

La distancia de lo Real en la pintura y la imagen contemporánea

De la gradación de la imagen representativa,
a la gradación de intencionalidad autoral del
sujeto-usuario en la web 2.0

Cristina Santos Muniesa

Tutor: Ricardo Forriols, UPV
Co-tutora: Blanca Gutiérrez Galindo, FAD-UNAM

Trabajo Final de Máster
Tipología 4

Valencia,
Julio 2017

Máster en Producción Artística
Facultat de Belles Arts de Sant Carles
Universitat Politècnica de València



Dedicado a mis padres,
por su gran esfuerzo diario y su apoyo incondicional.

Quiero agradecer también,
A Agustín y a Sergio por haber sido como parte de mi familia
y por nuestras charlas siempre fructíferas.
A Pepe, por haber estado a mi lado cuando más lo necesitaba
y cuando más duro fue todo este proceso.
Y finalmente a Ángel, por haberme acompañado a diario aún
en la distancia en ésta última etapa.

RESUMEN

En éste proyecto analizaremos, como preocupación inicial, la noción de representación en la pintura y la imagen, proponiendo una gradación de la representación atravesada por las nociones de lo Real, como la dimensión previa al lenguaje, y la realidad, como mundo simbólico, partiendo de lecturas que críticos de arte como M. A. Hernández-Navarro o H. Foster hacen del pensamiento de Jacques Lacan. Incluyendo en el esquema a la imagen abstracta, como opuesta a la representación, pero perteneciente igualmente a la realidad, basándonos en lo planteado por W.J.T. Mitchell de que no existen medios visuales puros.

Haremos a partir de ello, una analogía con la gradación de intencionalidad autoral a la hora de dotar de significado a la imagen, propia del sujeto-usuario en las estructuras sociales de la web 2.0, en cualquiera de sus facetas de productor, consumidor, o divulgador de contenido visual.

Presentaremos, en la conjunción de ambos planteamientos, un régimen escópico de emplazamiento, donde veremos cómo las dinámicas de relación con la imagen inducidas por la economía de la hiperatención, promoverían un agotamiento visual del sujeto, llegando incluso al punto de saturarlo de tal manera que éste, sin poder darle ya un sentido representacional o siquiera formal a la imagen, llegaría a ser tocado por lo Real.

Todo ello se trasluciría en la práctica artística personal desde sus dos vertientes principales, en la que generaríamos proyectos concisos en torno a éstas preocupaciones, o en la que integraríamos las dinámicas visuales de la hiperatención en un proceso pictórico continuo. Ambos, con el propósito de reflexionar sobre la implicación de los usuarios en su relación con la imagen y el sentido en la actualidad, y cómo ésta afecta a la percepción de la espacialidad y la temporalidad en la vida cotidiana.

Palabras clave:

Web 2.0, pintura, imagen, representación, post-internet, post-fotografía, hiperatención, saturación visual.

ABSTRACT

In this project we'll analyze the idea of representation in painting and image, proposing a gradation of representation through notions of the Real –as a prior dimension to language–, and reality –as the symbolic world–. We'll base our approach on lectures about Jacques Lacan's thought written by art critics such as M. A. Hernández-Navarro or H. Foster. Including in our scheme the abstract image, as opposed to representation, but belonging all the way in the reality dimension –justifying it on what W.J.T. Mitchell set out about the non-existence of pure visual mediums–.

Based on that, we'll establish an analogy with the gradation of authorial intentionality while providing meaning to the image, typical of the subject-user in the social structures of web 2.0, at any of its facets as a producer, consumer or spreader of visual content.

We'll approach, in the conjunction of both of them, an scopic site-regime, where the image relationship dynamics induced by the hyper-attention economy would promote a visual exhaustion of the subject, reaching at one point saturation, when it couldn't be possible to provide a representative or even a formal sense to the image. Considering that, a moment when the subject would be touched by the Real.

All this would be reflected in the personal artistic practice in main proceedings, in which we'd generate definite projects within these concerns, or where we'd integrate visual dynamics of hyper-attention in a continuous pictorial process. Both will have the purpose of reflecting on users' implication with their relation with image and meaning nowadays, and how this affects spatiality and temporary perception on daily and quotidian life.

Keywords:

Web 2.0, painting, image, representation, post-internet, post-photography, hyperattention, visual saturation.

ÍNDICE

RESUMEN	4
OBJETIVOS	10
INTRODUCCIÓN	10
CONCEPTUALIZACIÓN	13
1. REPRESENTACIÓN: ORIGEN Y DEFINICIÓN DE TÉRMINOS	14
1.1. Mímesis ritual, mímesis ficticia. Origen de la imagen como signo	15
1.2. Pervivencia de la mímesis ritual	17
1.3. Ausencia y presencia, distancia	18
1.4. Imagen representativa.....	19
1.5. Lo Real y la realidad.....	20
1.6. Gradación de la imagen representativa	23
1.6.1. Imagen indicial.....	24
1.6.2. Símbolo icónico.....	24
1.6.3. Símbolo arbitrario	26
1.6.4. Imagen y pintura abstracta.....	27
1.7. Primera toma de contacto	30
1.7.1. Referentes	31
1.7.2. Obra realizada. Primer acercamiento	36
1.7.2.1. Hacia lo cotidiano.....	42
2. RELACIÓN DEL SUJETO ACTUAL CON LA IMAGEN	49
2.1. Estudios visuales.....	50
2.2. Archivo de visualidad y régimen escópico	52
2.3. Evolución del Archivo de Visualidad actual	54
2.3.1. Internet y Net Art en los años 90.....	54
2.3.2. Cambio de paradigma. Web 2.0 y cámara fotográfica en la telefonía móvil	55

2.4.	Posicionamientos artísticos. Prácticas Post-Artísticas.....	57
2.4.1.	Post-Internet	59
2.4.2.	Postfotografía	61
2.4.3.	Pintura Post-analógica	62
2.5.	Evolución de las prácticas del usuario en Internet	64
2.5.1.	El Cyberflâneur en la primera etapa de Internet	64
2.5.2.	Navegación en la Web 2.0	65
2.5.2.1.	Consumo activo	66
2.5.2.2.	Consumo pasivo	68
2.5.2.3.	Producción y creatividad amateur.....	69
2.5.2.4.	Divulgación. Plataformas de difusión de imágenes.....	72
3.	LA DISTANCIA DE LO REAL.....	79
3.1.	Gradación de intencionalidad, dotar de significado a la imagen	80
3.2.	Hiperatención, presente continuo y agotamiento.	82
3.3.	Saturación y vacío como acercamiento a lo Real.....	84
	OBRA.....	87
4.	Metodología y desarrollo	88
5.	Procesos creativos	89
5.1.	Estar-en-el-tiempo	89
5.1.1.	Pintar como índice	92
5.1.2.	Producir compulsivo para no desaparecer.....	96
5.2.	Concepción de proyectos concisos	105
5.2.1.	Todo	106
5.2.2.	Scroll.....	110
5.2.3.	Don't think, just scroll – Acción mínima	114
5.2.4.	#pinturacontemporanea	117
5.2.5.	INDEX. Last touch	119
5.3.	Frentes paralelos de evolución y proyectos en proceso.	123
5.3.1.	La reafirmación de la pintura en el límite del arte. NotArtPainting.....	124

5.3.2. Chemtrails	127
CONCLUSIONES	131
ÍNDICE DE FIGURAS	133
BIBLIOGRAFÍA	137

OBJETIVOS

Pretendo elaborar una memoria en base a la investigación teórica y conceptual desarrollada a la par de la producción de la obra que he realizado durante el máster.

Ésta memoria nos servirá para alcanzar unos objetivos personales: fundamentar las bases de mi interés artístico, teórico y pictórico. Considerando éstas bases más que como un cerco, como un punto de partida consistente tanto conceptual como práctico.

En lo relativo a la parte práctica nos servirá para conformar un posicionamiento y reflexionar sobre los procesos de trabajo, y cómo poder desarrollar también proyectos concisos sobre determinadas ideas.

INTRODUCCIÓN

Me posiciono dentro de la práctica de la pintura, como lugar desde el que partir, primero, para entenderla a ella misma, y segundo, para entender el mundo. Considerando necesario ése vínculo con el contexto, con el presente, como un lugar de imperiosa preocupación y análisis.

La memoria se plantea como fruto de una evolución natural del propio trabajo y su cuestionamiento. Naciendo hace años en una pintura figurativa, pasando a una pintura que cuestiona los conceptos de representación, abstracción y comunicación, y, por ende, al cuestionamiento de estos mismos en el uso de la imagen desde el campo actual de la cultura visual.

La memoria se divide principalmente en dos partes: La conceptualización o marco teórico y lo relativo a la realización de la obra.

Dentro de la conceptualización hay tres capítulos principales: Representación: origen y definición de términos, Relación del sujeto actual con la imagen y La distancia de lo Real.

En el primero analizaremos la inquietud fundamental que nos interesa dentro de la pintura y la imagen que es la representación, haciendo primero una breve introducción histórica del origen de ésta idea occidental. A continuación, definiremos ésta propiamente y fundamentaremos nuestro interés en las nociones de distancia y presencia. Luego hablaremos desde una perspectiva lacaniana sobre la consideración de aquello Real a lo que las representaciones aspiran, y estableceremos en base a éstas nociones una gradación de la imagen representativa, oponiéndola a la imagen abstracta.

En el último apartado del primer capítulo, añadiremos una breve muestra de referentes y primeros trabajos realizados en base a éstos conceptos, presentando a la vez unos incisos en el esquema de representación que partirían el nexo con el significado representativo, o incluso el nexo con la realidad simbólica. Enunciaríamos finalmente el porqué del giro en la preocupación sobre la cotidianeidad de la imagen.

En el segundo, después de la contextualización del marco de investigación de los estudios visuales, intentaremos definir cómo ha evolucionado el archivo de visualidad actual, llegando al cambio de paradigma que han supuesto los avances tecnológicos de la llegada de la Web 2.0 y su integración, junto a la cámara del móvil, en los dispositivos de telefonía móvil. Enunciaremos puntos esenciales como la ubicuidad de Internet y la continua posibilidad de acceso a una fuente de entretenimiento visual que no relega ya su uso a un tiempo y a un espacio determinado. Y cómo el sujeto actual ha dejado de ser exclusivamente pasivo frente a un contenido visual construido para él como público, pasando a ser un usuario productor, consumidor y divulgador él mismo de visualidad.

Luego haremos un inciso para contextualizar diferentes posicionamientos artísticos que se enmarcan conscientemente en las implicaciones del archivo de visualidad actual, y acabaremos hablando detalladamente de la evolución de las prácticas del sujeto-usuario en internet, mientras vemos distintos referentes artísticos en el marco expuesto, que reflexionan sobre esas potencialidades de los usuarios.

En el último capítulo, presentaremos una analogía entre los distintos grados de representación y abstracción, con la gradación de implicación e intencionalidad a la hora de dotar de significado a la imagen por parte de los sujetos-usuarios. Yendo desde una mirada o producción más reflexiva, contemplativa, a una mirada más sintética, que extrae lo esencial de la imagen de una forma muy breve; llegando al otro extremo, cuando el contacto con la imagen es tan fugaz o superficial que no puede ser interpretarla y por tanto el contenido se bloquea.

Propondremos finalmente, a partir de esto, un régimen escópico, dentro de los posibles que puede haber, que implicaría el agotamiento del sujeto por un exceso visual facilitado por la economía de la hiperatención. Siendo éste estado, inducido por un consumo pasivo superlativo y una mínima intencionalidad significativa, aquél que más se acercaría a lo Real lacaniano.

En cuanto a la obra, hablaremos sobre los distintos procesos y aspectos esenciales que intervienen en su realización. Expondremos distintas posiciones a la hora de su ejecución.

Una vía relacionada con la asunción de las relaciones actuales con la imagen y sus implicaciones en la percepción de la temporalidad y el espacio integrada en la propia producción. Bajo una idea proceso continuo, que incluiría tanto la experiencia como usuario, los métodos por los que hago acopio de imágenes y el tiempo de producción, de la acción de pintar que, además, aunque nos posicionemos bajo una relación indicial, física y presencial de la experiencia pictórica, ésta se vería igualmente influenciada por los ritmos de la hiperatención.

Mientras que la otra vía implicaría la concepción de proyectos concretos y concisos sobre diferentes reflexiones en torno al cambio de paradigma expuesto y en especial sobre la relación de los usuarios con la imagen, el sentido, y lo Real.

Finalmente, expondremos un apéndice de proyectos en desarrollo que, aunque no nazcan estrictamente en la reflexión en torno a esa búsqueda de aproximación a lo Real, abrirían nuevas vías que sí partirían del marco conceptual y teórico planteado.

Como último apartado de la memoria, expondremos las conclusiones y reflexiones finales sobre el tiempo de realización de éste trabajo, y las implicaciones que tendría para la futura evolución de mi práctica artística.

Respecto a éste trabajo me gustaría apuntar que, aunque indague en implicaciones sociológicas, pretende más bien definir un estado de los hechos, que tiene como fin principal replantear la práctica de la pintura y su expansión en la relación con la imagen.

CONCEPTUALIZACIÓN

1. REPRESENTACIÓN: ORIGEN Y DEFINICIÓN DE TÉRMINOS

Definamos antes de comenzar el acercamiento teórico que hemos asumido en la presente investigación, y cómo éste se ha ampliado y redirigido según ha evolucionado el interés por el objeto de estudio.

Nos preocupa como base del proyecto analizar la noción de representación dentro de la pintura y, por tanto, en la imagen, puesto que el origen de la problemática de la imagen no se entiende fuera de la historia del arte y de la pintura.

Así mismo, en un primer momento observaremos brevemente el origen histórico de las nociones fundamentales en la mimesis y la imagen representativa de Distancia y Presencia, y veremos cómo la consideración de estos aspectos de la imagen fue determinante en la constitución de posturas ideológicas idolátricas o iconoclastas en distintas culturas.

Definiremos en el apartado siguiente de forma más detallada qué es la representación, y después qué es aquello Real a lo que la imagen representativa pretende aludir, diferenciándolo de la realidad como el mundo simbólico, términos sacados del pensamiento de Lacan al que nos acercaremos brevemente.

Luego, y basándonos en la noción de Distancia, estableceremos desde un acercamiento semiótico una gradación de la imagen representativa. Definiendo los conceptos de índice, símbolo icónico y símbolo arbitrario; y ubicando en el extremo opuesto a la imagen abstracta, sobre la que abordaremos a la vez diferentes debates sobre la pintura.

Pondremos en valor en éste punto los motivos de nuestro interés por la problemática de la representación, viendo algunos referentes pictóricos, y también en la práctica artística personal, acompañado de primeros trabajos. Concretaremos éste en la conjunción de la convencionalidad de los signos icónicos y el libre juego de los significantes en la imagen abstracta, es decir, en la búsqueda del punto justo en que un significante, per sé formal, puro y icónico, se observa solamente como tal, o coincide con un código de representación convencional y denota una realidad ajena a él.

1.1. Mimesis ritual, mimesis ficticia. Origen de la imagen como signo

El origen de la concepción occidental de la imagen representativa se encuentra en la mimesis griega. Ésta deriva de mimos y mimeisthai, términos que eran referidos a un cambio de personalidad que durante diferentes ritos culturales y religiosos de la antigua Grecia experimentaban los participantes, encarnándose en seres no-humanos, ya fueran dioses o animales. Es significativo que la mimesis no implicaba una relación empírica de parecido, semejanza, entre los motivos que se identificaban –se podía emular el movimiento de animales, pero cómo hacerlo de los dioses si nunca habían estado presentes–. La representación que sucedía en la mimesis no marcaba una distancia entre los dos motivos, sujeto y dios, “revelando el verdadero sentido de las cosas, de los hombres y de la naturaleza. [...] El conocimiento mimético es conocimiento de lo evidente: el dios está ante los ojos del que mira.”¹

El ritual de las fiestas agrarias fue el precursor del teatro, y en ésta evolución y distinción, podríamos considerar que apareció la escisión fundamental de la concepción occidental de la imagen representativa. En el teatro la mimesis se vuelve ficticia. Quien actúa ya no es una divinidad, finge serlo. El actor deviene un medio y establece una distancia frente a lo representado y quien mira.

En la fiesta agraria todos eran participantes y tomaban una parte activa en el ritual, sin embargo, en el teatro se genera la distinción entre espectáculo –espacio de representación–, y espectadores, público. Por tanto, surgió la necesidad de aumentar la verosimilitud de la escena –y éste es el añadido que históricamente se consideraría fundamental en la mimesis–, a través del parecido, semejanza o imitación. “Sólo intensificando el parecido se eliminará gradualmente [...] la distancia que hay entre pieza y público.” Aquí la mimesis se convierte en simulación, que pretenderá convertir “esa ilusión, en una presencia convincente, real.”²

La dualidad del sentido que adquirió la mimesis, de presentar algo ausente mediante una sustitución, tiene su correspondencia con la valoración del ocularcentrismo griego cuando se alzó la noción de verdad epistémica, definida visualmente, sobre la doxa u opinión de la Sofística, cuando el Mythos fue sustituido por el Logos.³

¹ BOZAL, V. (1987). Mimesis: las imágenes y las cosas. Madrid: Visor Distribuciones-Ediciones Antonio Machado. PP. 70-72

² *Ibíd.* P.73

³ JAY, M. (2007). Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del s.XX. Madrid: Ediciones Akal. P.29

Según Platón en el *Timeo*, él asociaba el sentido de la vista con la inteligencia humana y el alma, y ligaba la noción de verdad, Eidos o Idea, con el Sol. “El ojo humano, afirmaba, es capaz de percibir la luz porque comparte una cualidad análoga con la fuente de luz, el sol.”⁴

Ahora bien, el sentido que le da Platón a la visión lo ligaba exclusivamente al intelecto, “al ojo interno de la mente”, y desconfiaba profundamente de la percepción óptica – “vemos a través de los ojos, insistía, no con ellos”–, ya que ésta, y los objetos percibidos, sólo proporcionaban una ilusión, un simulacro, “unas sombras fugitivas e imperfectas proyectadas en la pared.”⁵

Es notable la aversión que sentía por las artes miméticas, teatro y poesía, pero sobre todo por la pintura, como reflejaba en el pasaje sobre la expulsión del artista de la ciudad, en el libro X de la República:

“El pintor imita las imágenes, pues las cosas no son sino imágenes, y, lejos de lo verdadero, con sus simulaciones puede engañar a los hombres (598bc); [...] son imitadores que nada entienden del ser, sólo de las apariencias, desconocen la verdad de aquello que imitan (601bc).”⁶

De ésta manera podemos ver cómo se disgregaban las imágenes o las acciones miméticas (del teatro), del objeto real, del sentido, de la idea, al que hacen referencia, en lugar de integrarlas como un mismo ser, como lo hacía la mimesis ritual. La preocupación de Platón no residía en ésta última, pues en el ritual de la fiesta agraria humano y dios eran el mismo ser, no había una ficción, su preocupación surgía cuando una ficción era considerada como si no existiera tal, consideraba las imágenes como un obstáculo interpuesto que pretendía mostrar la apariencia del objeto singular como si ésta fuera verdad.⁷

Aristóteles, aunque ambos compartieran similitudes en cuanto a sus reflexiones sobre la mimesis, no argüía una postura tan negativa. Si Platón definía la imagen mimética como fantasma, como obstáculo, Aristóteles situaba el énfasis en el acceso que la mimesis ofrecía con la naturaleza a la que estaba ligada. En la relación de ser que ofrece el es en «éste es aquél» en que se basa la mimesis. En el razonamiento que implica el reconocimiento del ser de éste, como objeto singular, en aquél, con su naturaleza real.⁸ Pudiendo darse este reconocimiento a través del parecido, aunque surja la semejanza en el reconocimiento del ser, y no en el parecer.

⁴ *Ibíd.* Los griegos creían en la teoría de la extramisión, en que los ojos tanto recibían como emitían rayos de luz

⁵ *Ibíd.*

⁶ BOZAL, V., *op. cit.* P. 77

⁷ *Ibíd.* P. 79-80

⁸ *Ibíd.* PP. 82-83

Ahondando en esta cuestión, según Bozal apunta sobre El problema del ser en Aristóteles escrito por Pierre Aubenque, el sentido o verdad de las cosas, nace en el momento del discurso, y de la misma forma en la configuración de la imagen mimética. Surge en el momento de su declaración, “como una verdad siendo antes de su producción en el poema o la estatua, pero que sólo es para nosotros cuando la crean, la instituyen.”⁹

Como conclusión, podemos considerar que tanto Platón como Aristóteles, a pesar de sus diferencias, establecen la mimesis en su condición de signo, que la diferencian del significado al que hace referencia gracias a la distancia que ofrece la ficción, distinguiéndola así de la mimesis ritual, que se basaba en una relación inmanente entre signo y significado, confundiendo ambos en un mismo ser. Y que, a la vez, podemos trasladar a la mimesis del ámbito de la representación del mundo, de lo dado previamente, al de producción de significado¹⁰, pero en éste tema profundizaremos más adelante.

