transparencia nos proporciona una suma de texturas, imágenes y momentos cual *Palimpsesto*³².

Posteriormente, en la exposición colectiva de la selección de trabajos de la asignatura bajo el título *Extensiones del significado* realizada en la Galería del Tossal de Valencia, se mostraron algunas de las piezas realizadas donde mi interés por la imagen fragmentada (*Autorretrato#01*), a través de superficies construidas y cosidas solapando soportes transparentes, trataba de significar lo frágil, la vida caduca: el *Soporte piel. Estamos formados por trozos física y culturalmente, fragmentos, partes, piel y transparencia junto con articulaciones, costuras, suturas...*

Simultáneamente y junto con Sara Albuixech se desarrolló el proyecto *Smile* que resultó ganador en la *II Convocatoria Premio Odone-DKV de Artes Plásticas* del 2014. La técnica de la transferencia se hizo patente en este proyecto en cada una de las diversas piezas presentadas, donde destacaron las obras de gran formato y la necesaria descomposición de la imagen en fragmentos (debido a las limitaciones técnicas de impresión) para volver de nuevo a su reconstrucción, al todo.

³² El palimpsesto se trata de una técnica medieval donde el soporte, habitualmente pergamino, primaba ante la inscripción original por lo que no había inconveniente en borrarla y escribir sobre ella otras, aunque sin desaparecer del todo la anterior y dejando huellas de los textos antiguos dentro de los nuevos. La figura del palimpsesto supone tanto las capas superpuestas de la escritura o incluso de las transparencias y capas de la pintura, como también puede ampliarse cual metáfora de la relación entre la consciencia y la afloración de lo reprimido, como esta superposición y entrelazamiento agolpado de imágenes, estratificación de la historia y de técnicas pictóricas, superposición de capas distintas de realidad, mezcolanzas de imágenes de la alta y la baja cultura, de la historia del arte y los “mass-media”, etc., que podemos rastrear en esta regresión estética al infinito, en el retorno de lo reprimido de la cultura moderna. *Ibid.* Págs. 316 a 318.



SMILE, 2014. Proyecto ganador en la II Convocatoria Premio Odone-DKV de Artes Plásticas.

También formaron parte de esta exposición la serie *Fragmentos*, una colección de fotografías corporales transferidas en vidrio que, junto con *Autorretrato*, son piezas construidas desde el desmembramiento. En ambas se investigó la división o la construcción de imágenes a través del fragmento sobre soportes delicados. Con tal fin, se utilizó la idea de fragilidad para producir en el espectador, de forma muy descarnada, una sensación de sutileza y debilidad, especialmente vinculada a la idea de fractura y desprotección.



Fragmentos, 2014. Transferencias sobre portas de laboratorio. 15x10 cm. c.u.



Autorretrato #01, 2014. Transferencia s/ látex cosida.(Dcha. detalle) 120 x 80 cm.



Serie Autorretrato, 2016. Fundación FRAX. Exposición colectiva de las tres ediciones ganadoras del Premio artes gráficas Odone-DKV.



Serie Pressure y Fragmentos, 2016. Fundación FRAX (Dcha. Detalle de montaje)

3.2. IDEA DE PROYECTO

Durante este recorrido en el uso de la transferencia centré mi interés, en primera instancia, en el dominio de la técnica con la realización de gran variedad de ensayos en todo tipo de materiales. Además, la atención en el proceso para conocer el comportamiento de la técnica, los aciertos y los errores asumidos se van sumando y han conformado un conocimiento volcado principalmente en desarrollar sus posibilidades y obtener el mayor rendimiento.



Pressure #08, 2015. Transferencia s/ látex. 20 x 13 cm

En cualquier caso, en este trabajo no se quiere hacer un volcado del recorrido técnico llevado a cabo, sino de la trayectoria procesual donde la realización de las propias piezas nos sirven para volver a mirar a través de ellas, observando los efectos y sensaciones producidas por el paso de la luz y llegando incluso a fotografiarlas de nuevo para entrar en la espiral del juego de *Producir vs. Reproducir*³³.

El proyecto parte de la idea de unos momentos hechos públicos en las redes sociales, internet o apps, los cuáles, como admiradores de la fotografía, seguimos, secundamos o incluso guardamos bajo llave haciéndolos de nuestra propiedad. Recorremos el camino desde el apropiacionismo³⁴ hacia el

³³ La dicotomía artística entre *Producción vs. Reproducción*, se convierte en un matrimonio inseparable desde el mismo momento en que la reproducción posibilitada por la gráfica digital se utiliza como medio del proceso azaroso para la creación de la obra, es decir, utilizamos la posibilidad de *Reproducción* que nos permiten las máquinas dentro del proceso y para la *Producción* artística.

³⁴ Recientemente las prácticas apropiacionistas, vinculadas con los sistemas de reproducción, están orientadas al desarrollo de una crítica de la representación. De manera

coleccionismo³⁵, la clasificación, el orden, la manipulación, hasta llegar a la composición y su exposición. Con ello sembramos la reflexión sobre la evolución que sufre la imagen digital con el uso extendido de las redes sociales y la creación de apps específicas de imágenes, que proporcionan la acumulación de información. La interacción social se produce con la exposición de la imagen, haciendo visibles las capturas de momentos privados que se convierten en momentos públicos al subirlos a la red y que devolvemos al campo terrenal de la mirada a través de cualquier dispositivo con conexión a internet.



Piezas acumuladas, superpuestas.

Las nuevas tecnologías invaden hoy nuestro espacio físico, convirtiendo la comunicación en virtual. Se establece en numerosas ocasiones una barrera física-virtual (incomunicación presencial) en el momento de la relación comunicativa entre individuos. Así, los mass media nacen con el objetivo de servir como medio de conexión social pero que, sin embargo, nos separan de la comunicación tradicional acercándonos a la individualidad y a la relación con los dispositivos; interacción virtual. Sin embargo, con los dispositivos de comunicación a nuestro alcance (chats, redes sociales, mails...) los vínculos

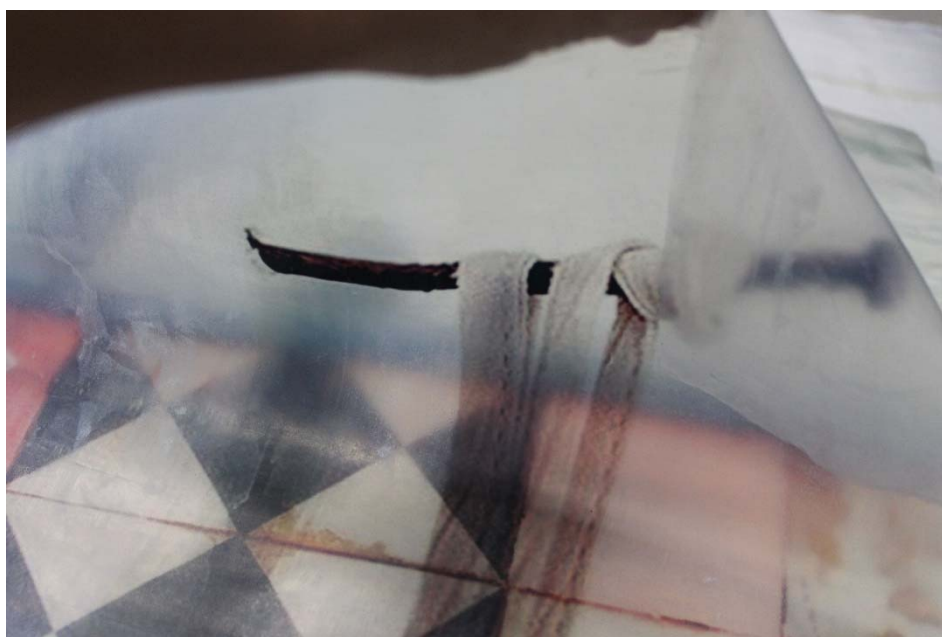
específica Sherrie Levine incide en la apropiación de los mismos medios de producción y reproducción, sistemas que para Benjamin suponían el fin del valor *aurático* de la obra de arte. Recordando la exposición *After Walker Evans* de Sherrie Levine, presentada con el lema "*a picture is no substitute for anything*", hace explícita su crítica a la relación arte-representación. La serie de "re-fotografías" cuestionaban los principios sagrados del arte de la era moderna: la originalidad, la intención, lo expresivo. MARTÍN PRADA, J. *La apropiación posmoderna*. Madrid: Ed. Fundamentos, 2001. Págs. 81 a 88.

³⁵ La práctica del coleccionismo reta al individuo a crear conexiones que no han sido vistas o reconocidas anteriormente, introduciendo una serie de reflexiones dónde reorganizar, coleccionar y pensar brindan las posibilidades creativas. *Ibid.* Págs. 123 a 135.

afectivos se afianzan, a pesar de la distancia, y se establecen unas bases ocultas y *voyeuristas* que únicamente se centran en el saber del otro.

Estableciendo un paralelismo con el funcionamiento de la imagen y su exposición pública, la recepción que recibe el espectador es descontextualizada, reinterpretada desde sus experiencias personales, entendida a su manera, la más conveniente para él pero sin ser la misma para el contiguo. Por lo tanto, la imagen se hace autónoma y los mass media no consiguen normalizar la percepción ante tan variopinto público.

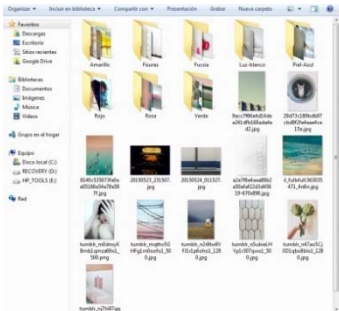
La imagen de la imagen: transparencia y percepción nos permite revivir y hacer propios los momentos vividos por otros (anónimos y con pérdida de su *aura*). Objetos encontrados que se ordenan y catalogan, se coleccionan de manera *diogeniana* pero que, sobre todo, los hacemos propios al convertirlos en tangibles y extraerlos como una fina capa. Esta piel de la pantalla líquida se solidifica en un medio transparente que permite el paso de la luz como lo hacen los dispositivos desde los cuales se sustraen las imágenes.



Piezas superpuestas. Muestra de la transparencia, flexibilidad y materia.

3.3. DESARROLLO DEL PROYECTO

Como ya hemos visto con anterioridad, la producción obsesiva de imágenes propias no se encuentra entre nuestras preocupaciones básicas. Éstas se dirigen más bien a la apropiación y manipulación de capturas digitales, para que la estética fotográfica de las redes sociales del momento vea la luz y, por lo tanto, se cuestione la banalización o puesta en valor que sufren las mismas. Las fotos de perfil, junto con los filtros fotográficos para hacer una instantánea más atractiva y envidiada, constituyen una vía de estudio a desarrollar y nos



Clasificación y orden digital del conjunto de imágenes seleccionadas.

plantea la duda de esa *Realidad relativa*³⁶ que ahora se expone en el medio fotográfico digital. El desarrollo de la fotografía y de los dispositivos permite a cualquier persona hacer capturas de esos momentos de realidad relativa sin grandes resoluciones de imagen.

Por ello selecciono dentro de una serie de imágenes propias, apropiadas o compartidas a través de las redes sociales, haciendo equilibrios en la estrecha línea de separación entre lo público y lo privado, entre la propiedad y la apropiación de cada momento. La herramienta de legitimización, que en primera instancia escoge dentro de la gran nube de imágenes en la red, es el tema o *hashtag* (#) al que está unido y que posteriormente deriva en la selección a través de los *likes*, *pines* o el *posicionamiento virtual*.

La trayectoria cultural y visual ordena finalmente el hecho de que una captura sea extraída y guardada o no lo sea;³⁷ la composición de color o el tratamiento del detalle establecen las pautas que determinan la elección o el descarte de cada una de ellas al igual que hacemos cuando nos encontramos detrás de la cámara fotográfica.

Al enfrentarnos a *La fabricación de los hechos*³⁸ recurrimos a la organización, como manera de empezar con un determinado orden en el conjunto, consistente en la creación de carpetas dentro de carpetas con distintas clasificaciones: desde la forma o el tema, hasta la más simple y finalmente escogida, la atención al color. El interés por el orden o la catalogación es el método que me ayuda a *Pensar/Clasificar*³⁹, a concretar ideas de la misma manera que se comienza a construir un edificio. Los estudios

³⁶ Nelson Goodman expone en *Maneras de hacer mundos* dentro del capítulo *Realidad relativa: (...) nuestra pasión por un "único" mundo queda satisfecha, en diferentes momentos y con diversos propósitos, de "muchas" maneras diferentes. No sólo son relativos al movimiento, la derivación, la ponderación y el orden, sino que también lo es la realidad misma.*