1.2. Pervivencia de la mimesis ritual

En diferentes culturas y momentos históricos existió y se mantuvo la idea de la confusión o indiferenciación entre imagen y ser de la mimesis ritual. En los jeroglíficos de los egipcios, los pictogramas eran llamados palabras divinas ya que poseían la esencia de lo representado, como también sus escultores eran llamados como «aquél que hace vivir»¹¹. Los Zemíes de los Taínos, habitantes originarios de las Antillas Mayores, eran objetos dotados de existencia que podían ser figurativos (aunque no siempre antropomorfos) o no, que adquirirían nombres de antepasados, y que tenían una agencia en la vida cotidiana: tenían sexo, se movían y hablaban; ayudaban en los partos, favorecían las lluvias y propiciaban las cosechas.¹²

Significativa fue también su pervivencia en el cristianismo durante la edad media. Los cristianos primitivos heredaron de los hebreos una tradición aidólica, en contra de la imaginería figurativa pagana de Oriente Medio, Grecia y Roma; aunque más adelante renunciarían al carácter más abstracto de su cosmogonía Verbal para utilizar la imagen icónica como medio de la adoctrinación de analfabetos. Los primeros movimientos iconoclastas, que reconocían y rechazaban el poder atribuido a las imágenes representativas veneradas, prohibiendo su culto el emperador bizantino León III el año 730, hasta que en el concilio de Nicea de 787 se retribuyó su uso.¹³ Más adelante Tomás de Aquino distinguió entre la buena veneración iconólatra (basada en la noción de la imagen como representación

⁹ *Ibíd.* P. 93

¹⁰ *Ibíd.* P. 94

¹¹ GUBERN, R. (1987). *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili. P. 64

¹² GRUZINSKI, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica. PP. 20-21

¹³ GUBERN, R., *op. cit.* P. 64

medial) y la mala idolatría (fetichista de la mimesis ritual), siendo condenadas ambas indistintamente por la Reforma, culminando bajo la ordenación de Enrique VIII en la destrucción puritana de todo tipo de imágenes y “la hostilidad hacia el espectáculo de la misa y las ilusiones del escenario teatral.”¹⁴

En la cultura islámica se heredó también la iconofobia semita, que derivó en una producción plástica no figurativa y también en una cultivación de las artes caligráficas.¹⁵

1.3. Ausencia y presencia, distancia

Extraigamos a partir de lo anterior los conceptos derivados de la consideración de la imagen mimética como signo (término que definiremos más claramente en el siguiente capítulo), y en los que a partir de ahora basaremos nuestra disertación.

Se puede considerar a la imagen representativa como una mediación que hace presente en el sujeto una realidad ausente. Un interpuesto de una naturaleza distinta al origen, al modelo y, por tanto, un sustituto, que revive simbólicamente aquella realidad.

En esa interposición de la imagen con aquello real que designa, surge el obstáculo, y por ello mismo, una distancia insalvable. Aunque reconozcamos al ser en la imagen, y que sea gracias a ella que surja ése razonamiento, no son la misma entidad, surge la presencia de una ausencia irreductible.

Presencia y ausencia están íntimamente ligados, y de ellos se deriva el concepto de distancia que será, pues, el eje central que guiará tanto la estructura de gradación de la imagen representativa que en adelante trataremos, así como las reflexiones posteriores en torno a la imagen en el mundo actual y sus usos.

¹⁴ JAY, M., op. cit. PP. 39-41

¹⁵ GUBERN, R., op. cit. PP. 65-66

1.4. Imagen representativa

Hemos anunciado algunos conceptos significativos que nos servirán personalmente en la estructuración de éste proyecto, pero ampliamos en el presente apartado el análisis sobre el estatuto de las imágenes representativas.

Según Gombrich, la condición para que se dé la representación no reside en la cualidad de semejanza que pueda darse entre la imagen y el referente, sino en que ésta cumpla la función de sustitución.¹⁶

Para que se cumpla esa función debe cumplirse “que la forma autorice el significado con el que se le inviste y que el contexto fije el significado de manera adecuada.”¹⁷ Pero añadiremos que esa función de sustitución no sucede en la misma imagen, sino en el sujeto. La imagen representativa es la mediación entre el sujeto y el objeto, que adopta un significado concreto, al articularse con otros signos. El significado, por tanto, surge en la representación, no es inherente al objeto:

“Todo representar es un implicar del sujeto. Podemos pensar que la realidad discurre ante nosotros, que la miramos, pero la atención que a esto o aquello prestamos es un aislar en el flujo de la temporalidad y el ámbito espacial, [...] al sacar la cosa del fluir y el ámbito de la facticidad, [...] se convierte en [signo¹⁸] y posee un significado.”¹⁹

Definamos más claramente qué supone el término de signo, acogiéndonos a la definición tradicional dada por Saussure. Éste se compone por dos elementos íntimamente relacionados pero independientes, de órdenes diferentes, el significante (aspecto formal, material, del signo) y el significado (idea o concepto). Entendiendo además que el significado no se confunde con el mundo fáctico, aunque pueda remitir a él, sino que son unidades culturales.²⁰

Maticemos aquí que Saussure tenía una rígida visión del signo que no es compartida por otros teóricos y que tampoco utilizaremos. El signo no tiene una condición fija, sino que es transitorio, provisional. Como decíamos antes, para que el significado pueda fijarse necesita de un contexto. Una forma, un significante, que en un contexto significa algo, en otro puede adoptar otro significado diferente. De la misma forma podemos utilizar el término de código,

¹⁶ ZUNZUNEGUI, S. (2010). Pensar la imagen. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.). P.58

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ Aquí cambiamos el término figura, empleado por Bozal, por el de signo, ya que son equivalentes y éste es el que emplearemos de ahora en adelante.

¹⁹ BOZAL, V. op. cit. P. 21

²⁰ ZUNZUNEGUI, S. op. cit. P. 59

“como el conjunto convencional de reglas que permite generar signos como realizaciones concretas.”²¹

La función de sustitución, de asociación de un signo a un significado concreto, no residía en la imagen, sino en el sujeto que relaciona ésa imagen en un determinado contexto. De ésta manera, aunque exista un código y unas convenciones culturales que fijen ése significado en un signo concreto, dependerá del conocimiento de ésas convenciones por el sujeto. El contexto, en última instancia, reside en el sujeto, lo configura él.

Así pues, y utilizando el ejemplo dado por Bozal, un sujeto ante la obra del Botellero, de Marcel Duchamp, desconocedor del código configurado por el contexto artístico, no podrá decir que ha contemplado una obra artística, sino que sólo la verá desde el contexto conocido por él, el de su utilidad.

Retomaremos la cuestión del contexto determinado por el sujeto en la segunda parte del planteamiento teórico.

1.5. Lo Real y la realidad

Hemos definido hasta el momento qué supone la representación, pero nos vemos con la necesidad de definir antes de continuar qué es aquello a lo que consideramos Real y a lo que las representaciones pretenden aludir.

Para ello nos basaremos en algunos puntos principales del pensamiento de Jacques Lacan, en el cual, sin embargo, no corresponde profundizar y desarrollar extensamente en la presente investigación. Aunque su visión, y la aplicación que de ésta han hecho autores como Hal Foster²² y Miguel Ángel Hernández-Navarro²³, entre otros como Rosalind Krauss o Mario Perniola, para definir ciertas genealogías del arte del s. XX y contemporáneo, está presente en todo el desarrollo teórico, así como en el posicionamiento artístico personal. Y será el enfoque del pensamiento de Lacan de los dos primeros en el que principalmente basaremos nuestro escrito.

La definición del concepto de lo Real parte de otros dos conceptos que propuso Lacan en los Seminarios VII y XI, siendo especialmente el último en el que más se han basado críticos e historiadores como Krauss y Foster, pero que sin embargo debemos entender juntos, según propone Hernández-Navarro.²⁴ Éstos son la Cosa (das Ding) y el objeto a, siendo precedente

²¹ ECO, U. (1977). Tratado de semiótica general. Barcelona: Lumen. P. 101. Citado en ZUNZUNEGUI, S. op. cit. P. 60

²² FOSTER, H. (2001). El retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo. Madrid: Ediciones Akal.

²³ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2006). La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio. Valencia: Alfons el Magnànim (col. Novatores)

²⁴ *Ibíd.* PP. 28-37

el primero, pero que, guardando toda la esencia, dejaría de utilizar para pasar a referirse al objeto a.

La Cosa es definida como el vacío primordial en torno al cual se sitúa el sujeto y lo sustenta, lo “sujeta”. Lo Real está en un lugar a fuera, pero a la vez dentro del sujeto. Es una ausencia fuera del lenguaje, que no puede ser simbolizada, representada. “Un lugar que sólo está cuando no está. Por eso no es posible llegar a ella, porque, cuando nos acercamos, desaparece.”²⁵

El sujeto, antes de escindirse en el lenguaje en el estadio del espejo,²⁶ era uno con la Cosa. No había sujeto de la representación, no había lenguaje ni simbolización, ésta surge al reconocer la propia imagen en el espejo como evidencia del yo. El sujeto surge a partir de la representación.

De ahí nace la diferenciación entre la Cosa –lo Real–, y la realidad. Ésta última se define como el constructo simbólico, de significación y, en consecuencia, social y convencional; opuesta, por tanto, a lo Real, por ser precisamente inalcanzable en tanto que mundo pre-simbólico. Por eso se dice que lo Real, en tanto que vacío, está a la vez fuera y dentro del sujeto; fuera como aquello no-visto, como objeto no-significado, y dentro, porque la posibilidad de significar, o su falta, reside en el sujeto.

El planteamiento más directo con el arte visual lo propondría en el Seminario XI, donde define al arte como una trampa para la mirada, partiendo ésta mirada, según Lacan, del objeto a. “El sujeto ve; el objeto lo mira.”²⁷

Ése mirar del objeto es identificable con lo visible. El objeto mira al sujeto en tanto que éste está “entregado al poder de lo visible,”²⁸ el sujeto no es sólo el receptor de esa visibilidad del mundo, del objeto, sino que él mismo está en medio de las cosas, “siendo con las cosas.”²⁹ Según Foster, para Lacan, los animales están entregados al poder de la mirada del objeto, ya que éstos sólo se muestran, sólo son visibles, pero las personas en tanto que además tenemos “acceso a lo simbólico, [...] a la pantalla-tamiz, [...] podemos manipular y moderar la mirada.”³⁰

²⁵ *Ibíd.* P. 29

²⁶ LACAN, J. (2009). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica, en *Escritos 1*. México: Siglo XXI. PP. 99-105

²⁷ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2006). *op. cit.*, P.32

²⁸ *Ibíd.*

²⁹ *Ibíd.* P. 33

³⁰ FOSTER, H. *op. cit.*, P. 143

De éste modo, la trampa para la mirada se identifica con la pantalla-tamiz, estando esa trampa producida por el sujeto, quien detiene el flujo de “la mirada salvaje del mundo,”³¹ que está fuera del lenguaje, precisamente a través de la representación, de la simbolización, significándola. La pantalla-tamiz constituye la mediación entre el sujeto y el objeto. Una mediación que da acceso al objeto, dando otra cosa, manipulada, por lo Real, “dando un es por un no es.”³² Sin ésa mediación sería imposible, “pues ver sin esta pantalla-tamiz sería ser cegado por la mirada, o tocado por lo real.”³³

El arte y el cuadro, según Lacan, son estrategias para rodear la Cosa, lo Real, para hacer presente su ausencia. Como vimos en el apartado anterior, y según propone a la vez Hal Foster, el término de la pantalla-tamiz es definido y extensible “a la reserva cultural de la que cada imagen es un ejemplo. Llámese las convenciones del arte, los esquemas de representación o los códigos de la cultura visual.”³⁴ Así, éstos recubren la ausencia, poniendo en su lugar otra cosa –una imagen–, delimitando, presentando y a la vez ausentando lo Real.

³¹ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2006). op. cit., P.35

³² *Ibíd.*

³³ FOSTER, H. op. cit., P. 143

³⁴ *Ibíd.*

1.6. Gradación de la imagen representativa

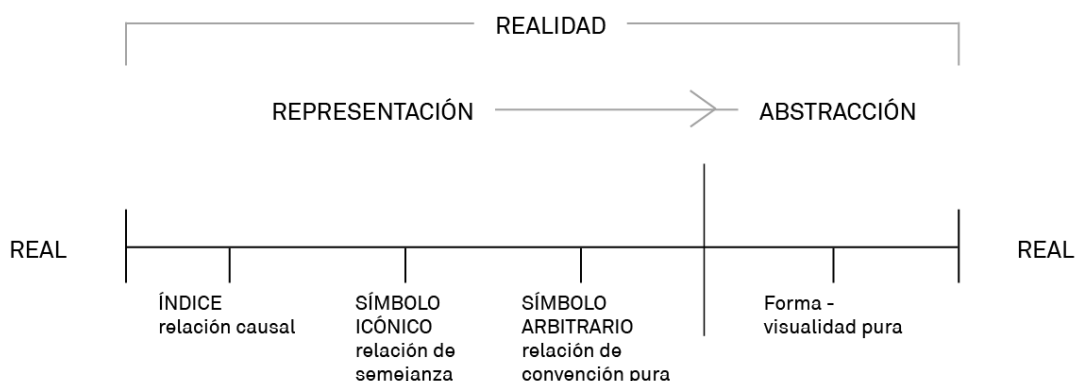


Figura 1 Propuesta de esquema de la división Real/realidad y de la gradación de la imagen representativa.

Podemos distinguir, de forma resumida, entre lo Real, como el mundo pre-simbólico, como la dimensión de vacío que pertenece tanto al mundo fáctico –en su fluir espacial y temporal no aislado–, como al sujeto –en tanto que vacío centrante previo a la significación y representación–; y la realidad, como todo lo perteneciente a la significación y a las convenciones sociales.

La construcción de la realidad será, por tanto, para el sujeto, siempre un aislar, señalar, y dotar de significado a un objeto que inherentemente no lo tenía. De ahí que nos remitamos de nuevo a la noción de distancia, como el vacío infranqueable que divide la realidad de lo Real.

“No es posible llegar a lo Real desde la representación [...], toda representación, siempre será un quiero y no puedo.”³⁵

En el presente capítulo propondremos una gradación de la imagen representativa, en cuanto ésta, asumiendo la separación esencial de la realidad respecto a lo Real, puede aproximarse o distanciarse, aún a pesar de esa separación, en diferente medida a éste. Nos basaremos principalmente en la escala de gradación icónica propuesta por Abraham Moles,³⁶ pero no deteniéndonos exclusivamente en el grado de semejanza o arbitrariedad de los signos visuales –de ahí que nos refiramos a gradación de representación–, en la que justificaremos la inclusión de la imagen indicial como el grado representativo, no necesariamente icónico o intencionado, más cercano a lo Real, y añadiremos además la imagen abstracta, como lo opuesto a la imagen representativa y, sin embargo, todavía considerándola dentro de la dimensión de la realidad como argumentaremos más adelante. En la Fig. 1 podemos ver el

³⁵ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2006). op. cit., P.10

³⁶ MOLES, A. (1991). La imagen: comunicación funcional. Traducción, Gastón Melo Medina. México: Editorial Trillas.

esquema que hemos propuesto de gradación de representación que iremos desentrañando en los siguientes apartados.

1.6.1. Imagen indicial

Situamos a la imagen indicial en el extremo más cercano a lo Real en la escala de gradación de la representación según la definición que da Peirce del índice, ya que es el objeto mismo el que produce la imagen, y no el sujeto. “Hay una relación de causalidad física y de contigüidad,”³⁷ hay una conexión real con él.

La consideración de la imagen indicial como signo, al dotar de significado ése significante producido por el objeto Real, significante por tanto perteneciente a lo Real en sí mismo, sucede sin embargo en el sujeto. Al cumplir la función de sustitución que implica la representación, al asociar la huella de una pezuña impresa en el barro con el animal que la produjo, pertenece irremediabilmente a la realidad simbólica.

El signo indicial cumple la función de sustitución de la representación sin una relación necesaria de semejanza: la estela de un avión, el humo producido por el fuego, no son semejantes al objeto que los producen; sin embargo, la huella de un pie en la arena, o la sombra de un objeto, tienen un mayor grado de semejanza y se aproximarían, por tanto, a la categoría de las imágenes icónicas.

Algunos autores como Moles tienden a excluir los signos indiciales de sus estudios icónicos por concentrarse en lo que denominan como imágenes funcionales o intencionales, signos visuales destinados a cumplir una función comunicativa. Peirce incluyó al índice como un signo no-intencional,³⁸ y así lo podemos confirmar con las huellas en el barro o la estela de un avión, ya que en su producción no tienen una intencionalidad comunicativa, pero, sin embargo, debe cuestionarse ésa intencionalidad en el caso, por ejemplo, de los mensajes de humo. En las posteriores secciones analizaremos ciertas circunstancias que nos hará replantear la intencionalidad, o su falta, de la imagen indicial.

1.6.2. Símbolo icónico

A continuación, y a un nivel más distanciado de lo Real, situaríamos a los símbolos icónicos, dado que la imagen es producida desde el sujeto y con una clara intencionalidad comunicativa, y no tiene ya exclusivamente una relación causal directa con lo Real.

Peirce diferenciaba los signos icónicos de los signos simbólicos, siendo los primeros aquellos que guardarían una relación de semejanza con un referente, y los segundos aquellos que se

³⁷ GUBERN, R., op. cit. P. 48

³⁸ *Ibíd.*

basarían en la convencionalidad social.³⁹ Sin embargo, según Guy Gauthier, la imagen icónica, o motivada como la definiría él, sería también convencional ya que las formas de esquematización pueden ser incontables. “Desde el uso de la línea de contorno (ausente en la realidad física copiada), al de la perspectiva lineal del Renacimiento, [...] el artificio y la convención reinan en el campo de la producción icónica.”⁴⁰ Como de igual manera es sabido que las imágenes icónicas están codificadas de formas distintas según diferentes culturas.

Por esa razón empleamos el término de símbolos icónicos, que, igualmente siendo convencionales, se diferencian de los símbolos de convencionalidad arbitraria por la relación de semejanza respecto al referente. Pero, sin embargo, Eco rebatiría a Peirce y Morris su teoría de que la semejanza suceda entre el objeto y su representación. “Los signos icónicos no tienen las mismas propiedades físicas del objeto, pero estimulan una estructura perceptiva semejante a la que estimularía el objeto imitado.”⁴¹ Es decir, la relación de semejanza sería entre el objeto y la fijación plástica de la percepción visual de éste.

La diferenciación entre los símbolos icónicos y aquellos arbitrarios basada en la semejanza, entre formas miméticas y no-miméticas, es sólo una diferencia de grado según diría Arnheim. “Cuanto más abstracto, esquemático y convencional se torna lo simbólico, más tiende a penetrar en la categoría de lo arbitrario”.⁴² Moles se basaría en el escalonamiento de la iconicidad propuesto por Arnheim para hacer su reconocida Escala de iconicidad decreciente, con en el que el grado de iconicidad estaría opuesto al grado de abstracción. En ella dispondría de forma detallada 12 estadios diferentes en el que situaría en un extremo al mismo objeto físico y al opuesto a los signos matemáticos y el lenguaje verbal.

A éste respecto cabría hablar también del realismo o ilusionismo que surge en una imagen icónica de alto nivel de semejanza, y que sin embargo y, como todas las imágenes icónicas, es convencional y por ello tiende a la simbolización, como lo fue la perspectiva. Pero el realismo –en tanto que simulacro como lo definiría Baudrillard–, surge cuando se olvida ésa convencionalidad y se hace invisible para quien mira esa imagen.⁴³ Cuando se confunde una imagen como registro especular de un hecho, en cierta manera considerándola indicial, y se olvidan los intereses y convenciones que la configuran.

³⁹ ZUNZUNEGUI, S. op. cit. P. 62

⁴⁰ GUBERN, R., op. cit. P. 68

⁴¹ ECO, U. (1977). Tratado de semiótica general. Barcelona: Lumen. P. 328. Citado en ZUNZUNEGUI, S. op. cit. P. 73

⁴² GUBERN, R., op. cit. P. 70

⁴³ *Ibíd.* PP. 85-86

1.6.3. Símbolo arbitrario

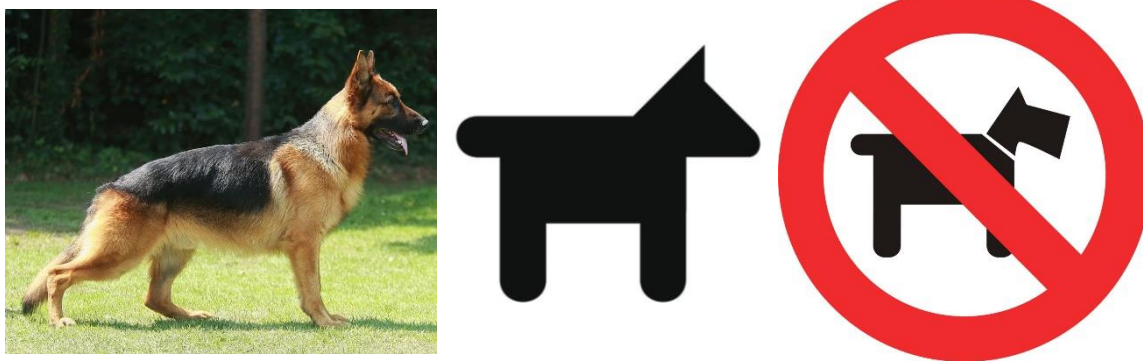


Figura 2 Símbolo icónico mimético, símbolo icónico esquemático y símbolo arbitrario.