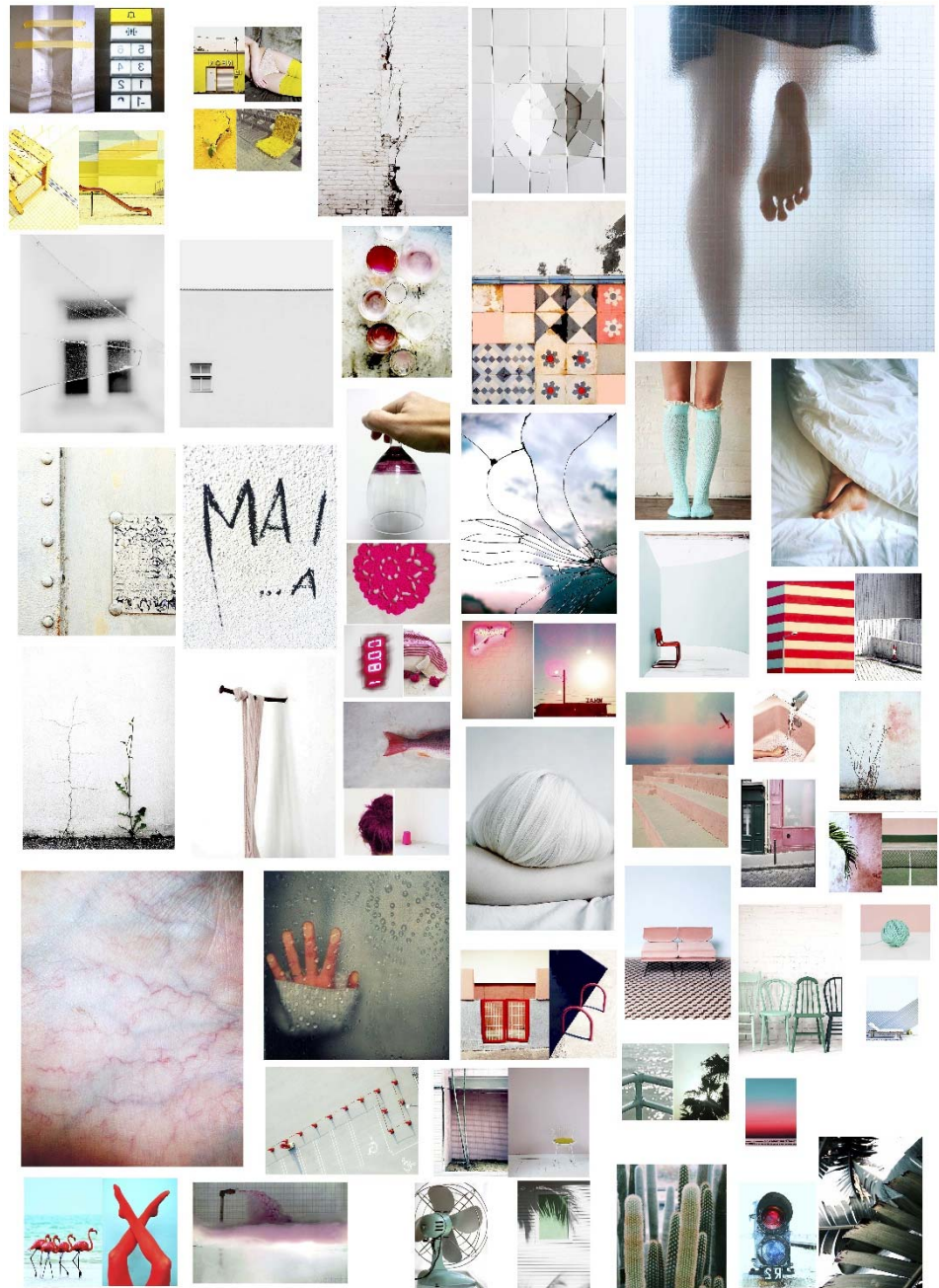
Lo que es más, y si es cierto que la disposición para aceptar mundos alternativos puede ser liberadora, e incluso que esa disposición puede sugerirnos nuevos caminos de exploración, también lo es que la mera aceptación complaciente de todo mundo posible no acaba por construir tampoco mundo alguno. (...) GOODMAN, N. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor Distribuciones, 1990. Pág. 41.

³⁷ Se capturan las imágenes extrayéndolas inicialmente de su dirección de red, volcándolas en una carpeta vacía, donde se produce un cambio de ruta online a líneas de código, para después proceder a su catalogación, manipulación y escalado.

³⁸ En los capítulos *Un rompecabezas en la percepción* y *La fabricación de los hechos* Goodman se presenta ante la pregunta "¿Pero no ves lo que tienes ante los ojos?" a lo que responde: "Depende..." *Depende, entre otras cosas, de cómo respondamos a una pregunta previa: "¿Pero, qué tenemos ante nosotros?" (...)* y *dependerá, esta vez, en gran medida, de la respuesta a otra pregunta anterior: "¿Y tú cómo lo interpretas?"* GOODMAN, N. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor Distribuciones, 1990. Págs. 103 a 147.

³⁹ En *Pensar/Clasificar* de George Perec y en sus novelas *La vida instrucciones de uso* o *Las cosas*, realiza unas descripciones bien de los elementos de un edificio o de sus personajes a través de sus objetos acumulados, de tal manera que con su descripción objetiva nos ofrece las claves de la novela como un juego, como un puzle o un rompecabezas.

previos realizados relacionados con la arquitectura, me impulsan a estructurar en partes una obra, a descomponerla y describirla al igual que me sucede con las imágenes encontradas.



Catálogo de piezas previas a la impresión (escaladas/proporcionadas). Volteadas como proceso de impresión para realizar las transferencias.

A partir de ese momento y mediante el juego de la manipulación digital la imagen se transforma y descompone en partes, se escala, modifica el tono, la saturación, el brillo y el contraste para proceder a su impresión y fijado temporal en el papel de transferir (proceso productivo). El color es el principal factor que establece el tamaño, relacionando los colores primarios con los

tamaños más pequeños y los colores secundarios y neutros con los mayores, conduciendo el peso y la composición de la imagen⁴⁰.

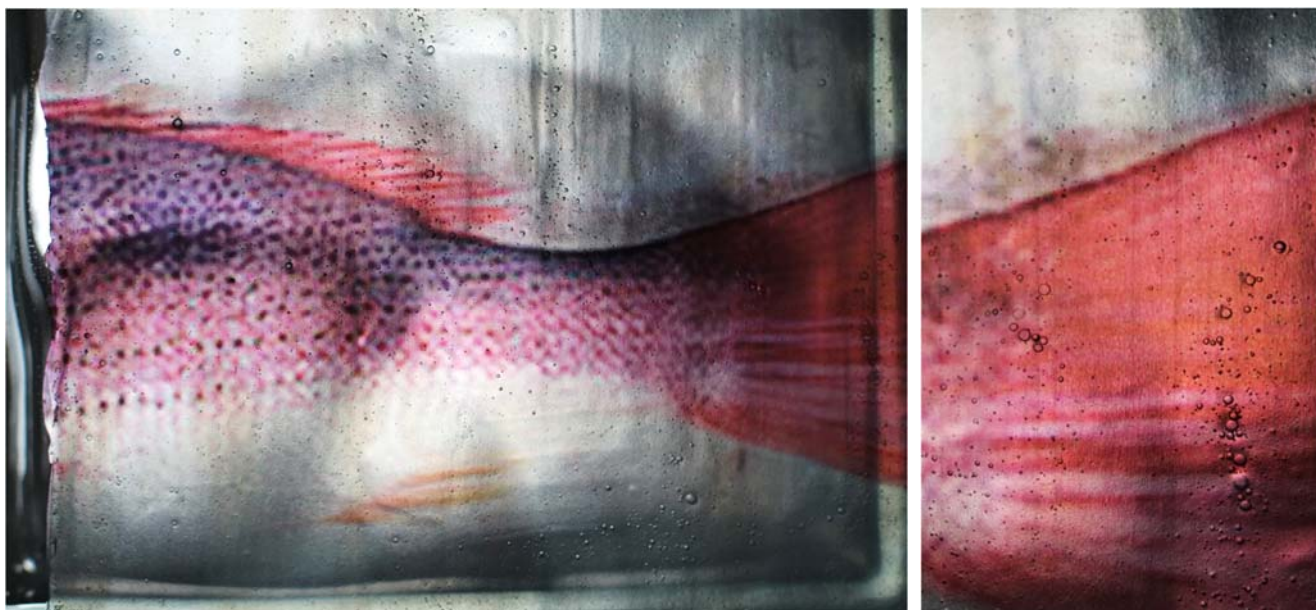
Además, tenemos que tener en cuenta que los blancos (tinta blanca o zona carente de tinta/tóner) se transforman en una zona translúcida dentro de la pieza. Las variaciones que se establecen en este punto ya no consisten en el posible filtro elegido por el primer autor, sino que la elección de una porción de imagen, los posibles cambios de tonalidad o la toma de decisión en el tamaño de impresión y por tanto de la pieza final, son unas decisiones personales que se establecen desde los recuerdos e historias vividas hasta las propias restricciones derivadas de las concepciones arquitectónicas, proyectuales y creativas.⁴¹



Las imágenes con ausencia de tóner (color blanco) permiten una mayor transparencia.

⁴⁰ Abraham Moles define las características de las imágenes pensadas para permitir una distinción cuantitativa, permitiéndonos hacer objetiva la valoración de las mismas, traduciendo la percepción basada en los sentimentalismos en una catalogación científica. Estas características son: *grado de figuración, grado de iconicidad, grado de complejidad, grado de ocupación del campo visual (tamaño, grosor de trama...), cualidades técnicas (contraste, iluminación, brillo...), presencia o ausencia del color, la dimensión estética y el grado de normalización (ligado a los copiosos múltiples y la difusión masiva)*. ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1989. Págs. 21 a 25.

⁴¹ Las líneas geométricas, determinadas escalas, formatos y composiciones condicionan la libertad de creación por encontrarme insegura ante alguna de ellas. El tamaño de la imagen depende obviamente del tamaño de impresión y por tanto secundado por las normas dimensionales DIN. Así, todas las obras son múltiplos o parte del formato A3. Con todos estos condicionantes propios en la forma de hacer, se limita y fija la parte de la imagen que se selecciona así como sus constantes de color, tonalidad, saturación...etc., convirtiendo la primera en una nueva, una imagen apropiada, ya propia.



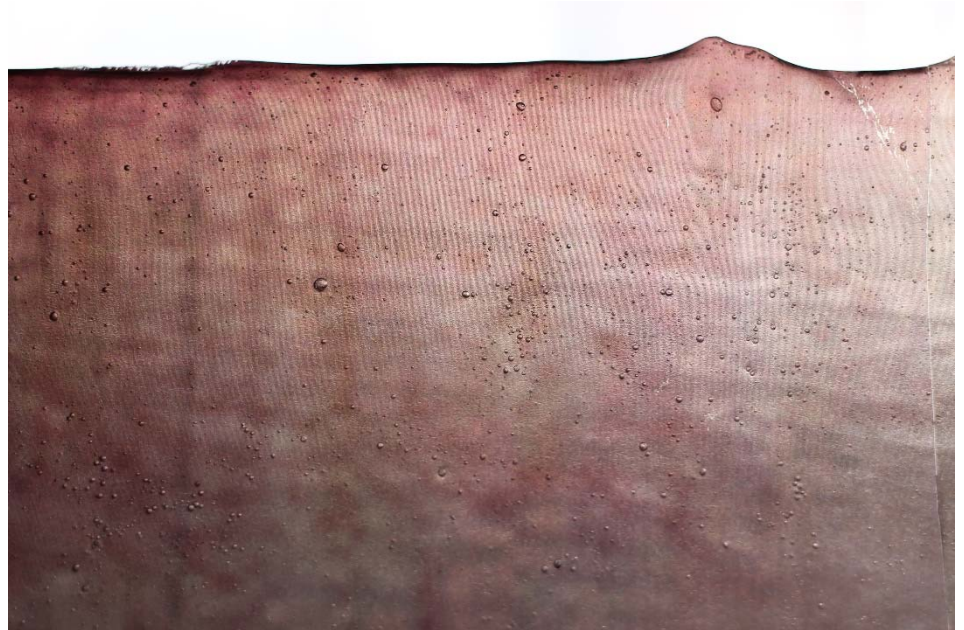
Detalle de pieza colocada sobre bloque de hormigón traslúcido (*pavés*). Imagen obtenida con el paso de la luz.

El látex es el medio elegido para la fijación y materialización de las imágenes por las propiedades y versatilidad que posee y transfiere a la obra. La transparencia (translucidez) y flexibilidad convierten la *imagen líquida* en una *imagen sólida* pero permeable al paso de la luz, tal como nos sucede en la pantalla de los dispositivos. Las pantallas nos permiten ir pasando de una imagen a otra con una cierta velocidad, imágenes que se suceden como lo hacen los negativos dentro del carrete fotográfico, a la espera de la luz que los haga visibles, que los positive.⁴²

Trabajamos con la idea de que las imágenes digitales puedan hacerse translúcidas (imitando a un negativo analógico) las cuales puedan solaparse y sumarse con el paso de la luz permitido todo ello por las propiedades del soporte; del ya denominado *Soporte piel*⁴³. Como consecuencia creamos unos registros como piel extraídos de la pantalla, que parecen emitir luz debido a su translucidez, semejando de algún modo la luz emitida por las pantallas de cada dispositivo.