Fuente: Las tres imágenes proceden de Google Imágenes.

Aunque separemos en apartados distintos a los símbolos icónicos de los arbitrarios, no pretendemos establecer una frontera de dos entes distintos, sino enunciar diferentes estadios de una gradación y hacer explícito cómo se configura ésta.

En esa gradación de iconicidad decreciente, o de abstracción creciente, la imagen se iría distanciando más respecto a lo Real. Dejando de lado paulatinamente la relación de semejanza ejercida desde el sujeto, en la fijación de su percepción, respecto al objeto real. Entrando poco a poco al terreno exclusivo del mundo simbólico sin relación con lo Real.

De éste modo, los símbolos pueden tender hacia dos planos posibles de abstracción. De significativo, es decir, de la forma material del signo, en la que se alejaría de una relación mimética o naturalista; o de significado, cuanto menos concreto e individual y más genérico, o cuanto más inmaterial o conceptual sea el contenido representado.⁴⁴

Dicho proceso de abstracción de los referentes en su traducción a la imagen, no es sin embargo casual, responde a un proceso de síntesis que busca la esencialidad de las formas, mediante la reducción de los detalles o singularidades y destacando las unidades más significativas de una misma categoría.⁴⁵ A la vez, según define Moles, ésta categoría de imágenes simbólicas como esquemas, responderían a una búsqueda de “sistemas de pensamiento universales y normalizados.”⁴⁶ Así podemos ver cómo en la Fig. 2 una imagen icónica-mimética de un perro de una raza, color, y edad concreta, pasaría a sintetizar los rasgos más destacados de la categoría /perro/ en un símbolo icónico más abstracto o esquemático, desdeñando todas las singularidades del primero.

Dentro de la escala de representación, situaríamos en el extremo opuesto respecto a la imagen icónica –con un alto grado de semejanza–, al símbolo arbitrario, es decir, aquél que

⁴⁴ *Ibíd.* P. 88

⁴⁵ *Ibíd.* P. 89

⁴⁶ MOLES, A., *op. cit.*, P. 98

no guarda relación alguna de semejanza, y tiene por tanto un alto grado de abstracción. Serían determinados por convención exclusivamente, con el objetivo de definir aquello no visible o fotografiable,⁴⁷ como líneas cinéticas en los cómics para expresar movimiento, o los mensajes náuticos con banderas. Como vemos en la tercera imagen de la Fig. 2, la señal combinaría el elemento icónico-esquemático del perro con el elemento puramente arbitrario del círculo rojo tachado para indicar una prohibición, un concepto en sí inmaterial y sin referente físico y visual.

1.6.4. Imagen y pintura abstracta.

Una definición sencilla de lo que supondría la imagen abstracta sería aquella que ofrece percepción, pero no percepción de. Son formas visuales puras, es decir, que no están ligadas a un significado o referente alguno ajeno a sí mismas, siendo así, por tanto, aicónicas y no representacionales. De ahí que nos surja la lógica pregunta de si no deberíamos considerar a las imágenes abstractas como Reales por sí mismas.

Ésta cuestión la analizaremos desde la reflexión sobre las aspiraciones de la pintura moderna y su cristalización en diferentes formas de abstracción y cómo, según plantea Mitchell, se relaciona con el lenguaje.

Empezando con el impresionismo y el ataque que supuso a la tradicional pintura de caballete, como lo propondría Greenberg,⁴⁸ al tener un tratamiento homogéneo de la pincelada y reducir los contrastes de clarooscuro que favorecían una percepción de profundidad y perspectiva; atacando ésta última de manera más contundente el cubismo analítico y, a partir de éste, renunciando definitivamente a la representación el suprematismo y otras vanguardias que surgirían a la postre como el constructivismo o el neoplasticismo; la pintura moderna manifestaba una “voluntad de silencio”, como definió Rosalind Krauss, mostraba “una hostilidad respecto a la literatura, a la narración y al discurso.”⁴⁹

El silencio era una ideología de la búsqueda de pureza en la pintura, que no sólo buscaba desbrazarse de la representación o el ilusionismo, “su objetivo principal era la erección de una muralla entre las artes de la visión y del lenguaje.”⁵⁰ En éste sentido, buscaba alejarse de la realidad –con Lacan–, al intentar alejarse del mundo simbólico y de significados, acercándose por tanto a lo Real. Pero, sin embargo, hay que entender ésa ideología de búsqueda antiverbal como un mito, como algo inalcanzable, aunque no por ello injustificado.

⁴⁷ GUBERN, R., op. cit., PP. 98-99

⁴⁸ GREENBERG, C. (2002). “La crisis de la pintura de caballete”. En *Arte y cultura. Ensayos críticos* (p. 177-180). Barcelona: Paidós

⁴⁹ KRAUSS, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza. P. 23

⁵⁰ MITCHELL, W.J.T. (2009). *Teoría de la imagen*. Madrid: Ediciones Akal. P.189

El lenguaje, y el significado, seguía presente en la pintura abstracta, no ya como narración o representación, sino como lo definiría Mitchell bajo “un discurso de teoría.”⁵¹

Entendiendo ése discurso de teoría, se pueden establecer dos enfoques en los que la pintura abstracta se relacionaba con él. El primero sería un discurso externo a la pintura, que surge sin embargo de forma posterior a la ejecución de ésta, discursos contruidos por diferentes críticos como Greenberg o Krauss que servían para sustentar ésas prácticas. El otro tipo de discurso estaría dentro mismo de la pintura abstracta.

“Aunque la iconografía y los objetos representados puedan desaparecer, el contenido y el tema no lo hacen. [...] El «mayor miedo» del artista abstracto, como dice Krauss, «es que pudiera estar haciendo mera abstracción, una abstracción que no está informada por el sujeto, una abstracción sin contenido.»⁵²

Aun no habiendo representación, hay intencionalidad de producción de sentido en diferente medida, tanto en su ejecución como en su percepción por parte del espectador.

Añadir a lo expuesto, que todo ver del sujeto, es un traer las cosas a significar. El cuadrado negro de Malevich no es la representación de un cuadrado, de una categoría, es la forma presente en sí misma, no es imagen de otra cosa. Pero en tanto que lo ves, y lo reconoces como una forma determinada, lo significas. Así con todas las imágenes o pinturas abstractas, siguen una construcción lógica, intencional por parte del sujeto, se pueden leer, ver las relaciones que guardan sus formas entre sí y respecto a su situación en el soporte: dimensión, color, ritmo, homogeneidad –en el caso de las construcciones reticulares–, etc.

Por tanto, se puede decir de nuevo con Lacan, que el arte abstracto sería una forma de rodear lo Real, de intentar acercársele, aunque desde la pura visualidad no desprendida del todo de la dimensión de la realidad del lenguaje.

Aunque se asocie la búsqueda de la autonomía de lo visible en la pintura moderna como una exaltación y glorificación de la mirada, Hernández-Navarro identifica a raíz de la reflexión sobre las estructuras reticulares de Rosalind Krauss, y de los trabajos de Malevich, una tendencia simultánea hacia lo invisible.⁵³

Aunque trataremos éstas cuestiones de forma escueta, diremos que la estructura de la retícula remite a una dimensión infinita, “en la que la obra de arte se nos presenta como un

⁵¹ *Ibíd.* P.193

⁵² *Ibíd.* P.195

⁵³ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2007-2008). El cero en las formas. El cuadrado negro y la reducción de lo visible. IMAFRONTE n° 19-20, 119-140

mero fragmento.”⁵⁴ Opera desde dentro de la pintura, hacia fuera de sus límites físicos, y de esta manera, está ligada a lo “Universal”, nos remite a una dimensión invisible e infinita desde lo visible de la propia pintura. Mallewich, por su parte, busca la reducción de lo visible “para llevarlo más allá de la apariencia, del mundo objetivo y conducirlo a otro mundo, el mundo interior.”⁵⁵

Ambas estrategias, tanto haciendo referencia a lo que excede del soporte en la pintura en tanto que inasible, como ésa reducción de lo visible, que tiende a la pérdida de reconocimiento no ya sólo de significados representacionales sino incluso formales, podríamos concluir que no son sino intentos de llegar a lo Real, desde el cuestionamiento, reducción o negación de la realidad.

⁵⁴ KRAUSS, R. op. cit., P. 33

⁵⁵ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2007-2008). P. 130

1.7. Primera toma de contacto

En el presente apartado mostraremos primeros trabajos que tratan los conceptos expuestos en el primer capítulo, basándonos en un cuestionamiento de las convenciones de la representación tanto técnicas como formales, para evidenciar con ello su constructo social. Buscando en un inicio el punto justo de convergencia en el que formas abstractas puras se convierten en unidades significativas-simbólicas, o en el trayecto contrario, adelgazando el significado de símbolos icónicos para llegar a su percepción como significantes vacíos.

Primero mostraremos algunos referentes artísticos que fueron relevantes en los inicios del proyecto y en la primera parte del interés conceptual respecto a la representación, organizados no tanto por su relación directa entre sí, su relevancia o su temporalidad, sino por su adecuación en la evolución del interés personal por el objeto de estudio, que adelantamos, se dirigirá a analizar la cotidianeidad de la convivencia con la imagen en la actualidad. Éstos los presentaremos dentro de sub-apartados que clasifican los puntos centrales por los cuales son objeto de interés.

1.7.1. Referentes

REPRESENTACIÓN / ABSTRACCIÓN

En un primer momento destacaremos a Morten Slettemeås (Noruega, 1975), su propuesta está anclada en la evolución de la vanguardia de la pintura, –de la misma manera que el origen del trabajo personal–, en una deconstrucción de las convenciones de la representación que pone en valor el medio de la pintura, no está todo dicho aún. Pinceladas, planos de color, significantes formales que coinciden en el momento justo antes de la disolución de signos reconocibles, de personas situadas en paisajes o solamente éstos.

Nos interesa especialmente su proceso de trabajo, que a diferencia de los expresionistas alemanes que miraban directamente al paisaje, parte de imágenes procedentes de pinturas clásicas, imágenes de prensa, anuncios publicitarios o cómics; imágenes construidas por una mirada previa. “Inicia con una simple silueta dibujada en lápiz sobre el lienzo, luego pasa por un fuerte proceso «intuitivo de acción y destrucción de la imagen original»; y la nueva imagen entonces dista mucho de la que fue punto de partida.”⁵⁶



Figura 3 Morten Slettemeås. Chair & girl drinking. 2014.
Óleo sobre lienzo. 200x170 cm

⁵⁶ SIERRA, S. (21 / Diciembre / 2013). El Universal. En <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2013/impreso/exponen-la-pintura-de-morten-slettemes-73194.html> [Última consulta 10/7/2017]

ESPACIO FÍSICO / VIRTUAL

El trabajo de Taisuke Koyama (Tokio, 1978) lo conocimos en la exposición Nicely Offensive en la galería Ponce y Robles, comisariada por Cristina Anglada, que se presentaba dentro del proyecto A 3 Bandas el año 2015.⁵⁷ Koyama trabaja con la fotografía, generando imágenes de capas profundas, en los que es difícil discernir un origen o fuente claro del que surge la representación, generando superficies de texturas visuales variadas.



Figura 4 Taisuke Koyama.
Untitled (Rainbow Waves 16), 2013.
Impresión fotográfica de tintas duraderas,
108 x 162 cm.

Rainbow Waves (fig.4) forma parte de una serie mayor, Rainbow Variations, iniciada el 2009, que engloba distintas series en distintos momentos de re-fotografiado y recontextualización. Las primeras tomas surgieron de fotografiar con un lente macro marquesinas de máquinas dispensadoras de refrescos en Tokio, en las que se evidenciaba la trama de puntos de la impresión. Tanto la serie de Melting Rainbows, o a la que pertenece la fig.4 de Rainbow waves, suponen situar éstas primeras tomas a efectos distorsionadores del clima y la naturaleza, contrastando la tecnicidad y constructo de la imagen, con las deformaciones o desgaste que ésta sufre al insertarla de nuevo en un medio natural. Así las imágenes que él genera saltan continuamente de un espacio físico, al virtual o técnico de la producción visual, favoreciendo, según consideramos, un cuestionamiento de la imagen como constructo social.

⁵⁷ ANGLADA, C. (11 de abril a 23 de mayo / 2014). Ponce y Robles. En <http://www.poncerobles.com/es/temporadas/ficha.php?id=10> [Última consulta: 10/7/2017]



Figura 5 Rubén Guerrero. S/T (Mapping the studio). 2012
Óleo y esmalte sobre lienzo (Díptico). 250x400 cm.
Colección particular

“No podremos discernir con claridad si nos encontramos con el frente de un escenario fingido, misterico y tenebroso o con su reverso. Esta desubicación en quien observa propicia una continua sensación de inestabilidad, de desconcierto, subvirtiendo todos aquellos preceptos que canonizan la tramoya exclusivamente como fondo y soporte de la acción”⁵⁸

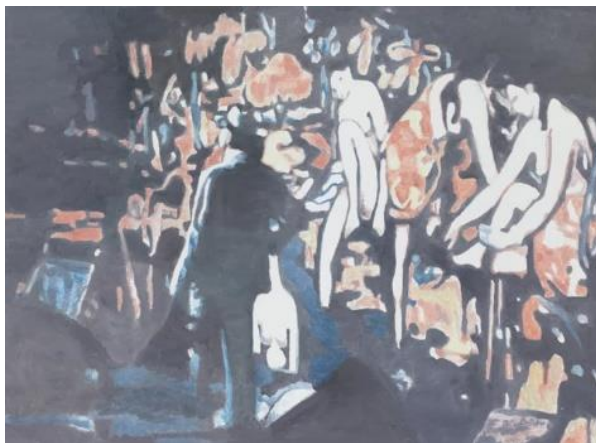


Figura 6 Luc Tuymans. Allo! I, 2012, óleo sobre lienzo, 133.7 x 182.6 cm.

Así definía Iván de la Torre el trabajo de Rubén Guerrero (Sevilla, 1976) en el 2006. El proceso de trabajo de éste artista nos es muy relevante. Utiliza imágenes de distintos niveles de gradación icónica como referencia y los sitúa en el espacio físico de su estudio, superponiendo y alterando planos, perspectivas, que a su vez vuelve a representar, pero enunciando en diferentes momentos la pintura como medio, de significantes por

sí mismos vacíos. Encontrando en ésa dicotomía un juego entre espacio teatral físico – cotidiano e inmediato al artista–, espacio de representación plano en el cuadro, y la negación de los cánones de representación de la perspectiva destacando el medio de la pintura.

Situamos a la obra *Allo! I* (fig.6) de Luc Tuymans (Mortsel, 1958) junto a las palabras que dijo Iván de la Torre sobre el trabajo de Guerrero porque pareciera que hablara también de ésta. Un espacio fingido, intuido, casi desvaneciéndose, generando un desconcierto al espectador. ¿Cuál es el objeto representado? No es sino una imagen. Lo que ésta contiene, queda detrás de su piel. Tuymans ha tratado múltiples temáticas a lo largo de su carrera, “oscuras operaciones de poder -el Holocausto, el colonialismo, la estética corporativa, incluso Disney-, mientras que simultáneamente cuestionaba la vitalidad, o no, de la pintura misma.”⁵⁹ Y, sin

⁵⁸ DE LA TORRE, I. (2006). Escenografías y máscaras (el velo desvelado). En VVAA, *The Sock Strategy* (p. 81-82). Sevilla: Fundación del Monte

⁵⁹ Traducción propia. HERBERT, M. (Octubre 2012). Luc Tuymans. On painting, filmmaking and how to look art. *Art Review*, P. 68

embargo, está profundamente interesado por cuestiones del medio, no sólo de la pintura, sino de la imagen y su recepción a través de los medios de comunicación.

En el caso de *Allo! I*, estamos viendo una representación pintada de una fotografía hecha con un Iphone, a una pantalla de televisión donde se muestra un fotograma de la escena final de la película *The Moon and Sixpence*,⁶⁰ en la que aparece un actor interpretando a un pintor enfrente de una imitación barata y kitsch de una pintura de Gauguin. El juego de representaciones encadenadas parece no acabar. Pero lo más significativo para nosotros es su cotidianidad: una película no especialmente buena de la industria de Hollywood,⁶¹ vista en la televisión, y refotografiada con lo que actualmente es el dispositivo más común y extendido en la sociedad, la cámara del móvil.

Los referentes que hemos visto hasta ahora que trabajan de diferentes formas en torno a la representación y/o su disolución en la abstracción, tienen en común que parten de imágenes ya construidas socialmente, inscritas en la realidad simbólica, como algo ya digerido por una mirada previa, haciendo más evidente todavía la imposibilidad que supone ver el mundo directamente, lo Real, sin un filtro convencional.

Nos interesa situar el trabajo de Guerrero, en tanto que dimensión de trabajo artístico físico y presencial, de estudio, y ésta obra específica de Tuymans, en tanto a lo cotidiano de los dispositivos de acceso a la visualidad, como dos caras que consideramos debieran relacionarse indisolublemente en el trabajo personal, de la misma manera que lo hacen en la vida real. Las formas de relación del sujeto con el acceso y producción de imágenes han cambiado considerablemente en los últimos diez años, y no se puede hablar de la convencionalidad de la representación y su cuestionamiento sin tener presente cómo se configura en la actualidad.

⁶⁰ Se basa en la novela homónima de Somerset Maugham.

⁶¹ Representando ingenuamente una visión romántica de alguien que, como Gauguin, abandona a su familia para irse a Taití y dedicarse a la pintura.

RETÓRICAS DE LO INFRALEVE

El último de los referentes que destacaremos en ésta primera parte de la memoria es Ignasi Aballí. Nos es relevante en cuanto a sus planteamientos, y en la cierta sensación de frustración a la hora de abordar la pintura –y la imagen figurativa o abstracta que en ella debiera aparecer, según sus palabras–, como algo inalcanzable que sólo se puede hacer tangencialmente, ofreciendo y evidenciando ésa imposibilidad, ése vacío. Aunque él –a diferencia de los ejemplos anteriores– alejándose de la práctica de la representación, de la realidad, de la imagen como tal, y, sin embargo, remitiendo a ella. “Como dar vueltas alrededor de algo que está ahí presente y donde te gustaría entrar, pero no sabes cómo.”⁶²

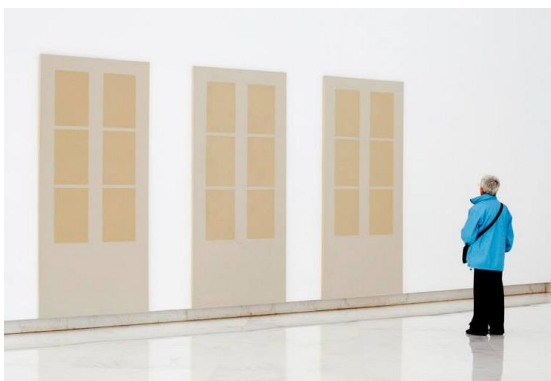


Figura 7 Ignasi Aballí. Luz (Tres balcones), 1993. exposición 93. Cortesía CGAC.



Figura 8 Ignasi Aballí. Malgastar, 2001. Botes de aluminio, 250 kg de pintura. Col. Cal Cego, Barcelona

Nos mueven principalmente, como afirma Aballí, algunos de los conceptos opuestos pero complementarios en los que se estructura su trabajo, “ausencia y presencia, [...] la invisibilidad y la visibilidad, la acción y la contemplación.”⁶³

De entre su prolífica producción, destacamos alguno de sus proyectos. El primero, Tres balcones (fig.7), consiste en tres lienzos que el artista colocó en las ventanas de su estudio, siendo la misma luz la que dibujaba, representaba, ése espacio donde fueron colocadas. De igual manera con otras piezas en las que al quitar los cuadros de las paredes, el sol había marcado su anterior presencia. En estos trabajos reconocemos un nivel indicial de representación, que no remiten sino a un espacio físico del hábitat del artista o a la ausencia de la pintura.

⁶² CAMERON, D. (2005). Dan Cameron entrevista a Ignasi Aballí. En I. Aballí, 0-24 h (p. 19-41). Barcelona: MACBA. P. 21

⁶³ *Ibíd.* P. 38

Su práctica está ligada conscientemente a lo Infraleve de Duchamp, en tanto que tiende a “la nada, al abismo de negación como posicionamiento frente al mundo y a la creación,”⁶⁴ reduciendo tanto lo que hay para ver, como la implicación del autor en el acto de creación, tendiendo a la inactividad.⁶⁵ En su obra *Malgastar* (fig.8), consistente en botes de pintura abiertos, suspende y retarda al infinito el acto mismo de pintar, como dijo Dan Cameron, lo abandona en mitad del proceso, y, según el propio Aballí, que de tanto pensar sobre qué hacer con la pintura, ésta se llega a secar.⁶⁶

1.7.2. Obra realizada. Primer acercamiento

En los inicios del máster encontrábamos la práctica pictórica personal en un proceso de desrealización de imágenes figurativas, representativas, que tendían a la abstracción, y que se iban deslindando de tintes expresivos subjetivos que habían tenido antes las obras.

Considerábamos esta búsqueda como una evolución natural dentro de la propia producción, que partía en sus inicios de una pintura representativa de un grado de iconicidad considerable y que pasó a cuestionarse cómo sucedía la asociación de significados y realidades, ajenas a la propia materialidad de la pintura, como hemos apuntado con anterioridad.

Partía, al igual que los referentes que he citado, de la cotidianidad inmediata con la imagen como referente para elaborar las piezas. Proviendo éstas tanto de panfletos o postales, del cómic, de fotografías que tomaba con el móvil a señales o carteles de la calle, de la televisión, o de Internet.

⁶⁴ MEANA, J. (2011). Poéticas de la negación de lo visual. Actas do II Congresso Internacional Criadores Sobre outras Obras (pp. 395-399). CSO. En: http://juancarlosmeana.es/textos/textos_de_investigacion/Poeticas_de_la_negacion_de_lo_visual.pdf P. 396

⁶⁵ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2009). Archivo Escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión. Alcobendas: Patronato Sociocultural. Servicio de artes plásticas e imagen. Col. Arte público y fotografía. En: <http://www.mahernandez.es/ensayos-essays/el-archivo-escot%C3%B3mico/> P. 2

⁶⁶ CAMERON, D., op. cit. P. 22



Figura 9 Cristina Santos. Linchamiento, 2014. Óleo sobre lino, 60 x 73 cm.

El proceso llevado a cabo entonces (fig.9), sin embargo, a diferencia de algunos referentes que hemos mencionado, no consistía en una deconstrucción formal en cierta manera consciente o intuitiva, sino en la pretensión de un abandono inconsciente, en intentar acercarme a la imagen con una consideración meramente formal de lo que veía, intentando ignorar el contenido y el significado con una mirada dispersa, que no tenía en cuenta la totalidad del conjunto, mirando de forma fragmentada, saltando entre los diferentes detalles que se conectaban de forma aproximada, tratando las manchas, las pinceladas, o incluso en algunos momentos la indagación en el claroscuro, de una manera absorta, distraída. Saltando de una profusión técnica más elaborada, al abandono de meras líneas de esbozo, y a la superficialidad de los detalles más anecdóticos. Intentando, a través de éste proceso, un acercamiento a la imagen, una búsqueda del punto justo en el que una pincelada podía entenderse primero como tal, como significante, antes de disparar la asociación de un significado representativo.

No obstante, se fue relegando una ejecución estricta del proceso descrito, aunque perviviera en cierto grado, de forma que permitiera elaborar otras propuestas que también reflexionaran sobre la misma cuestión desde otros frentes.

Como en el caso de dos piezas, en las que se indagó en tratar signos verbales, situados según Moles en la escala de gradación icónica como “signos abstractos sin conexión imaginable con el significado,”⁶⁷ es decir, situados como símbolos arbitrarios. En el primero (fig.10), en el que la imagen referente contenía una palabra como una construcción física, con luces de neón, en la que sus contornos y forma física eran alterados por la luz que desprendía el objeto-palabra que, al mismo tiempo, estaba situado en una leve perspectiva. Se trataba de una imagen con distintos estadios y convenciones de representación simultáneos que, a la hora de re-representarla mediante la pintura, en una profusión técnica muy débil, con una mínima materia y definición, se pretendían hacer más evidentes esas convenciones y a la vez imponer la medialidad de la técnica.



Figura 10 Cristina Santos. Bingo, 2014. Óleo sobre lino, 33 x 41 cm

En la segunda pieza (fig.11), en lugar de usar una imagen fotográfica como referente, tomamos una imagen con una palabra que habíamos producido con anterioridad. Ésta, /bla/, es una onomatopeya que, según la RAE, es “repetida para imitar el ruido del habla ininterrumpida y previsible”; vacía por sí misma de significado, representando solamente el acto de hablar, y cómo éste se



Figura 11 Cristina Santos. Blabla, 2014. Esmalte, óleo y pastel al óleo sobre lienzo, 40 x 50 cm.

dilata y no aporta mayor información. Intentamos en éste caso representar aquella imagen otorgándole el mismo sentido al acto de pintar, descuidando la factura, repitiendo de forma desencajada elementos que debieran ser el fondo o la figura de aquella palabra; el límite de la misma imagen en el que estaba originalmente contenida, las esquinas o los márgenes, sin llegar a cerrarlos, dejando fragmentos de estos perdidos en el nuevo soporte; y

simultáneamente, repitiendo de nuevo los mismos elementos, más descompuestos y solapados entre sí, que tendían a buscar los límites del nuevo soporte y fingir una fuga de

⁶⁷ MOLES, A., op. cit.

éste, remitiendo a una repetición infinita de los mismos elementos –aunque no de forma homogénea y previsible como en el caso de las retículas–.

En cualquier caso y en distintos grados, buscábamos encontrar la unidad icónica de la pincelada, con la unidad expresiva mínima que hiciera reconocible una imagen y un significado, no residiendo ésta unidad expresiva en la unidad de la pincelada, sino en el mínimo conjunto y relación de éstas que permitieran asociar un significado y una realidad ajenas a ellas.⁶⁸

Más evidente y descriptiva pueda ser ésta búsqueda en otra pieza, *Lightman II* (fig. 12). En ella partimos de una fotografía tomada con el móvil, de mala calidad, borrosa y sobreexpuesta en algunas zonas, de la señal luminosa del semáforo para peatones, en la que aparece una representación simbólica de una figura humana, que, sin embargo, está bajo las diferentes alteraciones que sufre tanto por la cámara y el escorzo en la que fue capturada, como por los propios leds que la constituían. Mediante un proceso de síntesis formal de la unidad constructiva, de nuevo la pincelada, y reduciendo el resto de información, color, materia y luminosidad, conseguimos contraponer ésa unidad diferenciada, con la visión en conjunto de éstas.



Figura 12 Cristina Santos. *Lightman II*, 2014.
Tinta china sobre papel, 42 x 29'7 cm.

⁶⁸ GUBERN, R. op. cit. P. 111

Puede considerarse también como una contraposición, aunque a un nivel sutil, entre la intencionalidad de representar, de construir un significado mediante la sustitución de la percepción visual de un objeto; con el azar, con lo no previsto y no intencional y, por tanto, no representacional y abstracto. Nótese una pincelada en concreto que parece no pertenecer al conjunto del resto, situada a la izquierda del centro de la imagen, un fallo en un inicio y, sin embargo, la pincelada centrante que le da sentido a la pieza. ¿Qué diferencia apreciable puede tener respecto al resto de manchas individuales? Ninguna, es abstracta y icónica como el resto y, sin embargo, las demás se ordenan en pos de sustituir una percepción y facilitar un significado.

La siguiente pieza de la que trataremos constituye un punto de inflexión en la dirección del trabajo personal. Nos hizo plantearnos la pertinencia de seguir indagando en el encuentro de este punto justo de coincidencia, al haber llegado a una relación simultánea donde tanto había representación como abstracción –en el sentido reticular y homogéneo que hacía de lo contenido en el soporte un patrón repetible hacia fuera de éste, hacia lo invisible de lo infinito–.

En ella, hay representado la retícula del fondo de azulejos de una piscina, ondeando por el efecto supuesto del agua que distorsionaría la visión, ondas que además quedan incorporadas, deformando el soporte mismo de la pintura. Ambas estructuras, la retícula y la forma ondulante del papel, se esperarían que continuaran indefinidamente, fuera del fragmento de esta inmensidad que supondría el soporte.

Se tomó la decisión de enfocar más decididamente la práctica artística en la cotidianidad de la imagen, y cuestionar desde esta misma las convenciones de la representación, dejando de lado un plano que pudiera ser más teórico y en cierta manera autónomo, que mirara solamente hacia a sí mismo.



Figura 13 Cristina Santos. Sssssppplaasshh I, 2015.
Acrílico sobre papel, 68 x 49'5 x 10 cm.
Expuesto en el XVII International CALL, Galería Luis Adelantado, Valencia.

1.7.2.1. Hacia lo cotidiano

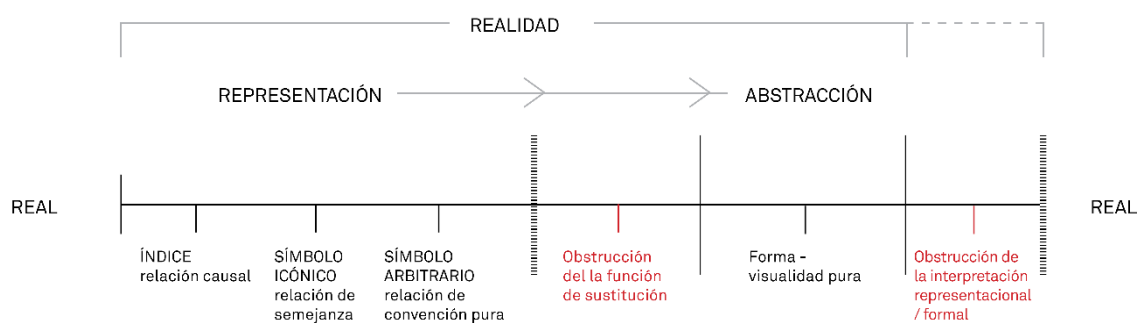


Figura 14 Incisos añadidos a la propuesta inicial de esquema de la división Real/realidad y de la gradación de la imagen representativa.

Podríamos considerar que hasta el momento la práctica artística personal se estuvo distanciando en mayor o menor medida respecto a lo Real, moviéndose entre la representación y su acercamiento a la abstracción.

Pero como anunciamos antes, decidimos centrar nuestro interés hacia la relación cotidiana con la imagen y, de ahí mismo, cuestionar las formas de representación y construcción de significados convencionales. Ésta decisión se enmarcaría dentro de una cierta pasión por la realidad, tal como lo propuso Certeau,⁶⁹ que según definiría Hernández-Navarro podía ser detectada en el arte contemporáneo como “dos movimientos de alejamiento. El primero pretende bajarse del arte para entrar en la vida cotidiana, y el segundo, bajarse del mundo real para penetrar en lo que hay más allá de las convenciones culturales.”⁷⁰ Coincidiendo nuestro interés en ambas vías, y aclarando que el “bajarse del arte” no se refiere a una renuncia de éste, sino a situar el interés del trabajo en una dimensión fuera de éste.

Añadiremos en este momento dos puntos de quiebre al esquema de la representación que establecimos inicialmente (fig.1 p.17) –aquellos marcados en rojo–, en los que ya empezamos a trabajar pero que haríamos más evidentes en la producción posterior. Ambos se adscribirían dentro de los movimientos de alejamiento descritos por Hernández-Navarro.

El primer inciso consistiría en un adelgazamiento del significado, obstruyendo la función de sustitución del signo, cuestionando así las convenciones de la representación y de la realidad simbólica, y con ello tendiendo a la abstracción, a la posibilidad de considerar las formas por sí mismas (fig.14). Cabe apuntar que, aunque sea algo pretendido y buscado en la producción personal, ésta obstrucción de la función de sustitución representativa puede suceder en la cotidianeidad, por ejemplo, tanto en una degradación de la imagen misma, como al

⁶⁹ CERTEAU, M. L'Invention du Quotidien, vol. 1, Arts de Faire, Union générale d'éditions 10-18, 1980

⁷⁰ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2006). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro. Revista de Occidente nº 297, 7-25. P. 8

desconocer las convenciones que asocian un significado a una forma concreta –volvamos al ejemplo de los mensajes náuticos con banderas, alguien desconocedor del significado asociado, sólo las podría apreciar en su forma visual–, o como expondremos en el siguiente capítulo, por el agotamiento del uso de imágenes hipertrofiadas.

El segundo inciso se situaría en el estadio más extremo de lo simbólico, en una búsqueda de su supresión y acercamiento a lo Real. Sería un intento de adelgazar y frustrar lo que hay para ver, la forma visual, y a consecuencia de ello, también cualquier posible interpretación representacional y de significados.

Éstos dos lugares de actuación se situarían dentro de las retóricas de lo infraléve –que ya definimos a colación del artista Ignasi Aballí– y lo antivisual.⁷¹ Ambos partirían de una cierta búsqueda de la ruptura del placer de la visión, que se contrapone a la pretensión moderna de abarcar la totalidad de la visión, de creer que se puede acceder a la totalidad de las cosas y del conocimiento, de forma transparente, sin sombras.

Hernández-Navarro distingue a partir de Derrida entre dos formas de desaparición, de ceguera, lo visible-invisible y lo absolutamente no visible. Identificando varias estrategias, decidiríamos centrarnos en aquellas que, perteneciendo al orden de lo visible, dificultan y entorpecen éste, tanto a través de la falta, del no dar casi o nada para ver; como a través del exceso de visión, ofreciendo tanto que el ojo se sature y no pueda sustraer ya nada.

⁷¹ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2009)., op. cit., PP. 4-8



Figura 15 Cristina Santos. Muñeco, 2015. Óleo y pastel al óleo sobre lienzo, 65x54 cm.

Éstas prácticas, y la determinación de lo cotidiano de la imagen a analizar, se irían concretando conforme avanzara la maestría.

Podemos observar, como las poéticas de lo infraleve o antivisual se afianzaban en algunos de los trabajos. En Muñeco (fig.15), mediante una clave tonal muy baja y con apenas contrastes, con una síntesis formal que apenas definía un contorno con una línea titubeante, y con una renuncia al acabado, dejando el trabajo escasamente en un esbozo inconcluso, en un adelgazamiento intencional.

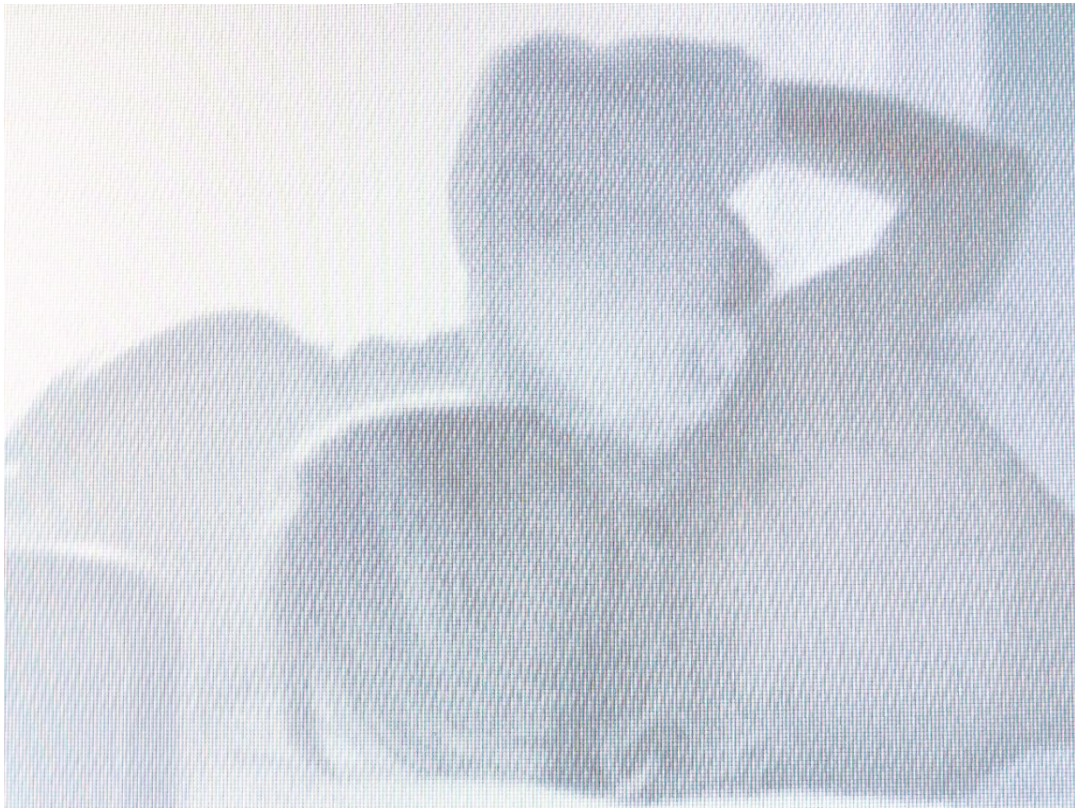


Figura 16 Cristina Santos. White Fade, 2014. Fotografía digital encolada sobre tabla, 37'3 x 49'7 cm. Expuesto en ART<35 BS/2015, organizado por la Sala Parés y la Galería Trama, Barcelona y Bilbao.

En un momento dado decidimos incorporar en la producción de obra imágenes directamente, como la de White Fade (fig.16), tomadas con dispositivos de registro como cámaras o escáneres, sin una necesaria traducción pictórica posterior. Esto ofrecía una contraposición entre el tiempo dedicado a observar las mismas imágenes desde su fuente virtual, y el tiempo dedicado físicamente a representarlas mediante pintura.

Sin embargo, la decisión de re-fotografiarlas o re-captarlas con otros dispositivos, en lugar de hacer capturas de pantalla o incorporar las imágenes directamente guardadas de Internet, respondía a un deseo de contextualizarlas en las propias pantallas desde donde se accedía visualmente a ellas, evidenciando el filtro medial que se interpone entre la imagen, su contenido simbólico, y quien la observa. En un intento de afirmar ése constructo social, y negar cualquier supuesta transparencia especular de la imagen con respecto a lo real.

La pieza resulta de una fotografía de la televisión, que además del filtro de puntos de luz de la pantalla, que distancia todavía más lo posible real de la imagen, se encuentra asimismo a punto de desvanecerse en un fundido en blanco, de desaparecer de la visión.

Además, nos hace cuestionarnos sobre la unidad de la imagen digital, como lo fuera la pincelada en la imagen pictórica, pudiendo residir ésta tanto en cada led luminoso de la pantalla, como en el pixel.

Para concluir este primer acercamiento a las obras realizadas en su evolución conjunta con la concretización del objeto de interés, pondremos el caso de una pieza determinada, que se inscribe en un modo de trabajo y montaje que adoptaríamos e integraríamos como central en la práctica artística.

En éste momento, sólo apuntaremos resumidamente aquello más destacado de ésta forma de conjugar las piezas, dejando para el último capítulo sobre la producción de obra un desarrollo más pormenorizado.

Tal como vinimos enunciando anteriormente, nos interesa la relación temporal y la forma de convivir entre una dimensión física y presencial de la producción pictórica, y el consumo y producción de imágenes de forma virtual a través de dispositivos digitales. Y más allá, la relación de la fisicidad y situación espacial del sujeto con el acceso a una visualidad ubicua y en supuesta desmaterialización.

Así mismo, en la obra Composición II (fig.18) se ordenan, solapadas y yuxtapuestas, diferentes formas de acercarse a la producción visual, y como cada una se acerca a la abstracción formal desde diferentes vías de desaparición.



Figura 17 Detalles I, II y III de los elementos de la pieza Composición II.

La primera pieza (detalle I) responde al registro azaroso y sin intencionalidad constructiva, de todo lo excedente y sobrante, de todas aquellas manchas que no lograban retener cada soporte que reposaba como apoyo sobre ésta superficie más amplia. Siendo, carente de relación alguna de semejanza, una representación indicial del tiempo de trabajo de creación pictórica y de mi propia persona.

La pieza del extremo derecho (det. III) es una fotografía tomada de un video de Internet, en el que se desvanece la función de la representación, y tan sólo se puede apreciar formalmente. Y, finalmente, la pieza frontal (det. II) es una representación pictórica de una imagen en su origen representativa casi en su total disolución, dejando manchas dispersas, que parecieran azarosas, o en un juego libre compositivo formal, al no poder distinguir ninguna semejanza con otra realidad, pero que, sin embargo, responden a una intencionalidad constructiva y representativa icónica, sólo que con una imagen en su degradación.



Figura 18 Cristina Santos. Composición II, 2015.
Políptico. Fotografía digital encolada sobre tabla 19'2 x 29'7 cm; óleo, esmalte y precinto sobre tabla 116 x 81 cm; y óleo sobre papel, 100 x 70 cm.

Expuesto en ART<35 BS/2015, organizado por la Sala Parés y la Galería Trama, Barcelona y Bilbao.
Colección Fundación Lluís Coromina

Una imagen no se puede entender sola, hay que observarla en contexto. No se puede hablar con una imagen aislada de la convencionalidad de la producción de imágenes. No hay conceptos individuales, se organizan en relación, en un sistema de representación.

Pero, ¿y cómo acercarse a esa convencionalidad, cómo se configura en la actualidad? Decidimos, por tanto, acercarnos a analizar el archivo de visualidad actual, definido principalmente por la incursión de Internet y la cámara fotográfica en dispositivos de telefonía móvil, y así ver cómo estos y su uso conforman nuestros modos de ver y producir imágenes, y, en consecuencia, relacionarnos con la realidad.

Éste será el tema central de la segunda parte de la conceptualización. Después de un breve repaso contextual y de destacar tres líneas de comportamientos artísticos al respecto, viendo sendos ejemplos de referentes artísticos, analizaremos más profundamente la evolución de las prácticas del sujeto-usuario y nos centraremos en observar la experiencia visual a éste respecto en las plataformas de difusión de imágenes.

Y, a la vez, intentando detectar situaciones producidas por las mismas plataformas, en las que el contenido representacional se sintetice, adelgace o se suprima inducido por el propio uso.

2. RELACIÓN DEL SUJETO ACTUAL CON LA IMAGEN

Hay tres teorías que pretenden definir la relación del sentido, y su representación a través del lenguaje o la imagen, con el mundo. Stuart Hall las propone⁷² alejándose de la división de lo visible con lo decible, asumiendo que el lenguaje es todo⁷³. Tres teorías que supondrían además el posicionamiento de pintores o artistas a la hora de definir sus prácticas.