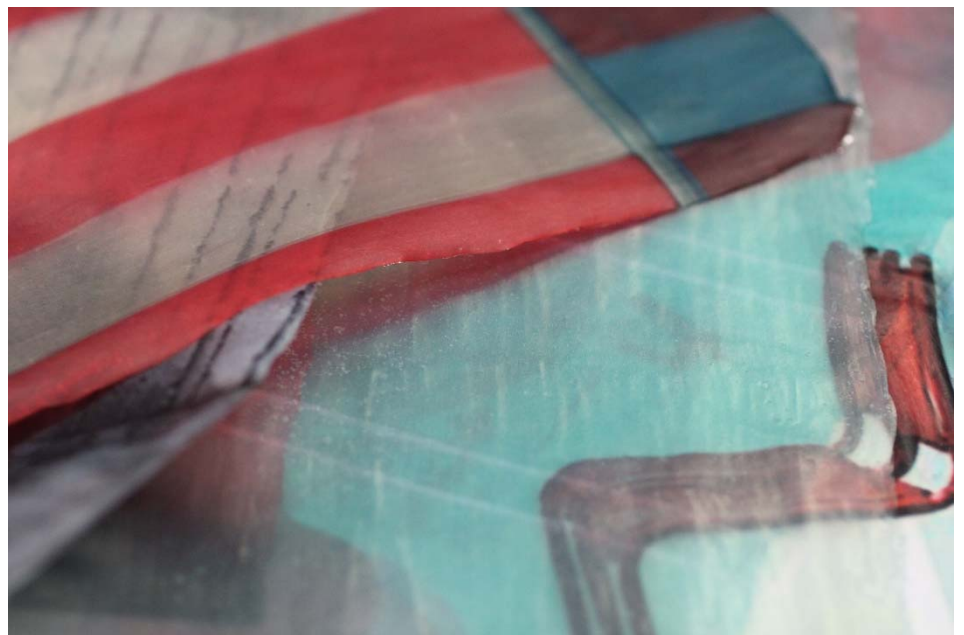
⁴² Ambas técnicas, la analógica y la digital, necesitan, como ya decíamos, de la luz que las atraviese y a la vez dependen de un material o soporte para ser fijados.

⁴³ *Soporte piel* como semejanza de la envoltura que la piel proporciona a un cuerpo; protección sin realizar un ahogamiento, ya que la piel permite transpirar.



Detalle. *Soporte Piel.*

Otra característica propia del material es la eliminación de la huella o autoría que podría tener la pintura. El látex neutraliza el tono, lo pone a disposición del paso de la luz y otorga a la obra un carácter impersonal, artificial y aislante por su carácter plástico.



El neutralizado del tono con respecto a la impresión provoca una homogeneización del color.

3.4. FORMALIZACIÓN DEL PROYECTO

(...) creo que mi movimiento se encuentra –y se demuestra- andando: de la sucesión de mis libros nace para mí la sensación, a veces confortante, a veces perturbadora, de que recorren un camino, señalizan un espacio, jalonan un itinerario vacilante, describen paso a paso las etapas de una búsqueda cuyo “porqué” no sé explicar, pues sólo conozco el “cómo”: tengo la confusa sensación de que los libros que escribí se inscriben, cobran sentido en una imagen global que me hago de la literatura, pero que me parece que jamás podré asir esta imagen con precisión, de que ella es para mí un más allá de la escritura, un “por qué escribo” al cual sólo puedo responder escribiendo, postergando sin cesar el instante mismo en que, al dejar de escribir, esta imagen se volvería visible, como un rompecabezas inexorablemente resuelto.⁴⁴

Georges Perec



Composición formada de piezas Verde y Fucsia.

⁴⁴ PEREC, G. Pensar / Clasificar. Barcelona: Ed. Gedisa S.A., 1986. Págs. 11 a 13.

Las sesenta y cuatro piezas producidas se nombran con una regla matemática obtenida con los parámetros del tamaño, el color y el sentimiento personal que nos producen al estar frente a ellas. Ese valor bien podría ser el precio de la obra, su valor simbólico o el real. La idea de homogeneizar las capturas y ponerlas un valor global como nombre, sin llegar a detallar los apartados de dónde se obtiene, es una manera de estructurar y poner en relación la una con la otra, además de que anonimiza más aún el origen de las mismas. El reto que establece el coleccionismo es crear conexiones que no existían anteriormente. Las actividades de reorganizar, coleccionar y pensar tienen grandes posibilidades creativas.



El proceso de la producción artística se ha puesto por fin al día con los tiempos modernos. Se ha sincronizado con el resto de la sociedad moderna, donde todo, desde los objetos a las identidades de las personas, resulta de un acopio de fragmentos que ya vienen hechos. El sujeto moderno, no importa si elige un conjunto de ropa, decora un piso o escoge los platos en la carta de un restaurante, va por la vida seleccionando en diferentes menús y catálogos. Con los medios electrónicos y digitales, la producción artística implica un similar escoger entre elementos prefabricados.⁴⁵

⁴⁵ MANOVICH, L. *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica S.A., 2005. Pág. 181.

Asimismo se exponen colgadas en un perchero tal y como ordenamos, coleccionamos y clasificamos nuestra ropa en el armario. El futuro deterioro del material (¿o no?) podríamos vincularlo con la caducidad de las capturas usadas. Una caducidad favorecida por el cambio de estilo social y de moda que se producirá en las redes y en la imaginaria, al igual que mudan los armarios a lo largo de las décadas.

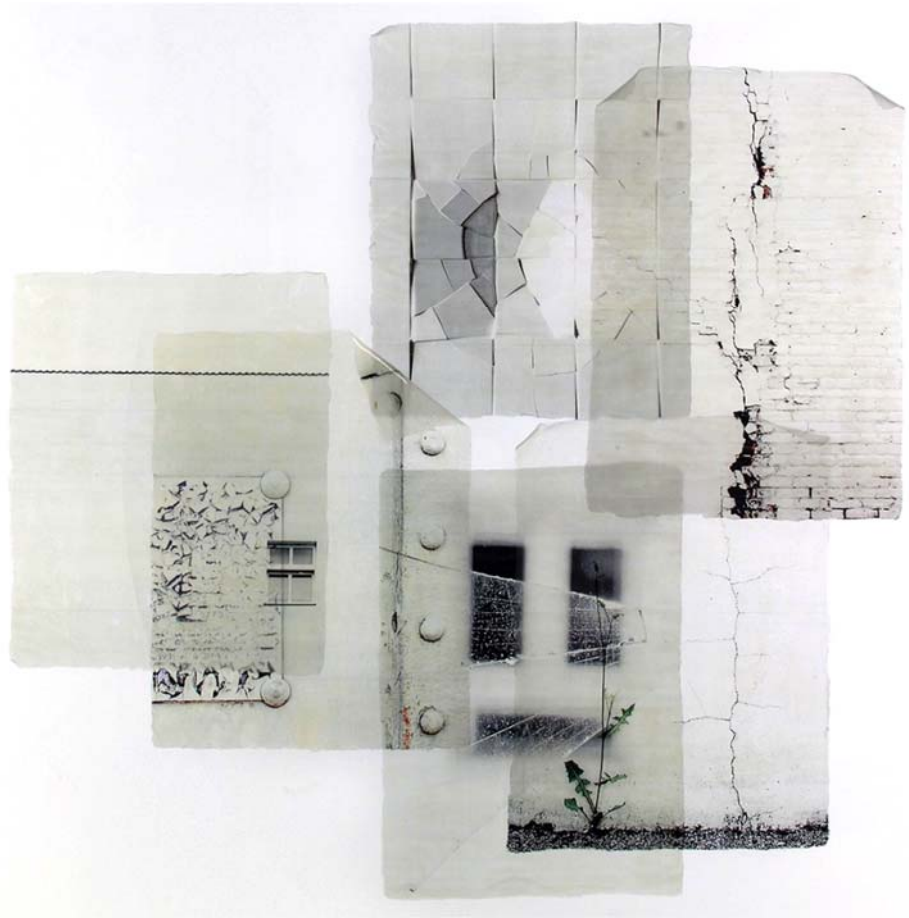


Piezas colgadas, clasificadas, ordenadas. Fondo de armario.