La primera sería la teoría reflectiva, en la que el sentido y cualquier representación se encontraría ya en el objeto, y el lenguaje funcionaría como un espejo, llamada a veces mimética por considerarse como una imitación de la verdad.

La segunda, la intencional, supondría que es el sujeto, como individuo, quien produce el sentido único, privado, sobre el mundo, donde no residiría previamente. Aquí es donde se situaría el arte moderno del s. XX, en la que los artistas esperarían romper la dimensión social establecida, proponiendo formas otras de representar y ver, pero bajo una lógica de estilo y protagonismo del sujeto, que crearía un lenguaje “propio” nuevo, distinto a los códigos ya existentes.

Sin embargo, sería la tercera teoría, constructivista, aquella que preponderaría en el discurso de Hall, Krauss o Moxey, y por tanto en los estudios visuales⁷⁴, y donde situaríamos además nuestra práctica artística de forma pretendida y conscientemente. En ella, el lenguaje se construiría socialmente, ni los objetos en sí mismos, ni los sujetos como entes individuales fijarían el sentido de forma pura, o con una noción de novedad o ruptura. Sería construido por los sujetos en comunidad, en sociedad.

Según Rosalind Krauss, el arte no sería la obra de un sujeto, sería la forma en la que el sentido, el significado, configurado socialmente, se filtraría en la producción. El arte no crearía sentidos de la nada, operaría adhiriéndose o cuestionando, estando siempre en tensión con los significados preexistentes.

O como señalaría Ana María Guasch sobre Keith Moxey, cómo las imágenes en su sentido más amplio, en tanto que prácticas culturales, delatarían “los valores de quienes las crearon,

⁷² HALL, S. (1997). El trabajo de la representación. En *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices*. (p. Cap. 1 13-77). Londres: Sage Publications. Traducción por Elías Sevilla Casas

⁷³ Mitchell no compartiría ésta definición en la que no distinguiría entre lenguaje e imagen, los diferenciaría, pero estableciendo una relación muy estrecha que definiría en Teoría de la imagen. MITCHELL, W. (2009).

⁷⁴ Rosalind Krauss, aunque la incluyamos en la argumentación, cuestionó, junto con Hall Foster, la emergencia de los estudios visuales, ya que sostenían que poner en el punto de mira y análisis a imágenes sin valor estético, antes que las obras de arte, contribuirían al favorecimiento del capitalismo global y expulsarían al arte de su posición de resistencia y crítica respecto a éste. *Revista October*, (otoño 1996) «Visual Culture Questionnaire».

manipularon y consumieron”⁷⁵, siendo esto sobre lo que los Estudios visuales estarían interesados.

Será, en el apartado próximo, donde definiremos el origen y objeto de estudio de los Estudios Culturales y en concreto la implicación de los Estudios Visuales, donde enmarcaremos nuestro posterior análisis.

2.1. Estudios visuales

Los Estudios Visuales se enmarcan dentro del surgimiento de los Estudios Culturales, nacidos en los sesenta en el Centre for Contemporary Cultural Studies en la Universidad de Birmingham, Reino Unido, pero se afianzaron en los ochenta y sobre todo en los noventa. No se trataba de una disciplina nueva, sino de un campo interdisciplinar en el que convergían tanto sociología, antropología, semiótica, así como revisiones de la teoría marxista, estando por ello abierto metodológicamente. Trataban de explorar las formas de producción y circulación de los significados en la vida cotidiana en nuestras sociedades, reguladas por distintos discursos de poder.⁷⁶

Así mismo, los Estudios Visuales comenzaron a partir de cuestionamientos al respecto de la disciplina de la Historia del Arte, que iniciara W.J.T. Mitchell en su *Picture Theory*, donde proponía una crítica al «giro semiótico», pretendido modelo textual que reducía los estudios sobre arte a una problemática de discurso y lenguaje, que habían propuesto N. Bryson y M. Bal,⁷⁷ apostando él por un giro de la imagen (the Pictorial Turn), pretendiendo transformar la historia del arte en una Historia de las Imágenes.⁷⁸

Tanto Bal como Moxey, más adelante,⁷⁹ insistirían en un desmantelamiento dogmático de las disciplinas historiográficas, en éste caso la del arte, aspirando a una perspectiva crítica, que cuestionara su edificación en un discurso occidental, eurocentrista e ideológico, y que primaba sólo un análisis sobre aquellos objetos que designaba de interés estético. De tal manera, Moxey apuntaría que “el estudio de otras dimensiones de la visualidad bajo la

⁷⁵ MOXEY, K. (2003). La nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales. *Estudios Visuales*. P. 191. Citado en GUASCH, A. (2003). *Estudios visuales. Un estado de la cuestión*. *Estudios Visuales*, P.16

⁷⁶ GÓMEZ FECÉ, J. (2004). El circuito de la cultura. *Comunicación y cultura popular*. En ARDEVOL, E. y MONTAÑOLA N., *Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea* (p. 235-284). Barcelona: UOC. P. 235-236

⁷⁷ BRYSON, N. y BAL, M. (1991), en el artículo *Semiotics and art history*, *Art Bulletin*, 73, 174-208. Citado en GUASCH, A. (2003). *Estudios visuales. Un estado de la cuestión*. *Estudios Visuales*, P.10

⁷⁸ Si rastreáramos el origen de la cuestión, hallaríamos que quien propondría primero éste cambio fuera Abby Warburg, historiador de arte alemán, con su *Bilderatlas Mnemosyne* el año 1905. (hablaremos más extensamente en el apartado sobre divulgación en la web 2.0)

⁷⁹ BAL, M. (2004) y MOXEY, K. (2005), en BREA, J.L. (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal.

rúbrica de los Estudios visuales nos permitiría afrontar la complejidad de los valores culturales que intervienen en el proceso de crear un juicio estético.”⁸⁰

Así, en los Estudios visuales se pondría un “énfasis en el lado social de lo visual, así como en los procesos cotidianos de mirar, [...] en una compleja interacción entre la visualidad, las instituciones, el discurso, el cuerpo y la figuralidad.”⁸¹

Centrándose en el análisis de la figura del espectador y sus prácticas de observación y placer visual, conectados, como diría Mirzoeff, con la tecnología visual. Entendiendo ésta, según él, como cualquier forma de dispositivo para ser observado o aumentar la visión, desde la pintura, la televisión o hasta Internet.⁸² Pero teniendo claro lo propuesto por Mitchell, de que no hay medios visuales puros porque no existe en sí una percepción visual pura –recordemos lo apuntado en el apartado sobre la imagen y la pintura abstracta–, pudiendo así estudiar además el entrelazamiento entre lo visual y los demás sentidos.⁸³

Según Frederic Jameson, tal como apunta Guasch, el estudio de la visualidad debería entenderse ampliamente, como una convergencia de tanto medios tradicionales como nuevos, entendiendo la expansión de la esfera de la cultura como un suceso propio de la postmodernidad, en el que se verían absorbidas dentro de la cultura comercial “cualquier forma de arte elevado y arte bajo, junto con el proceso de producción de imagen, [...] lo cultural [...] aparece consumido a través de la vida cotidiana.”⁸⁴

⁸⁰ *Ibíd.* P.29

⁸¹ GUASCH, A. (2003)., *op. cit.*, P. 10

⁸² MIRZOEFF, N. (2003). Una introducción a la cultura visual. Buenos Aires: Paidós. P. 19

⁸³ MITCHELL, W.J.T. (2005). No existen medios visuales. En BREA, J.L. (2005). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid: Ediciones Akal. PP. 24-25

⁸⁴ JAMESON, F. Transformations of the image. En GUASCH, A. (2003)., *op. cit.*, P. 15

2.2. Archivo de visualidad y régimen escópico

Retomando lo dicho por Hall al respecto de la teoría de la representación constructivista, en la que cualquier imagen filtraría el sentido, el significado, otorgado por los sujetos dentro de una configuración social, pasaremos a definir qué supone el Régimen escópico, cómo lo definieron varios autores, y qué posición tomamos respecto a ello para encarar nuestro posterior análisis de la situación actual.

Basándonos en lo que propuso Martin Jay, sería el modelo visual propio de una época, aunque implicaría más un aspecto cultural que un modelo fisiológico de la visión. Involucraría el entramado dominante de hábitos, prácticas, técnicas, deseos, poderes... en un período histórico determinado. Sin embargo, más que hablar de un régimen hegemónico único en una época, Jay propondría una pluralidad de regímenes, que analizaría desde las formalizaciones, las representaciones, como lo haría al estudiar aquellos durante la modernidad.⁸⁵

Johnathan Crary, por su parte, se enfocaría en analizar el mismo período pero desde la postura del observador, intentando ahondar en lo que subyacería, y posibilitaría, las distintas representaciones. Haciendo de la cámara oscura en la modernidad,⁸⁶ no sólo la herramienta mediante la cual se realizarían dichas representaciones, sino más bien una metáfora sobre la relación del observador con el conocimiento en esa época.

De ésta manera, podríamos distinguir dos formas de definir el Régimen escópico no tan contradictorias como podría pensarse, según propone Hernández-Navarro.⁸⁷ El de Crary se consideraría como un régimen hegemónico de base, como un modelo de visión que posibilitaría las distintas manifestaciones, los distintos emplazamientos, que serían los regímenes escópicos de superficie que presentaría Jay.

En el fondo de ambas configuraciones se encontraría el pensamiento de Michel Foucault sobre el término de "Archivo", a partir del cual Hernández-Navarro propondría un Archivo de Visualidad, que definiría bajo una condición de posibilidad, como aquello "que puede ser dicho, pensado y sabido...; en términos visuales, la ley de lo que puede ser visto en cada momento."⁸⁸

La relación de éste término con el régimen escópico de base de Crary es clara, y será la noción de Archivo de Visualidad la que usaremos en su lugar para distinguirlo de los distintos emplazamientos de los regímenes escópicos. Ambos, sin embargo, los asumiremos desde la

⁸⁵ JAY, M. (2003).Cap. 9 "Regímenes escópicos de la modernidad". En Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural. Buenos Aires: Paidós

⁸⁶ CRARY, J. (2008). Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el s. XIX. Murcia: Cendeac

⁸⁷ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2009)., op. cit., P. 31

⁸⁸ Ibíd. P.9

perspectiva del observador, o más bien, como veremos, desde la perspectiva del sujeto-usuario, en el posterior análisis que realizaremos.

Primero, haremos un acercamiento para intentar definir el archivo de visualidad actual, como aquél entramado de poderes e intereses que subyacen a las estructuras que posibilitan la visualidad. Centrándonos en lo que consideramos el último cambio de paradigma significativo que ha configurado la relación del sujeto con el conocimiento y la visualidad: Internet y la web 2.0 integrados junto a la cámara fotográfica en los dispositivos de telefonía móvil.

A continuación, haremos un inciso para presentar diferentes comportamientos artísticos que se posicionarían dentro de prácticas post-artísticas, surgidas a colación de éste cambio de paradigma. Citando y viendo ejemplos del trabajo de diferentes referentes ahí situados, a lo largo del siguiente apartado.

Seguidamente, enunciaremos la evolución de las prácticas del usuario en Internet, en tanto a lo posible que subyace a cada práctica o hábito particular del contexto de cada sujeto concreto. Siendo que, en la actualidad, el sujeto-usuario en Internet, no es solamente un observador o consumidor pasivo, sino que tanto puede participar activa o pasivamente de ése consumo, como producir, modificar, y divulgar él mismo imágenes a través de Internet. Centrándonos, como corolario, en las plataformas de difusión de imágenes.

Finalmente, en el último capítulo haremos una propuesta de régimen escópico como emplazamiento de ése archivo de visualidad. Entendiéndolo desde la perspectiva del observador como hiciera Crary y no analizando posibles formalidades representativas. Considerándolo igualmente no como un modelo hegemónico y dominante, sino como un suceso, en tanto que, dentro de la posibilidad, favorecido por las lógicas capitalistas que rigen una determinada experiencia visual, que puede atravesar a cualquier usuario independientemente de su contexto particular.

Adelantamos, que es en éste último capítulo donde surgirán aquellos incisos que propusimos en el esquema de representación, como dos formas de alejamiento de la representación y el significado, no meramente como estrategias retóricas para cuestionar las convencionalidades de la visualidad, sino producidas por esta misma.

2.3. Evolución del Archivo de Visualidad actual

2.3.1. Internet y Net Art en los años 90

Como apuntábamos en el apartado anterior, las formas de relación del sujeto con el acceso al conocimiento y la visualidad han evolucionado significativamente en las últimas décadas, en éste apartado veremos cómo sucedió éste cambio desde la configuración de la primera época de Internet en la década de los años 90.

Según José Luis Brea, la red en su condición inicial podía denominarse como una “Zona Temporalmente Autónoma”, de propuestas individuales, que estaba organizada a través de “una estructura rizomática sin centros definidos ni jerarquías estables.”⁸⁹ Internet todavía no estaba colonizado y controlado completamente por gobiernos o grandes compañías multinacionales y de telecomunicación.

El acceso a Internet dependía de un tiempo y un espacio específico, ligado a un ordenador situado en el hogar, la oficina, cibercafés, etc. Esta situación la denominó Juan Martín de Prada como Fase Desktop⁹⁰ y finalizaría con la inclusión del acceso a Internet desde dispositivos móviles. Añadimos también, ligado a la cuestión del espacio y el tiempo concretos, que la conexión a Internet no era de alta velocidad y el contenido no se presentaba de forma inmediata, ofreciendo así una pausa y un distanciamiento frente a la experiencia con el medio.

Otras cuestiones sobre cómo se relacionaba el usuario con las formas de acceso a la información a través de Internet en esta primera etapa las retomaremos más adelante.

Es notable también el comportamiento que tuvo el arte ante el surgimiento de este nuevo medio, haciendo de él numerosos artistas durante ésta década su lugar preciso de investigación, reflexión y actividad.

Joachim Blank en el año 1996 definió de forma específica en qué consistían éstas nuevas prácticas englobadas bajo el término de Net art. Eran actividades analíticas de la propia red, “como arte «de» la red y que trata o reflexiona «acerca de» la red.”⁹¹ Era arte online, que necesita del acceso a Internet para la experimentación o participación en la obra.

Internet era considerado como un espacio alternativo, autónomo, era un campo ideal para el desarrollo de una práctica artística radicalmente inmaterial, procesual, colaborativa,

⁸⁹ BREA, J. (2002). La era Postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales. Salamanca: CASA (Centro de arte de Salamanca). P. 31

⁹⁰ PRADA, J. M. (2012). Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales. Madrid: Ediciones Akal. P. 6

⁹¹ *Ibíd.* P.14

distribuíble y accesible, que podía contraponerse a las lógicas de las instituciones gestoras del mundo del arte. Éstas reactivaban la problemática del arte conceptual de la liberación de “la tiranía del estatus de la mercancía y de la orientación al mercado.”⁹² Aunque más como una aspiración que como un hecho, tanto para el arte conceptual como luego sucedería para el Net Art.

2.3.2. Cambio de paradigma. Web 2.0 y cámara fotográfica en la telefonía móvil

Ya desde los años noventa, se debatía cómo definir la organización social en relación a la tecnología y la economía que empezaba a fraguarse entonces. En la actualidad, ya más concretizada esta interacción, Juan Martín de Prada propone el término de sistema-red, definiéndolo no sólo como la estructuración de las sociedades a través de redes potenciadas por tecnologías, bajo un primado de conectividad, comunicativa y relacional; sino, sobre todo, cómo esta potencialidad de conectividad está subyugada a intereses económicos.⁹³

También es fundamental dentro de éste sistema-red, la tendencia biopolítica de éstos nuevos modelos de producción económica, que se basan en la producción de experiencia social. Integrándose, por tanto, cualquier experiencia de vida dentro de la economía de forma estrecha e insoluble. Produciendo, no tanto “mercancías o productos tecnológicos sino, sobre todo, formas de subjetivación, actuando a través de la generación de nuevas dependencias, necesidades y filiaciones, que incluyen formas de relación social e interpersonal,”⁹⁴ generando así, en su gestión, un beneficio económico.

La configuración de Internet en ésta segunda etapa, llamada Web 2.0, estaría basada, por tanto, en estos preceptos. El navegador, o los motores de búsqueda, dejarían de ser el eje de la experiencia en Internet, pasando a centralizarse en distintas plataformas basadas en arquitecturas de participación social, que promoverían redes y círculos de amistades.⁹⁵ Empezarían a surgir en torno al año 2002 y 2003, pero se consolidaría éste modelo a partir de la aparición de YouTube el año 2005, de Twitter el 2006, y, sobre todo, de la apertura de Facebook a todos los usuarios de Internet el mismo año.

Éste modelo de negocio se aprovecharía y sacaría rendimiento del deseo colectivo de expresión y contacto. Hay una mayor conexión y contacto entre los sujetos usuarios que, a su vez, controlan un número reducido de empresas, de manera que es más fácil ejercer un control sobre su uso y la comunicación. Así se instituye un nuevo orden tecno-social, en el que hay una dependencia por los dispositivos y sistemas tecnológicos, que, al mismo tiempo,

⁹² LIPPARD, L. R. Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972, cit., P.27. Citado en PRADA, J. M., op. cit., P. 17

⁹³ PRADA, J. M., op. cit., P. 25

⁹⁴ *Ibíd.* P. 51

⁹⁵ *Ibíd.* P. 26

al concentrarse la actividad en éstas determinadas plataformas, los intereses económicos dejan una impronta a la hora de configurar y estructurar las posibilidades de relación e interacción, ordenándose bajo dinámicas empresariales.⁹⁶

Un aspecto significativo de lo que ha acarreado la integración de la web 2.0 en la telefonía móvil, ha sido una alteración de la relación espacio-temporal, no sólo con la experiencia de la visualidad, sino más profundamente en relación con el trabajo, el ocio y la comunicación. Antes, como dijimos, el uso de Internet dependía de un momento y un lugar específico, de un escritorio. Con el paso del tiempo, los dispositivos se iban desligando del espacio concreto, con la creación de ordenadores portátiles, y cada vez, reduciéndose más su tamaño hasta hacerlos wereables,⁹⁷ integrándose y pudiendo llevarse dentro de la ropa. Así, se hacía un dispositivo imprescindible en la vida cotidiana, al ser una fuente ubicua de contacto, información y entretenimiento.

De ésta manera, estar conectado permanentemente, dejaría de ser una opción, para ser una necesidad para la no exclusión social.⁹⁸ Se desdibujan los ciclos antes diferenciados entre el tiempo de producción laboral y el ocio, entre el placer y el trabajo. Ahora, el sujeto produce un beneficio económico continuo, en tiempo real. La economía biopolítica “extrae el excedente de vida, [...] es la vida misma la que trabaja.”⁹⁹ Ya no puede haber inutilidad de tiempo, no hay pausa, se ha abarcado la totalidad del tiempo de los sujetos para rentabilizarlo. Se devalúan además lógicas temporales de espera y lentitud, se vive en la inmediatez, los sujetos se mueven por el placer de satisfacer instantáneamente sus deseos de conocimiento, ocio y contacto.¹⁰⁰

El modelo de negocio en ésta segunda etapa se convierte en una economía de lo inmaterial. El modelo que correlacionaba la escasez de la mercancía con un valor mayor, típico del capitalismo tradicional, se ha invertido en la web 2.0. Aquí, a mayor tráfico de información, a mayor difusión, mayor retribución económica.¹⁰¹

En las plataformas de arquitecturas de participación cambian, además, los proveedores de información. Si antes los distintos portales ofrecían una información generada por un equipo de profesionales, en la web 2.0 son los propios usuarios quienes generan el contenido, quienes añaden el valor.¹⁰² Es el usuario mismo el valor añadido. Las plataformas tendrán un

⁹⁶ *Ibíd.* P. 27

⁹⁷ MÁRQUEZ, I. (2015). Una genealogía de la pantalla. Del cine a la telefonía móvil. Barcelona: Anagrama. P. 214

⁹⁸ PRADA, J. M., *op. cit.*, P. 26

⁹⁹ *Ibíd. cit.*, P. 55

¹⁰⁰ MÁRQUEZ, I., *op. cit.*, P. 199-201

¹⁰¹ PRADA, J. M., *op. cit.*, P. 52

¹⁰² *Ibíd.* P. 29

mayor beneficio cuantos más usuarios haya registrados, y cuanto más tráfico se dé en las mismas.

Surge entonces, la figura del hiperconsumidor como lo definirían Lipovetsky y Serroy,¹⁰³ también conocido como prosumidor, en el que se hibridan los papeles que puede desarrollar el sujeto-usuario, que tanto puede producir, como consumir y distribuir datos, información e imágenes. Pero habrá que entenderse que, aunque los usuarios tengan éste elenco de posibilidades, se situarían bajo las mismas jerarquías de poder que cuando sólo podían ser consumidores pasivos.