El uso de imágenes, junto con los convencionalismos sociales a los que están unidos, nos ayuda a construir la pieza al igual que los artistas imitan a sus artistas referentes como herramienta de legitimización artística. El inventario constituido se establece como un centro de documentación creativa, mi fondo de armario, elementos de estar por casa y de uso diario para formar nuestro mundo, dentro de los cuales, puedes seleccionar a placer para formar el tuyo. Las herramientas creativas que puedo utilizar están dentro de lo que conozco, de lo que veo, miro y siento, de lo que nos rodea socialmente, de lo percibido; un arte desde la reflexión, los pensamientos y preocupaciones de lo que nos circunda y que nos acerca al yo.

No pretendo que las imágenes que produzco digan algo sobre sí mismas ni siquiera que muestren lo que evoco o siento con cada imagen. Por ese motivo, homogenizo⁴⁶ el nombre de cada pieza con un valor sin dar evidencia de cada una de las partes (tamaño/color/sentimiento), aludiendo sólo al total. Para muchos la emoción que produce en ellos será un acercamiento a algún momento de su vida; para otros la sensación será próxima a lo que yo siento y para otros muchos la indiferencia será el efecto sobre sus sentidos. Depende de las experiencias, de la sensibilidad simbólica y de la cultura visual de cada espectador.

⁴⁶ Al nombrar cada pieza con un número calculado matemáticamente realizo una estandarización. De este modo, pretendo establecer un paralelismo de dicha homogeneidad con la estética de las capturas en el tiempo.



Composición con piezas solapadas con ausencia de tóner (color blanco).

El aura va a ser ya sólo el sentido: un efecto de campo que se genera en la velocidad circulatoria, en la comunicación. A partir de ahora, sólo eso: y nunca más un efecto de creencia. (...) El hecho de que en nuestros días la complejidad de esos trazados haya aumentado de modo tan salvaje, exponencialmente, carece de otro efecto que el de no hacer descartable ningún futurible, ninguna posibilidad.

Es por ello que el establecimiento de un régimen frío, posaurático, es no sólo destino: sino también vocación, opción programática, decisión política. Apuesta por un reservarse y reservarle a la obra la sola virtud de un aura fría cuyo destino, cuyo sentido, se juegue cada vez en dados que siempre habiten los aires, en trayectoria "definitivamente inacabada".⁴⁷

José Luis Brea

⁴⁷ BREA, J.L. *Las auras frías*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1991. Págs. 17-18.

4. CONCLUSIONES

En este proyecto destinado al Trabajo Final de Grado se desarrollan la práctica y los conceptos teóricos necesarios de los cuáles hemos obtenido la información para la realización de la producción artística presentada.

Las primeras investigaciones comenzaron de forma inocente unos años antes del planteamiento de este trabajo. Lo iniciamos con la realización de un seguimiento de las tendencias fotográficas desde las redes sociales y mediante el guardado, o más bien acumulado, de unas imágenes que posteriormente utilizamos en esta producción. De la idea y la preocupación primitiva en el entorno del uso de la red pasamos a la realización de las investigaciones teóricas dentro del ámbito artístico que nos centran y ayudan a reforzar el porqué de la obra y nos complementan en el proceso creativo de este trabajo.

Hoy, la percepción visual se está automatizando progresivamente y se ve dirigida y globalizada hacia un punto común para todos, una significación establecida, convirtiendo el mundo visto (por el ojo humano) en el mundo visualizado (en la pantalla). Las experiencias se veían a la vez que se disfrutaban hasta hace unos años; sin embargo, la proliferación de los dispositivos portátiles ha provocado hoy que las veamos a través de una pantalla para que posteriormente disfrutemos visualizándolas como recuerdos de un tiempo ya pasado.

Ya hemos evidenciado que las condiciones sociales y económicas, a la vez que la influencia de los factores técnicos, hacen posible que la imagen sea patrimonio de todos; la imagen se ha democratizado. Además, la imagen tratada, desde el punto de vista artístico y por tanto de la producción, se multiplica y enriquece sus posibilidades expresivas.⁴⁸

Es un proyecto que no comienza con una hipótesis fija (estoy segura de que ningún proyecto se puede empezar desde una idea clara y establecida de forma rotunda) sino desde la búsqueda. Basándome en la objetividad propia de una disciplina científica y refugiándome en la emoción del arte busco las ideas⁴⁹ del proyecto deseado, haciendo el ejercicio de pasar del orden del color al placer por el color. Un proyecto donde el proceso, la selección, el orden, la acumulación y el mirar imágenes dentro de un conjunto ayuda a la consecución de un fin, el objetivo del proyecto: la posibilidad de interacción entre ellas mismas y con el espectador, de establecer relaciones que antes no existían, debido a que las imágenes estaban aisladas dentro de un cajón o link

⁴⁸ *El sistema del arte como "apartheid" cultural.* RAMÍREZ, J. A. *Medios de masas e historia del arte*, Madrid: Ed, Cátedra S.A., 1992. Págs. 262 a 263.

⁴⁹ John Locke definía *Ideas: todo lo que sirve de objeto al entendimiento cuando un hombre piensa (sensaciones/preceptos/conceptos)*. ARNHEIM, R. *El pensamiento visual*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1986. Pág 110.

determinado. Podemos con ello hacer una alusión directa al DIY (*Do It Yourself – Hágalo usted mismo*) tan de moda y puesto en práctica en estos momentos.

Por todo ello, con esa necesidad de analizar el flujo de la imagería y organizarlo mentalmente, realizamos el ejercicio de estructurar lo mirado, acción que se produce cuando los procesos estrictamente fisiológicos se convierten en construcciones mentales. El modo en que una persona mira el mundo depende tanto de su conocimiento como de sus objetivos, es decir, de la información que busca. Esa búsqueda verifica una expectativa y lo que percibimos es el mapa que recomponemos mentalmente y que sin él, tendríamos imágenes momentáneas, desorganizadas y discontinuas.⁵⁰

Sin embargo, puestas las imágenes en un conjunto a priori y organizadas por criterios de color, el espectador puede obtener una temática o concepto estructurado de ellas según su conocimiento o sus experiencias retinianas y perceptivas, según su *mapa mental*, creando su propio mundo.⁵¹ La percepción no es sino el output final de un procesamiento de la información en la que se transforman una serie de impresiones; es una actividad del pensamiento.