Esta naturaleza híbrida de producción, consumo y distribución se vio favorecida, además, por la inclusión de la cámara fotográfica en el teléfono móvil. Que tuvo su origen cuando en 1997 Phillipe Kahn envió por primera vez a través de su teléfono una fotografía, la de su hija recién nacida –aunque no se comercializaría el primer móvil con cámara integrada hasta el año 2000, por parte de la compañía japonesa Sharp–.¹⁰⁴

Vivimos un boom de creatividad, una gran expansión de la capacidad de producción de imágenes por parte de los individuos, antes relegada solamente al ámbito profesional. Como hemos dicho estaría potenciada gracias a la cámara fotográfica en el teléfono móvil, además de distintas aplicaciones de modificación de imágenes también integradas, pero ya comenzaría con la expansión del uso de múltiple software de edición y producción de imagen en los ordenadores. Surgiría así, en contraposición al ámbito profesional, la consideración de los sujetos productores de visualidad como Amateurs. Éste será un asunto sobre el que volveremos más adelante.

2.4. Posicionamientos artísticos. Prácticas Post-Artísticas.

¿Qué comportamientos desarrollan las prácticas artísticas en el momento en el que la vida y el arte se han integrado por completo?

La estetización de la vida como movimiento artístico y social, planteado por el Art Nouveau como «arte en todo» y «para todos», se ha conseguido, sin embargo, gracias al capitalismo de consumo, “al integrar la dimensión del diseño en el sistema productivo en masa”.¹⁰⁵

¹⁰³ LIPOVETSKY, G., & SERROY, J. (2015). La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico. Barcelona: Anagrama. P. 24

¹⁰⁴ FONTCUBERTA, J. (2016). La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía. Barcelona: Galaxia Gutenberg. PP. 19-20

¹⁰⁵ LIPOVETSKY, G., & SERROY, J. (2015)., op. cit., 146

La democratización y favorecimiento de la potencialidad creativa de todos los individuos, enunciada por Beuys o por Warhol, ha sido traída gracias a la venta masiva de tecnologías que lo posibilitan.

De la misma forma que aquellas prácticas artísticas más implicadas en la disolución entre el arte y la vida, han sido apropiadas como estrategias comerciales por la producción biopolítica. Como, por ejemplo, el fomento de la implicación y la participación de las audiencias durante los happenings, bajo la intencionalidad de promover la emancipación del espectador, ahora se encuentran en las economías del mercado del sistema-red como la interactividad e interacción social y comunicativa en Internet. Como también, la producción de singularidades o formas de diferenciación, son ahora estrategias comerciales para abarcar la totalidad de intereses y gustos de los sujetos.¹⁰⁶

El arte contemporáneo se encuentra así, en un proceso de «desdefinición». Hay una inflación estética, el arte se infiltra en las industrias, en el comercio, y en la vida cotidiana, en tanto la posibilidad de producción visual de cada sujeto.¹⁰⁷

En éste contexto, como apunta Prada que propondría Maurizio Lazzarato,¹⁰⁸ cabría más bien hablar de prácticas Post-Artísticas, porque la mayoría de sus presupuestos emancipadores sobre los sujetos en tanto a la relación estética con el mundo, han sido integrados, como hemos dicho, por los modelos económicos biopolíticos.

La práctica artística no se ha disuelto en el flujo de imágenes o producciones no pertenecientes expresamente al ámbito artístico o realizadas por amateurs. Las diferencias entre el «arte» y el «no-arte» son ahora sólo matizables en términos de intensidad. Así, las prácticas post-artísticas en relación al cambio de paradigma aquí presentado, ofrecerían una visión crítica de “libertad liberada” en contraposición a la “libertad como estrategia comercial.”¹⁰⁹

Así, las obras artísticas aquí presentadas, y las categorizaciones en las que se pueden integrar –asumiendo sus límites difusos–, se situarían en la medialidad entre el arte y el no-arte, pero asumiendo la mayoría su posición dentro de la institucionalidad como forma de legitimación, desde donde tratarían perspectivas más o menos críticas sobre la relación cotidiana de los sujetos en el sistema-red.

¹⁰⁶ PRADA, J. M., op. cit., P. 53

¹⁰⁷ LIPOVETSKY, G., & SERROY, J. (2015)., op. cit., 21

¹⁰⁸ PRADA, J. M., op. cit., P. 53

¹⁰⁹ Ibid. PP. 46-47

2.4.1. Post-Internet

El término de arte Post-Internet fue acuñado por Marisa Olson el año 2008 durante una entrevista para *We make money not Art*,¹¹⁰ y ampliado más extensamente al año siguiente por Gene McHugh en su blog *Post-Internet*, desarrollado durante diciembre del 2009 y septiembre del 2010.¹¹¹

El arte en relación a Internet ha evolucionado a la par que lo hizo éste, bajo la expansión del modelo económico biopolítico, la gran difusión social de ordenadores personales, y más actualmente gracias a la inclusión del acceso a Internet en la telefonía móvil. Así, y según enunciaría McHugh, la diferencia principal entre el NetArt y el arte Post-Internet, sería la consideración de Internet como algo cotidiano y banal, más que como una novedad.

Se encuentra entre las disciplinas del arte Conceptual y del New Media, aunque más vinculado, según diría Artie Vierkant, con las implicaciones del giro cultural más allá del contexto artístico.¹¹²

Las prácticas artísticas post-Internet, son resultado del momento actual, y son conscientes de la condición ubicua de la autoría, de la atención como valor económico, del colapso del espacio físico en la cultura red, y de la inflada reproductibilidad y mutabilidad del contenido digital.¹¹³ Reconocen que la cultura y el lenguaje han cambiado profundamente al tener cualquiera la posibilidad de acceder a las mismas herramientas de creación de imágenes que los profesionales de los medios de masas, pero no es visto como un momento utópico de posibilidades infinitas, ya que no hay igualdad, porque siguen existiendo las mismas jerarquías en la distribución del contenido en red.¹¹⁴

Muchas de ellas se involucrarán con la proliferación de imágenes en tanto que “contenido web general”, sin necesariamente ser objetos artísticos, considerándolos productos culturales, de los que proclamarían una autoría al relacionar y remezclar éstos objetos. Así otras, tendrían en cuenta las tácticas cotidianas de los usuarios en Internet, y el hecho de que tan importante es la transmisión de la imagen como el acto de creación.¹¹⁵

¹¹⁰ http://we-make-money-not-art.com/how_does_one_become_marisa/ [Último acceso 10/12/2016]

¹¹¹ McHUGH, Post-Internet. Notes on the Internet and Art. En: http://www.linkartcenter.eu/public/editions/Gene_McHugh_Post_Internet_Link_Editions_2011.pdf [Último acceso 10/12/2016]

¹¹² VIERKANT, A. “The Image Object Post-Internet”. En: http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_a4.pdf [Último acceso 10/12/2016] P.1

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.* P. 5

¹¹⁵ *Ibid.* PP. 6-7



Figura 19 Katja Novitskova. Pattern of Activation, 2014. Solo presentation at Art Basel Statements, Basel, Gallery Kraupa-Tuskany Zeidler.



Figura 20 Artie Vierkant. Image Objects, 2011 – en adelante.
Impresiones sobre paneles de aluminio compuesto e imágenes de documentación alteradas

Es un arte que reconoce cualquier formalización en tanto que esté influida por Internet y los medios digitales. Puede existir offline, Internet ya no es el medio exclusivo de actuación y de recepción, como lo fuera para el NetArt, y así, se integra en las lógicas del mercado del arte.¹¹⁶

En éste sentido, muchas de las prácticas artísticas implican una objetualización de las imágenes que puedan encontrarse en Internet, contraponiendo el sentido inmaterial, virtual, de la experiencia de la visualidad a través de pantallas, con una presencia física de éstas en el espacio, como podemos ver en los trabajos de Artie Vierkant, Katja Novitskova, Anne de Vries o Rachel de Joode.

Faltaría añadir, que el prefijo post-, se relacionaría más bien de la misma manera que lo hace con el término postmodernidad, no implicando un fin, sino con lo que sucede después de, con un reconocimiento crítico

de, en éste caso Internet, pero extrapolable a las siguientes denominaciones también. De tal manera, y como afirmarían Marisa Olson, “vivimos en la era post-Internet, todo es ya post-Internet.”¹¹⁷

¹¹⁶ OLSON, M. (2008). Lost Not Found: The Circulation of Images in Digital Visual Culture. En Words Without Pictures. LACMA. Traducción de Paloma Checa-Cismero, COCOM Press, 2014.
[http://cocompress.com/files/gimms/Marisa%20Olson_Arte_Postinternet\[cocompress\].pdf.pdf](http://cocompress.com/files/gimms/Marisa%20Olson_Arte_Postinternet[cocompress].pdf.pdf) [Último acceso 10/12/2016]

¹¹⁷ Ibid. P. 29

2.4.2. Postfotografía

Quien investigó y definió más profundamente ésta noción fue el artista, docente y comisario Joan Fontcuberta. Él la define como un síntoma y consecuencia de la situación cultural y política actual, que se identifica con la imagen fotográfica “que fluye en el espacio híbrido de la sociabilidad digital y que es consecuencia de la superabundancia visual”¹¹⁸

Lo más significativo de éste cambio en la denominación respecto a la imagen fotográfica, es porque ya no funciona bajo los mismos valores fundamentales que se asociaron al inicio de la fotografía. Así, la condición de verdad indicial, ya no sería algo inherente a la fotografía – aunque no lo llegara a ser nunca desde sus inicios, pero, aun así, siguió considerándose como una representación más fiable que la que se pudiera hacer a partir de la visión fisiológica–, pasaría a ser una opción, se asumiría una mayor familiaridad y conciencia de la posibilidad de su manipulación.

Lo mismo sucedería con la condición de memoria y preservación de un instante temporal para la posteridad arraigadas tradicionalmente en la fotografía. “La postfotografía no es más que la fotografía adaptada a nuestra vida online.”¹¹⁹ La fácil accesibilidad al infinito archivo visual de Internet y a las cámaras fotográficas, hacen que se integre en el presente continuo, a la práctica y a procesos conversacionales, más que en el pasado y la memoria.¹²⁰

En consecuencia, los nuevos valores que se ligarían ahora a la postfotografía relegarían también la materialidad y la calidad, prevaleciendo la transmisibilidad, profusión, inmediatez, conectividad y disponibilidad.

Las obras de diferentes artistas sobre la postfotografía, insistirían más en cómo nos afectaría la imagen, trasluciendo las consecuencias de la sociedad hipermoderna en que vivimos. Mencionamos a artistas cuyas prácticas nos son influyentes como Erik Kessels, Penélope Umbrico, Ira Lombardía y Dina Kelberman, de los que citaremos algunos de sus proyectos de forma más detallada en el siguiente apartado.

¹¹⁸ FONTCUBERTA, J., op. cit., 7

¹¹⁹ *Ibid.* P. 39

¹²⁰ *Ibid.* PP. 114-115

Prevalecerán en estas prácticas una nueva conciencia de autoría, que radicaría en la prescripción de intención y sentido a imágenes preexistentes, tanto o más que en el propio acto de creación.¹²¹

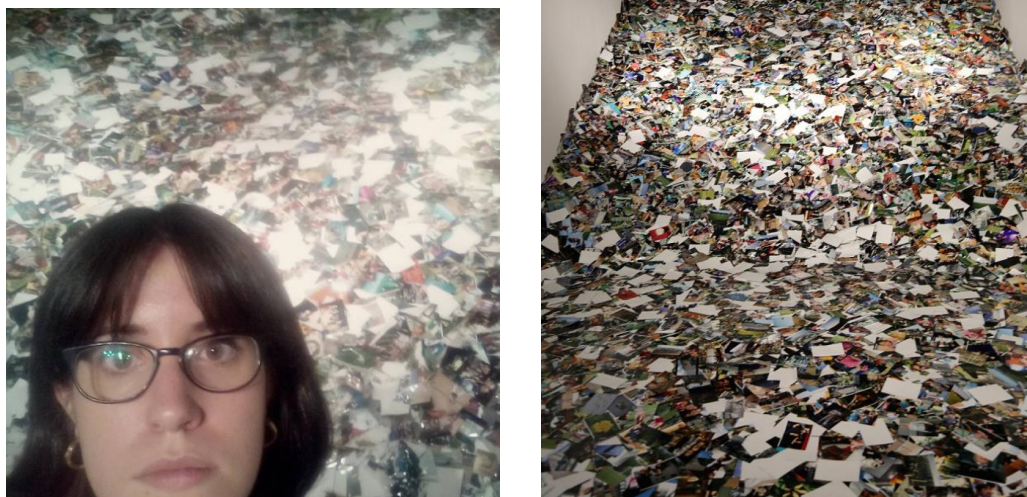


Figura 21 Selfie junto a la instalación 24 Hours in Photos de Erik Kessels, y fotografía de ésta misma, dentro de la exposición Big Bang Data en el Centro de Cultura Digital, Ciudad de México, 2017.

La primera exposición de 24 Hours in Photos fue en el FOAM de Ámsterdam entre el 2011 y el 2012.

2.4.3. Pintura Post-analógica

En ésta última categorización que presentamos, no se incide tanto en la cuestión sociológica que implica el cambio de paradigma del archivo visual actual, en cuanto a cómo afecta a la vida cotidiana de los sujetos-usuarios del sistema-red, sino más bien, se dirige a cómo éstos cambios afectan a la forma de concebir y producir concretamente dentro de la práctica de la pintura. En específico, cómo influye el cambio tecnológico de lo analógico al medio digital.

¹²¹ Ibid. PP. 40-54



Figura 22 Michael Manning, Girl Scout Cookies OG, 2015. Impresión 3D Print sobre lino imprimado, 50.8 x 40.6 cm



Figura 23 Josh Reames, "Good Girl Gone Bad", 2015, Acrílico sobre lienzo, 228.6 x 198.1 cm

El año 2015 se realizó una exposición bajo ésta cuestión titulada, asimismo, Post-analog Painting, en la galería The Hole en Nueva York, intentando aunar tanto a artistas consolidados como a emergentes, entre los que se encontrarían Mark Flood, Josh Reames, Michael Manning, Nathan Ritterpusch o Rachel Lord.¹²² Siendo aquellos que participaron, lógicamente, sólo una pequeña muestra de una suma global, de pintores conscientes bajo éstas lógicas de trabajo.

No sería tan determinante, sin embargo, el medio usado para generar éstas obras, sino cómo la costumbre en el uso de herramientas digitales, afectarían al imaginario pictórico, a las formas, la composición o el contenido. “La lógica de Photoshop o de la pixelación, dan forma al enfoque de un pintor al color, a la forma, a la profundidad, al sombreado, al tono, al volumen; Todos los parámetros que guían la aplicación de la pintura al lienzo.”¹²³

Así como también la mayoría de éstos trabajos son conscientes de la influencia de Instagram en cómo aquello que inspira el trabajo personal, lo configura a su vez, haciendo que, al ser compartido y divulgado de nuevo, el contenido, el significado y la aproximación formal se retroalimenten.

El artista Peter Halley afirmaría, según apuntan en el texto de la exposición, que sería la textura, la fisicidad misma de la pintura, aquello que distinguiría y salvaría a la pintura analógica de la cultura de la pantalla. Sin embargo, a menudo se utilizan gradientes hechos con spray para imitar degradados digitales, pueden imitarse éstas texturas de las pinceladas

¹²² The Hole NYC. (2015). En: <http://theholenyc.com/2015/04/11/post-analog-painting/> [Último acceso 10/06/2017]

¹²³ Ibid. cit.

virtualmente, o incluso, generarlas con impresoras 3D, sin que una persona efectivamente intervenga en el gesto. ¿Dónde entonces quedaría su distinción? Pretenderemos posicionarnos al respecto en el capítulo sobre la producción de obra.

2.5. Evolución de las prácticas del usuario en Internet

En éste apartado, haremos un breve repaso sobre cómo han cambiado las posibilidades de los sujetos-usuarios en Internet y cómo se concebía en sus inicios tal actuación. Viendo a la par, diferentes trabajos artísticos reflexivos con éstas distintas potencialidades y costumbres de los sujetos en la red que se enmarcarían en las distintas categorías post-artísticas que hemos mencionado.

2.5.1. El Cyberflâneur en la primera etapa de Internet

Antes de la expansión de las arquitecturas sociales, la práctica de navegación de los usuarios en Internet era relacionada con la figura del Cyberflâneur, que procedía del flâneur que definieron Charles Baudelaire y Walter Benjamin como el individuo emblemático de la modernidad.¹²⁴

Éste último, constituía un individuo que paseaba a través de las calles y los pasajes comerciales del París de la primera mitad del s. XIX para cultivar, según Honoré de Balzac, “la gastronomía del ojo”. Andaba sin tener nada demasiado predefinido, mezclándose con la multitud, pero sin confundirse con ella, prefiriendo mantenerse en el anonimato para ver sin ser visto mirando, para observar y escuchar sus ruidos, su caos y heterogeneidad. Su práctica se aproximaría a lo que mucho tiempo más tarde promulgaría la deriva situacionista, caminando dejándose guiar por vectores de deseo y emocionales que harían reflexionar sobre las formas de ver y experimentar la vida urbana.

Llegó a su fin esta figura, cuando aquellas tiendas de los pasajes angostos, de venta al por menor, para una clientela reducida y con los productos amontonados, fueron sustituidas por los grandes almacenes, definidos por su gigantismo arquitectónico y de cuidada estetización espacial.¹²⁵ Siendo ésta reforma, incluida dentro del plan de remodelación de París que llevó a cabo el Barón Haussman en la segunda mitad del s. XIX, ensanchando las calles e iluminándolas, la que supondría una gran revolución tanto comercial, como temporal y espacial, y que acabaría con las derivas del flâneur.

¹²⁴ Éste apartado está basado en el artículo de MOROZOV, E. (4 / Febrero / 2012). The Death of the Cyberflâneur. En New York Times: <http://www.nytimes.com/2012/02/05/opinion/sunday/the-death-of-the-cyberflaneur.html?mcubz=1> [Último acceso 5/04/2017]

¹²⁵ LIPOVETSKY, G., & SERROY, J. (2015)., op. cit., 113

Algo similar sucedió con el usuario cyberflâneur. En la primera época de internet, había la concepción de que se podía explorar la red como un territorio virgen todavía sin controlar por los gobiernos o empresas. Los motores de búsqueda o portales como Geocities no presentaban un contenido –que era mayormente generado por profesionales– jerarquizado por popularidad o valor comercial, con lo que cabía la posibilidad de encontrarse con algo inesperado, de descubrir y así ampliar el interés personal.

La deriva que ejercía el Cyberflâneur consistía en navegar de forma horizontal entre los hipervínculos que conectaban las distintas webs que conformaban el amplio archipiélago todavía no jerarquizado por completo de la red. Conservando durante ése tránsito, tanto su anonimato como el sentido de su individualidad.

2.5.2. Navegación en la Web 2.0

En éste caso, sería la expansión del sistema-red bajo el modelo económico biopolítico, y la constitución de las plataformas de estructura social las que, si no llegarían a acabar del todo, sí modificarían profundamente las derivas del cyberflâneur.

Según Morozov, internet ya no sería tanto un espacio para deambular, para surfear, como “para resolver y conseguir llevar a cabo las cosas.”¹²⁶ Sin embargo, apuntaremos y defenderemos que, en contraposición a lo que decía Morozov, Internet no sería ahora tan sólo un espacio utilitarista –aunque tampoco un espacio para deambular, para perderse–, sino que el usuario se dividiría entre actitudes de consumo tanto activo como pasivo de forma diferenciada, además de nuevas posibilidades, productivas y divulgativas, de las que en sus inicios el cyberflâneur carecía.

Nos centraremos, sobre todo, en las distintas posibles actuaciones del usuario en relación con la imagen, entendiendo que no hay un medio o plataformas enteramente visuales, aunque sí orientadas a ello; como también, que, aunque haya más diversas formas de relacionarse con la información y el contenido no-visual en red, no profundizaremos en ellas.

¹²⁶ MOROZOV, E., op. cit.

2.5.2.1. Consumo activo

Sería ésta la dimensión utilitarista del consumo, en la que el usuario está implicado, es consciente y elige el contenido que quiere buscar, encontrar y ver.

Una de las particularidades que implica la web 2.0, no es sólo que la mayoría del contenido sea generado por los usuarios, sino por la optimización del filtrado, categorización y jerarquización de éste contenido.¹²⁷

Ésta jerarquización puede realizarse bien por parte de las mismas plataformas o motores de búsqueda, que ofrecen resultados posicionados en base a financiaciones de las propias webs para aparecer en los primeros lugares de la búsqueda; o bien en base a la popularidad de las mismas, donde en éste caso, el filtrado se realizaría por parte de los propios usuarios que las transitan.

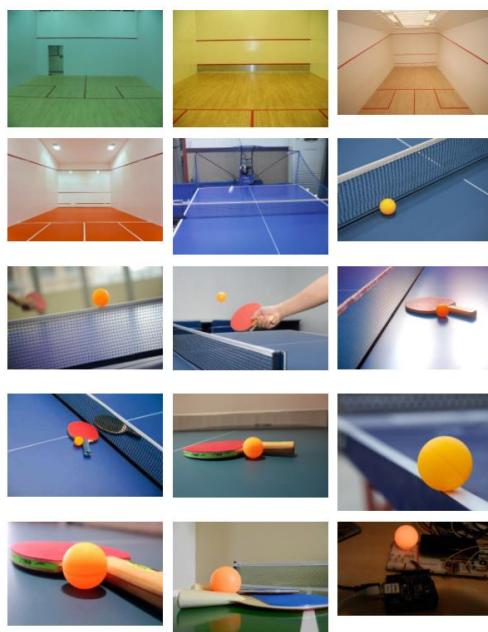
Ése contenido filtrado por parte de los usuarios, vendría en base a la cantidad de clicks a esos contenidos, a las etiquetas (tags o hashtags) –palabras clave asociadas al contenido–, como también por las valoraciones de los usuarios,¹²⁸ que vendrían además fomentadas por parte de las mismas plataformas, que los invitan a evaluar, calificar y comentar las publicaciones de los demás usuarios.