En este Trabajo Final de Grado se pretende hacer un ejercicio de reflexión abierto a otras posibles vías de investigación que podamos desarrollar posteriormente en la práctica artística y no para establecer unos parámetros opresores e inamovibles que nos restrinjan dentro de un pensamiento único. Por todo ello la valoración, en cuanto a las investigaciones, las nuevas vías y la consecución de los objetivos planteados inicialmente, es positiva.

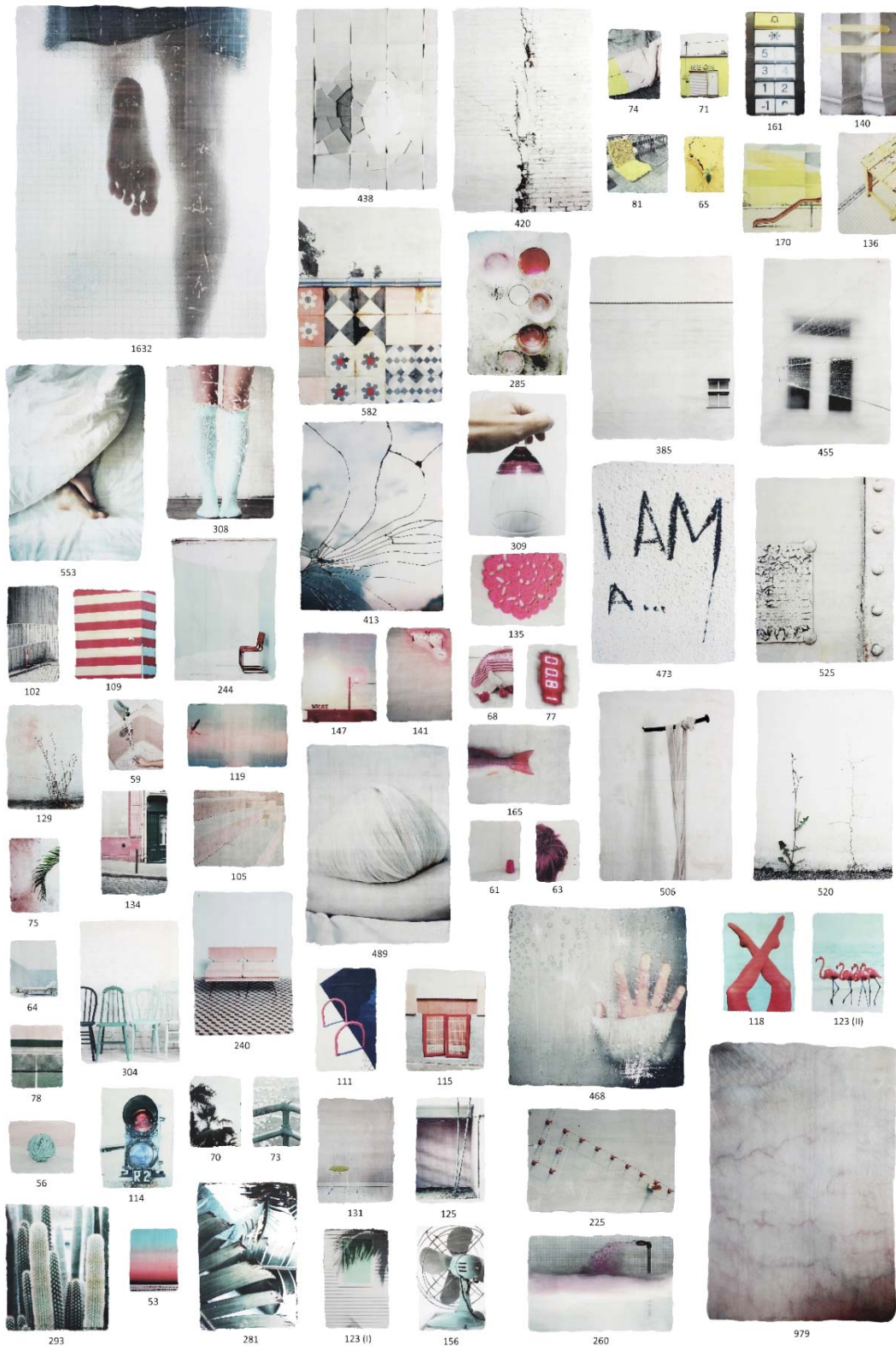
Consideramos que la historia de la práctica artística actual aún está por escribir y, por lo que conocemos en este momento, es tan variopinta que será difícil delimitar. Los ciudadanos vivimos en una montaña rusa de afianzamiento y de incertidumbre continuada que condiciona nuestros pensamientos y acciones al igual que cambian las tendencias de la red, de la fotografía y de las artes.

⁵⁰ La percepción se propone responder a cómo, al mirar una fotografía o una pintura, la imagen recibida por el ojo se convierte de la imagen retinica a la captación del mundo, o lo que también es conocido como *proceso perceptivo*. ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1989. Págs. 31 a 38.

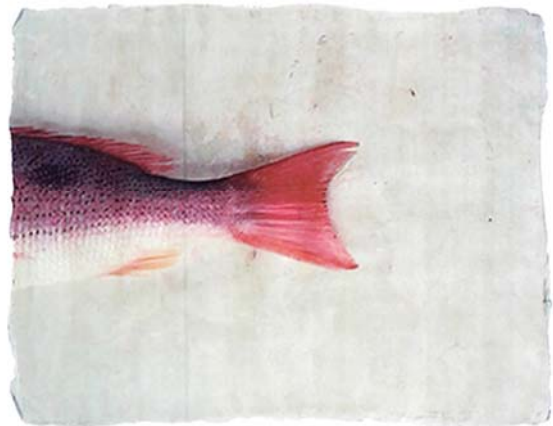
⁵¹ La teoría de la Gestalt establece una relación entre la percepción visual y el proceso asociativo de elementos. La *Gestalt* (forma) cuyas dos leyes fundamentales son la de la simplicidad y la del contraste, se apoya además en la percepción visual como *proceso integral estructuralmente organizado* a través del cual las cosas se organizan como unidades o formas por motivos profundos, por la existencia de un isomorfismo entre el campo cerebral y la organización de estímulos. Junto a estas ideas principales encontramos las *leyes de Agrupación*, que son *ley de proximidad, de la igualdad, del cerramiento, del destino común, del movimiento común, de la experiencia y de la pregnancia* (tendencia a organización más sencilla). Esta teoría ofrece elementos de organización básica del entorno visual, constituyendo, probablemente, “una primera reducción de la información, encaminada a la constitución, en nuestra experiencias, de estados relevantes diferenciables para el sistema” (Marcé y Puig, 1983). *Ibíd.* Págs. 38 a 39.

Posiblemente la iconografía seleccionada para la realización de este trabajo no nos resulte ya tan sugerente como nos lo pareció en el momento de la elección. La imagen sale de su armario, ve la luz, es expuesto cual traje nuevo y observado por cada mirada desde el punto de vista del me gusta o no me gusta de nuevo. Son unas imágenes que estarán desactualizadas en un futuro próximo el cual fluye y divaga entre las distintas tendencias. Ello nos da muestra del inconformismo en el que vivimos y por tanto podemos concluir que es debido en gran medida a la velocidad en los cambios de pensamiento debidos a esta sociedad acelerada por la que transitamos.

ANEXO DE IMÁGENES



Inventario y nombrado de piezas transferidas.











BIBLIOGRAFÍA

LIBROS:

AAVV., *El pensamiento científico. Conceptos, avances, métodos*. Madrid: Ed. Tecnos, S.A., 1983.

ALCALÁ MELLADO, J.R. *La piel de la imagen. Ensayos sobre gráfica en la cultura digital*. Valencia: Sendemá Editorial, 2011.

ALCALÁ MELLADO, J. R. y PASTOR BRAVO, J. *Procedimientos de transferencia en la creación artística*. Pontevedra: Servicio de publicaciones Excma. Diputación Provincial de Pontevedra, 1997.

ARNHEIM, R. *El pensamiento visual*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1986.

ARNHEIM, R. *Hacia una psicología del arte: Arte y entropía*. Madrid: Ed. Alianza S.A., 1980.

BARTHES, R. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica S.A., 2009.

BENJAMIN, W., *Sobre la fotografía*. Valencia: Ed. Pre-Textos, 2008.

BERGER, J. *Algunos pasos hacia una pequeña teoría invisible*. Madrid: Árdora Ediciones, 1997.

BOURRIAUD, N. *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora, 2009.

BREA, J.L. *Las auras frías*. Barcelona: Ed. Anagrama, 1991.

BRUSATIN, M. *Historia de los colores*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica S.A., 1987.

DEBRAY, R. *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Ed. Paidós, 1994.

ECO, U. *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Barcelona: Lumen, 1968.

FONTCUBERTA, J. *La cámara de pandora. La fotografía después de la fotografía*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili S.L., 2012.

GOODMAN, N. *Maneras de hacer mundos*. Madrid: Visor Distribuciones, 1990.

GOODMAN, N. *Los lenguajes del arte. Aproximación a la teoría de los símbolos*. Barcelona: Ed. Seix Barral S.A., 1976.

GUBERN, R. *Del bisonte a la realidad virtual. La escena y el laberinto*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1996.

HAN, B-C. *La sociedad de la transparencia*. Barcelona: Herder Editorial, S.L., 2013.

KERCKNOVE, D. *La piel de la cultura. Investigando la nueva realidad electrónica*. Barcelona: Ed. Gedisa S.A., 1999.

KRAUSS, R. *El inconsciente óptico*. Madrid: Ed. Tecnos, S.A., 1997.

MANOVICH, L., *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Barcelona: Ed. Paidós Ibérica S.A., 2005.

MARCHÁN FIZ, S. *Del arte objetual al arte de concepto. Epílogo sobre la sensibilidad "posmoderna"*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 1986.

MARTÍN PRADA, J. *La apropiación posmoderna. Arte, práctica apropiacionista y teoría de la posmodernidad*. Madrid: Ed. Fundamentos, 2001.

MARTÍN PRADA, J. *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Ediciones Akal S.A., 2012.

PEREC, G. *Pensar / Clasificar*. Barcelona: Ed. Gedisa S.A., 1986.

RAMÍREZ, J. A. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Ed. Cátedra S.A., 1992.

TORTOSA CUESTA, R. *La Mirada No Retiniana: Huellas electrónicas desde el registro horizontal y su visualización mediante la impresión*. Valencia: Ed. Sendema, 2011.

VILLAFAÑE, J. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Pirámide, 2000.

ZUNZUNEGUI, S. *Pensar la imagen*. Madrid: Ediciones Cátedra S.A., 1989.

CATÁLOGOS:

AAVV. MANIFESTA 5. European Biennial of Contemporary Art. Con toda la intención. San Sebastián (Catálogo). 11 de junio a 30 de septiembre 2004.

CAMPAL, J. L., *EL MAIL-ART, IV ENCUENTRO INTERNACIONAL DE EDITORES INDEPENDIENTES* (Comunicación). Punta Umbría (Huelva), 1-3 de mayo de 1997.

CONVERSANDO CON EL ARTISTA *Annette Messager, la concepción de la artista* (Catálogo). Monterrey: Museo de Arte Contemporáneo de Monterrey, 2010.

El gran vidrio. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Richard Hamilton (Folleto). Madrid: 27 junio - 13 octubre 2014.

JOHN HELD, JR., *Exposición de Sellos de Caucho de Fluxus* en la Galería de Arte The Stamp (Intro. Catálogo). San Francisco, 1997.

LA CASA ENCENDIDA, *Exposición Generación 2015* (Catálogo). Madrid: Área de Comunicación de La Casa Encendida, 2015.

MARTÍN PRADA, J., *La condición digital de la imagen*, LÚMEN_EX²⁰¹⁰, *Premios de Arte Digital* (Catálogo). Cáceres: Universidad de Extremadura Servicio de Publicaciones, 2010.

PÁGINAS WEB:

ANDERSEN, M. E. Disponible en: <http://www.martinerikandersen.dk/>

ARDILLA, H. Disponible en: <http://hernanardila.tumblr.com/>

CARGO. Disponible en: <http://cargocollective.com/>

CURRAN, F. Disponible en: <http://www.fionacurran.co.uk/>

FUNDACIÓN BANCO SANTANDER *Cranford Collection*. Madrid. Disponible en: <http://www.fundacionbancosantander.com>

HAMBLETON, J. Disponible en: <http://www.janehambleton.com/>

HARTLEY, A. Disponible en: <http://www.alexhartley.net/>

MUSEO REINA SOFÍA *Fruicciones*. Madrid: Exposición edificio Sabatini Museo Reina Sofia, 24 junio - 26 julio, 1998. Disponible en: <http://www.museoreinasofia.es/exposiciones/wolfgang-tillmans-fruicciones>

PASCAL, C. Disponible en: <http://www.clementpascal.com/>

SIGAL, L. Disponible en: <http://lisasigal.net/>

STARN, D. and S. Disponible en: <http://www.dmstarn.com/>

STON, E. Disponible en: <https://elinorharston.wordpress.com/>

TILLMANS, W. Disponible en: <http://tillmans.co.uk/>

TORTOSA CUESTA, R. Disponible en: <http://www.rubentortosa.com/>