Así, la optimización de los resultados mostrados en las búsquedas, de gran utilidad para resolver las necesidades de los usuarios instantáneamente, sin embargo, no tenderían a inhibir por completo el encuentro de lo inesperado asociado con la deriva del cyberflâneur como cabría esperar. Ésta se vería reconfigurada, haciendo a los sujetos tanto más conscientes de éstas premisas iniciales de búsqueda y, a la vez, relegando ése encuentro con lo inesperado, a sugerencias hechas por algoritmos de las mismas plataformas. En Google imágenes éstas sugerencias se realizarían con la función de “imágenes relacionadas”, que se basarían con el parecido principalmente de colorido con una imagen determinada, y en otras como en Instagram, o YouTube, así como en muchas plataformas de arquitectura social, las sugerencias vendrían basadas en información recopilada previamente sobre nuestros intereses, los intereses de otros usuarios a los cuales siguiéramos, o bien por popularidad global de los usuarios dentro de éstas plataformas.

¹²⁷ PRADA, J. M., op. cit., P. 118

¹²⁸ DAWSON, R. (9 / 9 / 2006). Web 2.0 and user filtered content. En: https://rossdawson.com/blog/web_20_and_user/

El proyecto de Dina Kelberman (Annapolis, 1979) *I'm Google* (fig.24) reflexiona más directamente con la dimensión más implicada del consumo activo del sujeto-usuario. Usando la plataforma de difusión de imágenes de Tumblr, compila imágenes y videos que selecciona a partir de búsquedas en Google Imágenes o YouTube, a la manera de un “extenso flujo de conciencia”.¹²⁹



▷ 

Figura 24 Dina Kelberman, *I'm Google*, 2011 (en curso). Captura de pantalla de una selección de imágenes de la web donde se muestra el proyecto. <http://dinakelberman.tumblr.com>

En ésta compilación, tanto la búsqueda como la organización de las imágenes las realiza manualmente, sin utilizar ningún algoritmo, y centrándose principalmente en realizar búsquedas a partir de palabras claves más que en las sugerencias de “imágenes relacionadas”. Mientras el usuario recorre la plataforma va moviéndose de un tema a otro de forma muy sutil y lentamente, basándose en similitudes formales, de composición y de color.

Así como la navegación del cyberflâneur iba entre diferentes portales web, en la actualidad ésta tiende a cerrarse dentro de plataformas centralizadas principales, que intentan ofrecer la totalidad del interés de los sujetos, “haciendo innecesario visitar páginas web individuales.”¹³⁰ De tal manera, las derivas en busca de resultados inesperados, de saltar de un tema a otro, que como afirma Kelberman son experiencias comunes de las que ella participa, se centrarían ahora en las plataformas web dominantes.

¹²⁹ KELBERMAN, D. (2011). *I'm Google*. En <http://dinakelberman.tumblr.com> [Último acceso 10/07/2017]

¹³⁰ MOROZOV, E., op. cit.

2.5.2.2. Consumo pasivo

Esta dimensión de la navegación actual, sería aquella en la que el contenido se mostraría ante el usuario de forma automática, sin ningún tipo de implicación, búsqueda o participación voluntaria por su parte. Esto es debido a la propia estructuración social de las plataformas, y a la información recopilada como metadatos por éstas mismas.

Se nos ofrece, por una parte –con diferencias entre las distintas plataformas–, en la estructura central de las plataformas (como Facebook, Instagram, Tumblr o Pinterest por ejemplo) las imágenes o contenido aportado por los demás usuarios que conforman nuestra comunidad –aquellos a los que seguimos o son agregados como nuestros “amigos”–, en una organización de Timeline, es decir, en una línea temporal continuamente actualizada, donde se sitúan en primer lugar aquellas publicaciones más recientes sucediéndose de las anteriores. Ofreciendo de tal manera una experiencia ilimitada¹³¹.

Por otra parte, se recopilaría y filtraría información, tanto de los perfiles detallados que publicarían voluntariamente los usuarios, así como de las valoraciones que fueran aportando tanto ellos mismos, como su círculo de contactos, a fin de ofrecer sugerencias de contenido que podrían además ser de interés para cada uno¹³², como también para mostrar publicidad altamente personalizada e individualizada. Así se acabaría con la “soledad e individualidad, el anonimato y la opacidad, la curiosidad y la toma de riesgos”¹³³ que definían la navegación de los usuarios en la primera etapa de internet.

De ésta manera se generarían “motores sociales de búsqueda”¹³⁴, en los que, más que ser útiles para la búsqueda activa de contenido, ésta recopilación de metadatos favorecería un encuentro pasivo por segmentación. Éste tipo de experiencia de navegación a través de las plataformas participativas, resultarían en una deriva pasiva, donde el usuario simplemente recibiría todo aquello que le interesa, o podría interesarle, sin ningún tipo de participación o juicio decisivo por su cuenta.

¹³¹ En plataformas como Facebook, se combina la ordenación del contenido cronológicamente con una jerarquización del mismo debido a la valoración de los demás usuarios. Así, aquellas publicaciones con más valoraciones, comentarios y más compartidas, se verán más frecuentemente.

¹³² Por ejemplo, en Facebook aparecerían éstas sugerencias dentro del mismo Timeline, en Instagram, en el apartado de “búsqueda”.

¹³³ MOROZOV, E., op. cit.

¹³⁴ PRADA, J. M., op. cit., P. 119

En 2014 se llevó a cabo la exposición colectiva Infinite Scroll, en el espacio BSMNT en Leipzig comisariada por Ronny Szillo, en la que participaron Jason Hirata, Jens Ivar Kjetså, Tilman Hornig, Jaakko Pallasvuo y Yannick Val Gesto. En ella se mostrarían grabaciones de las pantallas de los cinco artistas participantes en las que se vería el tránsito de cada uno por internet mientras ven imágenes o contenido que les inspira en su práctica artística.¹³⁵

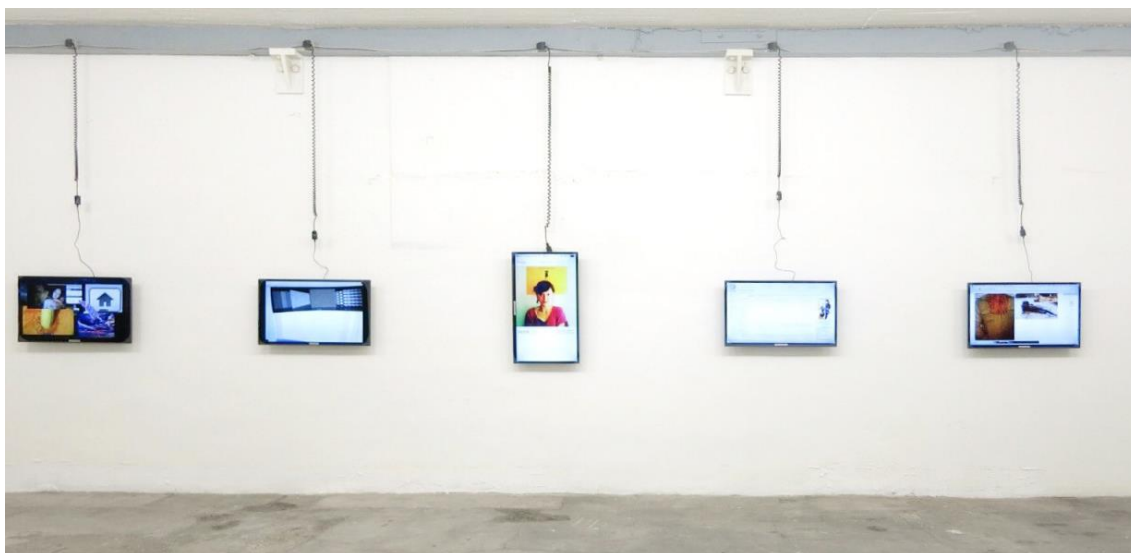


Figura 25 Vista de la exposición Infinite Scroll en BSMNT, Leipzig.

En ellas se podría ver, no tanto una actitud estrictamente pasiva o activa, sino una interacción y salto entre ambas, como dentro de las acciones de lo posible en la navegación actual. En esos registros se recorrería tanto el timeline personal de cada uno, así como las cuentas de otros usuarios en repositorios de archivos visuales como Tumblr o YouTube, como también realizarían búsquedas efectivas en Google a partir de lo encontrado.

2.5.2.3. Producción y creatividad amateur

La definición del sujeto amateur habría de ser reformulada al respecto de cómo lo propuso Barthes, como aquél que no se definiera esencialmente por una técnica o saber menor, sino por ser aquél que ni se mostraría ni se haría oír. Ya no cabría actualmente ésta afirmación, puesto que, según apuntaría Prada, sería precisamente el amateur “aquél que más difusión va a dar a sus producciones, pues no espera [necesariamente] recibir ningún beneficio económico a cambio de ellas.”¹³⁶

¹³⁵ Sobre información breve de la exposición, <http://www.yannickvalgesto.com/> ; Enlace a la web del espacio BSMNT <http://www.bsmnt.info/> ; para ver una muestra del video de Yannick Val Gesto, <https://www.youtube.com/watch?v=VTP2csEAYGU>

¹³⁶ PRADA, J. M., op. cit., P. 40

Esto se debería gracias a la democratización de las herramientas de producción y modificación de imagen. Programas como Photoshop no serían exclusivos de profesionales y especialistas, cualquier individuo podría tener acceso e intentar desarrollar, a la manera de un hobby¹³⁷, habilidades o destrezas más o menos destacadas.

De igual forma que aplicaciones para móviles como Instagram también añadirían plugins y filtros de retoque de imágenes, harían de ésta recreación en la mejora estética de las imágenes, una amplificación de la cotidianeidad por las tecnologías red.

“La industria de la telefonía móvil marca el rumbo de la fotografía.”¹³⁸ De tal manera, en sí la imagen, ya no tendría un sentido esencial al ser impresa, sino que tendría sentido en la vivencia cotidiana de un presente continuo, de un consumo inmediato, leve y efímero, o integrándose en procesos conversacionales.

Surgiría dentro de la amateurización global la expansión del fenómeno selfie, no en vano, al introducir en la telefonía móvil la cámara frontal junto a la pantalla de los smartphones. Pudiendo auto-representarse los sujetos, prevalecería una dimensión autoexploratoria y autobiográfica, que más que ver con la memoria y el recuerdo, la cuestión de la identidad se configuraría dentro del devenir temporal, con un estado más que con una esencia, con un yo-estaba-allí.¹³⁹

Con todo, tanto estas auto-representaciones, y en sí la producción de imágenes al ser difundidas en internet, tenderían al objetivo de generación de contacto, de comunidad y sentimiento de pertenencia, al esperar una valoración positiva por quienes se identifiquen como nuestros pares. Ésta intensificación de la vida cotidiana supondría una supresión voluntaria de la privacidad.¹⁴⁰

También habría que añadir que los rasgos individuales de creatividad de la multitud interconectada, se verían coaccionados por los rasgos homogéneos a los que tendería ésa interrelación, generándose a partir de ella, así como también por el poder de las industrias culturales que seguirían presentes y posicionados jerárquicamente sobre la producción de los usuarios. Pero éste suceso, a diferencia de lo que podría apuntar Prada,¹⁴¹ no sólo sucedería con aquellos usuarios amateur, como veremos y profundizaremos en el siguiente apartado.

¹³⁷ FONTCUBERTA, J., op. cit., P. 106

¹³⁸ Ibid., P. 114

¹³⁹ Ibid., P. 50 y P. 87

¹⁴⁰ PRADA, J. M., op. cit., P. 44

¹⁴¹ Ibid., P. 42

Trabajos artísticos como los de Michał Linow (Gdansk, 1986) realizados a partir de aplicaciones para iPad de pintura digital, reflexionarían sobre ése acceso a la posibilidad de producción de imágenes desde herramientas accesibles a cualquier sujeto, así como sobre la generación de patrones o estéticas en la conjunción de la producción de los usuarios en red con las industrias culturales, del arte y la moda. Expondría también las tensiones entre ésa dimensión física o analógica del espacio y de la pintura, con el mundo virtual, instalando sus obras apropiándose de paneles publicitarios.¹⁴²

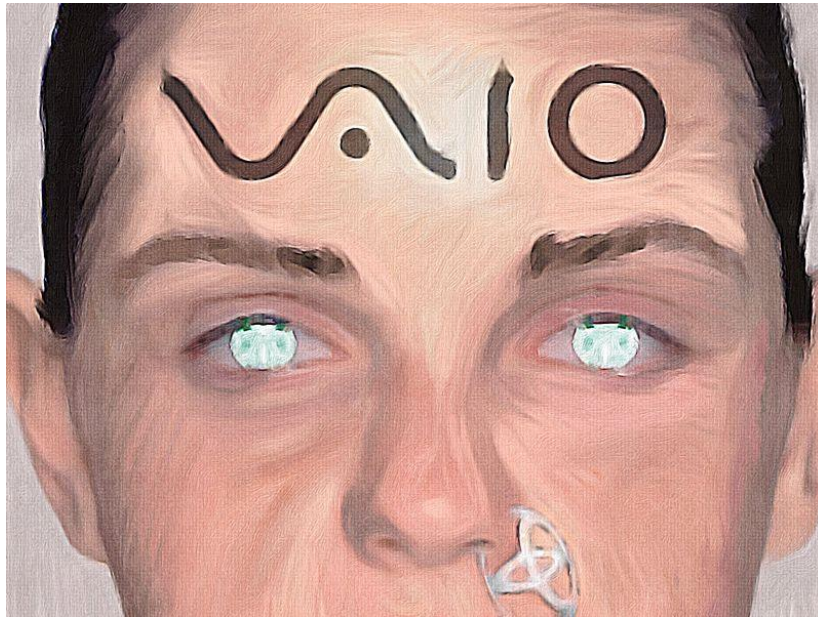


Figura 26 Michał Linow. The physical difference between conceptual art and finance, 2015.

Óleo en iPad, impresión acrílica sobre lienzo, 70 x 50 cm. Colección privada.



Figura 27 Michał Linow. Murales is dead, 2013
Pintura digital en cartel publicitario. Street Art Festival en Katowice.

¹⁴² LINOW, M. <http://michallinow.tumblr.com/about>

Seguramente más conocido y de más calado sobre esta tendencia a generar patrones y a repetir de la multitud amateur, sea el trabajo de Penélope Umbrico *Suns from Sunsets from Flickr*, iniciado en 2006, en un momento en que iba a tomar una fotografía de un atardecer, se preguntaría si seguía teniendo sentido hacerlo, existiendo ya en ese momento más de 500.000 fotografías bajo el tag de “sunset” en la plataforma Flickr. De modo que decidió recopilar e imprimir todas aquellas ya existentes.



Figura 28 Penélope Umbrico. *541.795 Suns from Sunsets from Flickr (Parcial)* 23/01/06, 2006
2000 fotografías impresas de 4 x 6 pulgadas.

2.5.2.4. Divulgación. Plataformas de difusión de imágenes

Como comentamos anteriormente, algunas de las obras del Net Art, de artistas que trabajaban en red como medio de actuación, podrían haber ayudado a configurar algunas de las arquitecturas sociales de determinadas plataformas o aplicaciones móvil. De ésta forma, los clubs pro surfers podrían haber contribuido al establecimiento de las actuales plataformas de difusión de imágenes, aunque existieran ya algunas anteriores a éstos clubs¹⁴³ y aunque éstas se hayan reconfigurado y evolucionado significativamente respecto a lo que originalmente fueron estos.

El término pro surfer nace con la aparición del club Nasty Nets el año 2006, siendo Marisa Olson una de sus fundadores. En él participaban tanto artistas de internet, como fuera de éste medio, así como entusiastas a los que invitaban. En estos clubs¹⁴⁴ se compartían contenidos, imágenes, videos, que eran apropiados de fuentes online, considerando ése acto incluso

¹⁴³ La plataforma Deviantart podría considerarse una de las más antiguas datando su constitución en el año 2000.

¹⁴⁴ Otros blogs pro surfer fueron Supercentral, Double Happiness, Loshadka o Spirit Surfers.

como performativo, a modo de “celebraciones de la cultura de la red, críticas sobre ella, comentarios acerca de la experiencia de la navegación y exhibicionismo de la musculatura geek de los propios artistas.”¹⁴⁵ En esa reutilización de imágenes, la autoría se transfería al artista que las posteaba.



Figura 29 Captura de pantalla de Nasty Nets

Sin embargo, estas prácticas colaborativas llegarían a su fin en la expansión de las plataformas de difusión de imágenes, siendo un caso excepcional Deviantart respecto a las demás plataformas, y no entraríamos a profundizar en ella. De las más utilizadas, Flickr hizo su aparición el 2004, seguido de Tumblr el 2007, Instagram el 2010 y Pinterest el 2012. En ellas, las prácticas se individualizan en los perfiles de cada uno.

Habría que diferenciar entre dos o tres estructuras dentro de las mismas plataformas. Por una parte, nos encontraríamos, de nuevo, un timeline, o línea temporal en el que aparecerían las imágenes publicadas por los contactos que tuviéramos, siendo éste completamente privado e individualizado para cada usuario, que no respondería necesariamente a los mismos criterios de cada uno. Así, se diferenciaría de la secuencialidad diarística de los clubs pro surfer, en el que participaban todos los integrantes y podía accederse para ser visto por los demás usuarios.

Olson defendería, a raíz de estas prácticas, y añadimos nosotros que se extendería a las actuales plataformas de difusión de imágenes, que la práctica de archivo se habría convertido en un modo dominante de representación y producción.¹⁴⁶

Afirmaría también que se reformularían cuestiones relativas al montaje cinematográfico, construyéndose narrativas mediante la asociación y yuxtaposición de fragmentos. Aunque no ya como lo fuera planteado en sus inicios la teoría de montaje de Warburg en su Atlas, en la que éste era reconfigurable y adaptable. Tanto los clubs pro surfers como las actuales plataformas de difusión de imágenes tendrían una ordenación y secuencialidad diarísticas, acumulativas.¹⁴⁷

¹⁴⁵ OLSON, M., op. cit., P. 2

¹⁴⁶ Ibid. P. 15

¹⁴⁷ Ibid. P. 16-17

En la parte principal, y de acceso común si son públicas, encontraríamos las galerías o colecciones de imágenes de cada usuario registrado, con imágenes publicadas bajo sus criterios personales, pudiendo ser tanto propias o apropiadas. Éstas segundas, a menudo, exceptuando en Pinterest, tienden a una descontextualización en tanto que no tienden a no enlazarse con la fuente de origen. También añadiríamos que estas colecciones no se podrían reconfigurar u ordenar, pudiendo añadirse sólo imágenes en una secuencialidad temporal. Siendo ésa acumulación y yuxtaposición, la que revelaría, transluciría, el nexo del interés contextual de cada usuario.

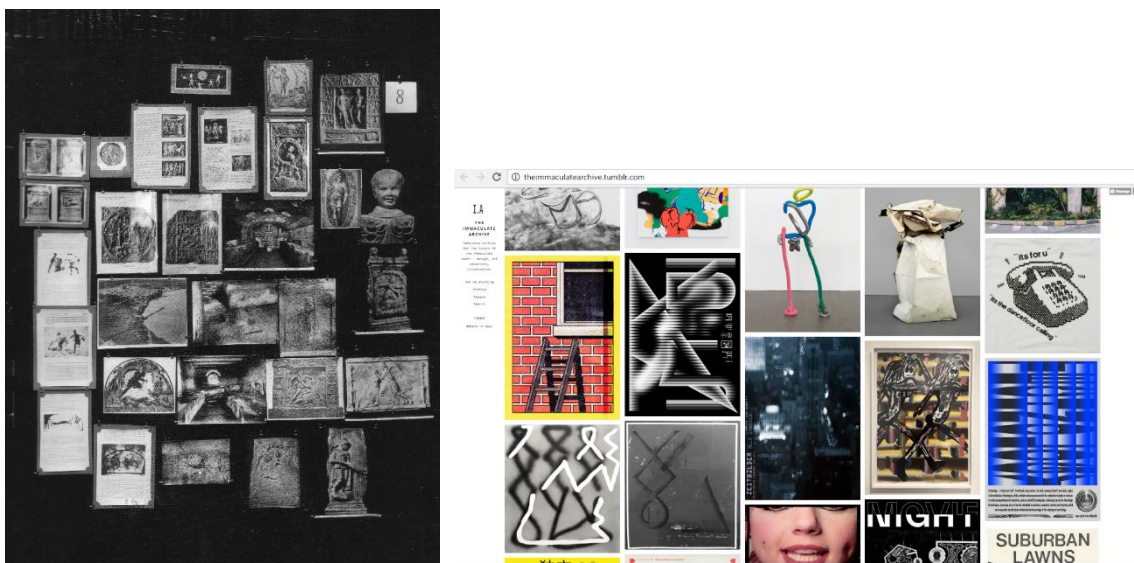


Figura 30 Izquierda, imagen de un panel del Atlas Mnemosyne de Abby Warburg. Derecha, captura de pantalla de una galería de imágenes del portal Tumblr, <http://theimmaculatearchive.tumblr.com/>

En la tercera estructura de éstas plataformas –que en algunas se integraría en el timeline–, se nos ofrece una opción de búsqueda o exploración donde, además de poder efectivamente introducir tags o términos clave, prevalecen las sugerencias que nos procura la misma plataforma, en base a información recopilada sobre nuestras valoraciones anteriores, sobre las de nuestros contactos, o sobre las valoraciones globales más destacadas de las mismas plataformas.

Sería interesante señalar la obra del artista Yannick Val gesto (Bélgica, 1987) –del que ya mencionamos una colaboración dentro del proyecto Infinite Scroll– por tratar en un sentido muy pictórico, pero desde herramientas digitales y en un proceso de apropiación y montaje, las producciones de los usuarios amateur en diferentes niveles de perfeccionamiento de habilidades y dominio técnico.

En especial trabaja sobre la producción de aficionados al “fan art”, basadas en series de animación o películas producidas por la industria cultural y de entretenimiento, que tienen cabida en la plataforma de difusión de imágenes Deviantart, dedicada pretendidamente a éste tipo de producción.¹⁴⁸



Figura 31 Yannick Val Gesto, exposición individual Booming, en la galería CINNNAMON en Rotterdam. Nov 28, 2015 Ene 9, 2016.

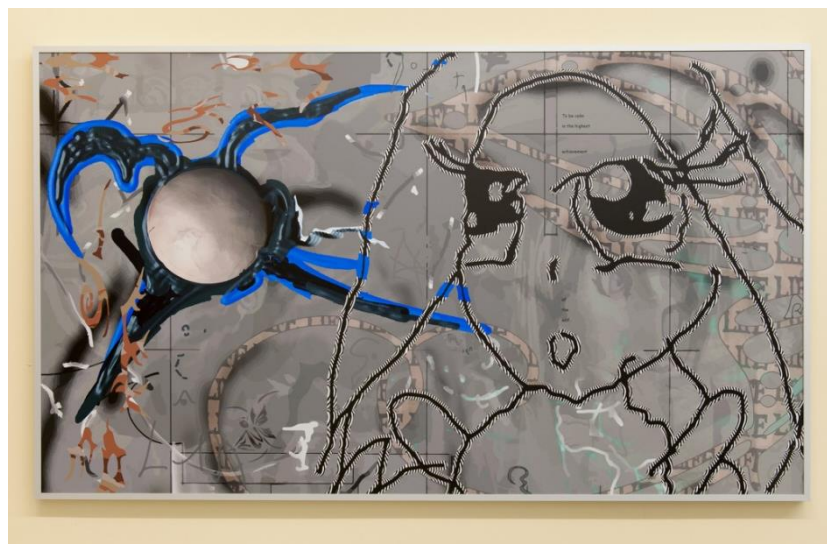


Figura 32 Yannick Val Gesto, Yogimii, 2015.
Impresión inkjet sobre gatorfoam, acabado mate, aluminio, 120 x 70 cm

¹⁴⁸ CINNNAMON, <http://cinnnamon.com/wp/yannick-val-gesto/> [Último acceso 10/07/2017]

Desde una lectura más antropológica, podría entenderse que ésta emergencia de compartir archivos visuales, buscaría “generar comunidades de asistentes a una representación que es, en el fondo, también la de sí mismos.”¹⁴⁹ Tanto las imágenes que aparecen en el Timeline o las que se nos ofrecen en el apartado de exploración, no son ni mucho menos genéricas, o favorecedoras de un encuentro con un Otro, éstas son concretas e individualizadas para el contexto determinado de cada usuario, desde el que las plataformas no favorecerían, mediante el encuentro, una ampliación significativa o salida real.

El contexto último, como introdujimos en el primer capítulo de la conceptualización, sería el del sujeto, potenciado por la individuación de las arquitecturas sociales. No se trataría tanto de entender la imagen que se nos ofrece en cuanto a su contenido o pretensión expresiva original, sino de dotarles un significado en tanto sea relevante para nosotros mismos. No leemos la imagen, nos reflejamos en ella.

A partir de esto, introduciremos el término de imágenes hiperformalizadas, que serían aquellas imágenes normativas de cada contexto o cultura, las que esperaríamos ver, aquellas que responderían a nuestras expectativas icónicas; siendo, aquellas que no se adaptaran, imágenes desviantes.¹⁵⁰ Identificando éstas con los patrones que decíamos que se generaban en la coyuntura de la multitud interrelacionada y los códigos establecidos en las relaciones de poder de las industrias culturales y económicas.

Baudrillard afirmaría que viviríamos en un imperio de estereotipos hiperformalizados, “la era de la simulación se abre, pues, con la liquidación de los referentes [...], por una suplantación de lo real por los signos de lo real.”¹⁵¹ En otras palabras, al tender las representaciones icónicas a inscribirse en estereotipos hipertrofiados, se alejarían de la función de sustitución representativa y tenderían a la abstracción.

De esta manera, las imágenes que se presentan pasivamente ante el usuario en las plataformas de difusión de imágenes basadas en información recopilada por las mismas plataformas, tenderían a generar y mantener estereotipos hiperformalizados en el contexto cultural y personal al que se inscribiera cada usuario, y con ello, a determinar su idiocontexto, su producción icónica personal.¹⁵² Por tanto y, en consecuencia, podríamos afirmar que se favorecería un alejamiento de la realidad en ése vaciamiento de los significantes.

Un ejemplo ideal de lo expuesto, serían los trabajos de Cristina Garrido (Madrid, 1986), #JWIITMTESDSA? (Just what is it that makes today’s exhibitions so different, so appealing?)

¹⁴⁹ PRADA, J. M., op. cit., P. 45

¹⁵⁰ GUBERN, R., op. cit. P. 132

¹⁵¹ BAUDRILLARD, J. (1978). Cultura y Simulacro. Barcelona: Kairós. P. 7

¹⁵² GUBERN, R., op. cit. P. 128

que sería la culminación del trabajo anterior *They are these or they may be others*, ambos realizados entre el 2014 y 2015.



Figura 33 Cristina Garrido, #JWIITMTESDSA? (Just what is it that makes today's exhibitions so different, so appealing?), 2015
Instalación mixed-media y vídeo.
(Proyecto patrocinado por Fundación Montemadrid en el premio Generación 2015)

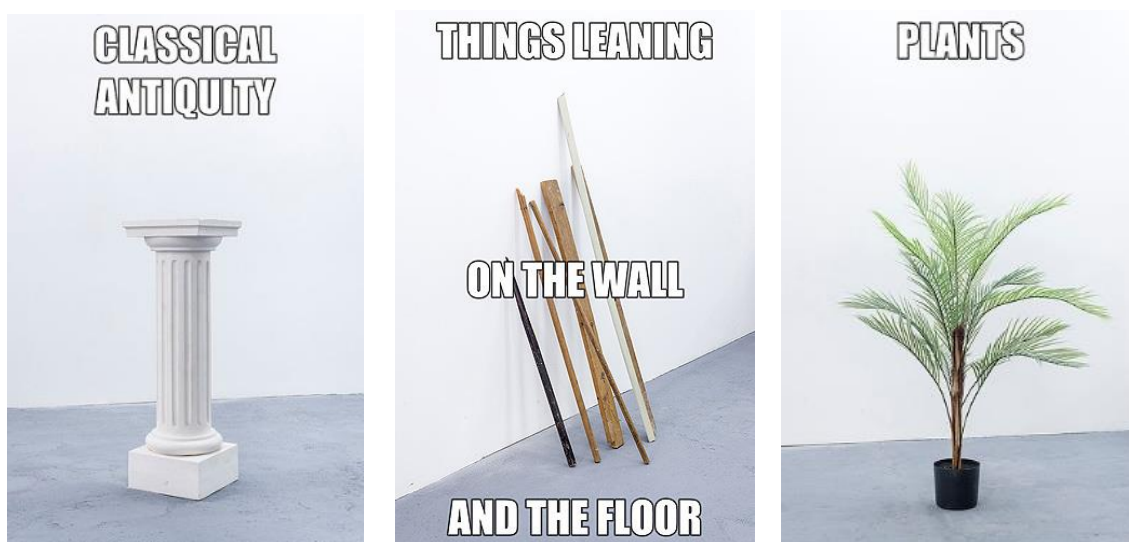


Figura 34 Cristina Garrido, *They are these or they may be others* (muestra), 2014-2015
Pintura acrílica sobre 21 impresiones láser en papel RC, 100 x 66 cm.

En ellos, la artista recorrió diferentes webs de revistas de arte como *Contemporary Art Daily* o *This is Tomorrow*, así como webs de galerías y sus redes sociales –ambas revistas, como la mayoría de las galerías de arte actualmente tienen perfiles en Instagram– haciendo un archivo de imágenes de más de 2500 instalaciones de exposiciones de arte contemporáneo en las que identificó 21 categorías de repeticiones de objetos o formas de disposición de

elementos artísticos. En el primero haciendo una instalación de dichos patrones de objetos y disposiciones, y en el segundo, haciendo fotografías y añadiendo respectivos títulos por cada categoría, utilizando la estética del meme¹⁵³ usando una tipografía Impact.¹⁵⁴

Con ello vemos como dichos patrones no tienden a ser generados exclusivamente por productores amateur, sino por otras esferas profesionales como en éste caso la artística. Con la obra de Garrido, se ve claramente esta retroalimentación de quienes participan en las posiciones de poder que configuran un archivo de visualidad, con aquellos que la consumen y la producen a su vez.

¹⁵³ Lamentándolo, no cabría profundizar sobre éste fenómeno en el actual desarrollo del trabajo final de máster, pudiendo hacerlo en investigaciones posteriores.

¹⁵⁴ GARRIDO, C. #JWIITMTESDSA. En: <http://www.cristina-garrido.com/JWIITMTESDSA>

3. LA DISTANCIA DE LO REAL

En éste último capítulo de la conceptualización, propondremos un régimen escópico de emplazamiento, siguiendo a Jay, pero enfocándonos, sin embargo, no en posibles formalidades representativas como hiciera éste, sino bajo la perspectiva de las potencialidades del observador o, mejor dicho, del sujeto-usuario, en tanto que éste consume, produce y divulga contenidos a través de plataformas sociales.

Asumiendo igualmente que lo propuesto no sería un modelo dominante, coexistiendo con diferentes regímenes de emplazamiento, como puede ser aquél en el que el crecimiento de la conectividad digital conlleva una abundancia de posibilidades de participación y acción política. Y que, por añadir, tanto da si sean de sumisión o protesta; sirviendo de impulsores de diferentes movimientos sociales políticos, las compañías de Facebook o Twitter obtienen beneficios económicos elevados al administrarlos dentro del capitalismo informacional en el que operan.¹⁵⁵

Sin embargo, el régimen que proponemos sería un suceso, un caso límite o extremo que, dentro de las posibles prácticas del sujeto-usuario en el actual cambio de paradigma, se vería potenciado por las lógicas capitalistas que rigen la experiencia visual de las plataformas de difusión de imágenes. Suponiendo éste suceso, un máximo acercamiento a lo Real promovido desde dentro del hiperespectáculo.¹⁵⁶

Primero plantearemos un símil y comparación con la gradación de la imagen representativa que expusimos en el primer capítulo, y una propuesta, aunque breve, de gradación de implicación en la intencionalidad autoral de los sujetos usuarios a la hora de dotar de significado a las imágenes, en cualquiera de sus potencialidades de consumo, producción y divulgación.

Después, y a partir de ello, propondremos el régimen escópico propiamente dicho, desde los mismos incisos que ya planteamos en el esquema de gradación de la imagen representativa.

¹⁵⁵ PRADA, J. M., op. cit., P. 27-28

¹⁵⁶ LIPOVETSKY, G., & SERROY, J. (2015)., op. cit., P. 221

3.1. Gradación de intencionalidad, dotar de significado a la imagen

“Una imagen siempre superpone miradas: las miradas de quienes las producen y las de quienes observan. [...] El espectador es imperiosamente coautor.”¹⁵⁷ Así plantea Fontcuberta una reformulación de la conciencia autoral que acarrea la post-fotografía en ésta era post-internet.

Expondría aquello que ya hemos mencionado de que, aunque existan demás contextos de enunciación, y pueda llegarse a figurar un significado de la imagen en base a estos, el contexto último determinante residiría en el sujeto, en su entendimiento, desde el manejo y circulación que éste hiciera de las imágenes, en tanto desde el acto de producción, como el de consumo y el de divulgación. “El gesto de creación más genuino, más coherente, no consiste [tanto] en fabricar imágenes, sino en saber asignar un sentido a las existentes.”¹⁵⁸ Pero no debemos entender éste sujeto, insistimos, como un ente separado de la sociedad, sino a través del cual se filtrarían las configuraciones del sentido establecido socialmente, aunque sí estaría marcado por particularidades como su condición de género, etnicidad, cultura, entorno, edad, etc.

En base a esto, Fontcuberta mantendría que existe una diferenciación, más o menos tajante, entre los usuarios según el nivel de implicación e intencionalidad a la hora de dotar de sentido y relacionarse con la imagen, tanto en la producción, uso y difusión. Sin embargo, afirmaremos que no se trata tanto de una cuestión inherente a diferentes “tipos” de usuario, separándolos, sino más bien, que podrían darse ambas actitudes, de mayor o menor implicación, en todos los usuarios, y así, no diferenciar entre usuarios amateur “simples” o “avanzados” –según propone Fontcuberta–¹⁵⁹ y entre ellos y quienes se definen como profesionales. La intencionalidad autoral, de dotar de significado una imagen, tanto produciéndola, difundiéndola, como en su recepción, sería voluble en todos los usuarios.

Así, podríamos distinguir una gradación de la implicación en cualquier sujeto-usuario al dotar de significado a cualquier imagen, comparable en cierta manera con el esquema que planteamos de gradación de la imagen representativa.

Un apunte sobre la relación de representación indicial. Hernández-Navarro afirmaría que ésta se habría llegado a perder en la sociedad actual al hipertrofiarse la imagen y distanciarse de su referente.¹⁶⁰ Sin embargo, y sin contradecirlo, propondremos que bajo las estructuras sociales de la web 2.0, en las plataformas de difusión de imágenes, independientemente de

¹⁵⁷ FONTCUBERTA, J., op. cit., P. 125

¹⁵⁸ *Ibid.* P. 128

¹⁵⁹ *Ibid.* PP. 118-123

¹⁶⁰ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2006). La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio. op. cit., P. 12

ese alejamiento de la imagen respecto al referente, podría considerarse que cualquier imagen resultaría un testigo indicial, una huella causal, no ya de lo real como objeto sin intencionalidad, sino de un sujeto, de la presencia innegable de una subjetividad concreta e individualizada, que se encontraría detrás de la imagen compartida en la plataforma –fuese autor de ella o no–, que implicaría un testimonio, un recordatorio, de la existencia de ése individuo para los demás que conformaran su red de contactos.

En adelante proponemos una analogía, una correspondencia, respecto al mayor o menor grado de semejanza o arbitrariedad de los símbolos icónicos, con un mayor o menor grado de intencionalidad a la hora de dotar de significado a la imagen respectivamente.

Una mayor implicación supondría una mayor atención y detenimiento, una capacidad de hacer una lectura elaborada, detallada, obteniendo una mayor información sobre la imagen. Al igual que las imágenes icónicas de alto grado de semejanza, miméticas, ofrecerían una mayor información, tanto más concreta y específica.

Según Fontcuberta, no se cerraría tan sólo en ésta dimensión de recepción o consumo, si no que se extendería a los usos, tanto en el mismo acto de producción, como en la difusión. Una mayor implicación supondría planear la fotografía, la imagen, y la gestión de su difusión, bajo ciertos criterios elaborados, preocupándose a su vez, de su preservación y destino.¹⁶¹ Supondría ésta mayor intencionalidad autoral, resumidamente, una mirada o juicio reflexivo respecto a la imagen.

En el caso opuesto, aunque asumiendo situaciones intermedias, encontraríamos, en ésa baja intencionalidad, una tendencia a la brevedad de la información y el significado que pudiera extraerse o dotarse a la imagen. Sería aquí donde nacería la categoría de imagen integrada como proceso conversacional, de un uso instrumental y efímero, despreocupado de la preservación.

En ése uso, producción o visionado fugaz y cada vez más rápido, tanto da si en sí la imagen simbólica sea de un alto grado de iconicidad o no, el sujeto-usuario ejercería una mirada o juicio más sintético; que al igual que la propensión hacia la abstracción de los símbolos arbitrarios, el usuario tan sólo recabaría en su lectura la información, y las formas, de manera más esencial y general, desdeñando una lectura más profunda que posibilitaría recabar en las particularidades y singularidades de dichas imágenes.

Añadimos que también surgirían en la producción, o bien por la impericia o la urgencia, errores o defectos en la imagen que no interferirían en su principio funcional –imágenes sub

¹⁶¹ FONTCUBERTA, J., op. cit., PP. 118-119

o sobreexpuestas, excesivo ruido, desenfocos, jpgs de baja calidad, etc.—.¹⁶² Sería, por ejemplo, éste tipo de información secundaria la que sería obviada en una mirada o juicio sintético.

En ésa escasa implicación sería donde se fomentaría, además, y de forma más o menos inconsciente, la producción y adscripción de la imagen a estereotipos hipertrofiados¹⁶³. Tendiendo, como vimos en el ejemplo del trabajo de Cristina Garrido, a vaciar esos signos de la carga simbólica, implicando así la pérdida de significados, la ruptura de la función de sustitución –como vimos en el primer inciso propuesto en el esquema de la gradación de representación–, y así, inclinándose hacia la abstracción y apreciación meramente formal, perceptiva y visual, de éstos significantes.

Será precisamente a partir de ésta baja implicación en la intencionalidad autoral, a la hora de dotar de significado a la imagen, pero en un grado superlativo, donde surgirá el régimen escópico que proponemos en el siguiente apartado.

3.2. Hiperatención, presente continuo y agotamiento.

Como vimos en el apartado del Archivo de Visualidad actual, se ha conseguido hacer del individuo un sujeto del rendimiento, al abarcar la totalidad de su tiempo, tanto laboral como de tiempo libre, viviendo en un presente continuo de producción y aportación de un beneficio económico constante. Sin embargo, y como diría Byung Chul-Han, se ha logrado no en base de imposiciones de poder evidentes, sino siendo el sujeto quien se autoexplote voluntariamente bajo un sentimiento de libertad, bajo unas estructuras de obligación inmanentes donde libertad, y coacción, coincidirían.¹⁶⁴

Se viviría hoy un exceso de positividad, del poder-hacer, que se manifestaría a través de la inmensa oferta de estímulos y contenidos diversificados para comprender el conjunto de todos de los intereses de los sujetos, así como de la potencia extendida socialmente de poder producir y modificar imágenes. Derivando ésta situación en una economía de la atención, que más bien sería de la hiperatención,¹⁶⁵ siendo ésta altamente dispersa, al cambiar continuamente entre diferentes focos de atención, entre diferentes tareas, informaciones y procesos; diferenciándose de ésta, una atención profunda y contemplativa, que opondría resistencia al torrente de impulsos externos.

¹⁶² *Ibíd.* PP. 121-123

¹⁶³ Aunque también habrá sujetos, y artistas, que utilicen dichos estereotipos para ofrecer una visión reflexiva o crítica sobre ellos.

¹⁶⁴ BYUNG-CHUL, H. (2012). *La sociedad del cansancio*. Barcelona: Herder. PP. 30-32

¹⁶⁵ *ibíd.* P.35

De ahí que fuese significativa la pausa que ofrecía la fase desktop y de conexión a internet lenta, ya que daba espacio para el detenimiento y el pensamiento. Ahora, y como ya dijimos, “los móviles son transportables y equipan a los individuos y no a los hogares, permitiendo usos desincronizados y desmarcados del tiempo y el espacio”¹⁶⁶ que favorecerían ése cambio constante entre diferentes tareas.

La ausencia de toda actividad, de no-hacer, del vacío, no es un proceso pasivo, todo lo contrario, ése cansancio despierto “permite el acceso a una atención totalmente diferente, de formas lentas y duraderas.”¹⁶⁷ La hiperatención, sin embargo, no permitiría ninguna acción libre, siendo por tanto una forma superlativa de pasividad.

Ésta última, derivaría en un cansancio del agotamiento, producido por el exceso de la potencia del poder hacer, por una saturación del sujeto en su faceta de menor implicación al dotar de significado a la imagen, significado que, únicamente surgiría mediante esa pausa o vacío mínimo que favorece la reflexión, “sin este recogimiento contemplativo, la mirada vaga inquieta y no lleva nada a la expresión, [al sentido].”¹⁶⁸

Éste agotamiento por saturación, vendría tanto desde el exceso de la faceta productiva del sujeto-usuario, donde el acto fotográfico, el gesto de registro, prevalecería sobre la propia fotografía, que vendría del “destinar tanto tiempo para hacer fotos, que luego no hay tiempo para mirarlas,”¹⁶⁹ para leerlas, para interpretarlas. Pero sobretodo vendría como consecuencia de la faceta límite del consumo pasivo, del dejarse llevar dilatadamente en el tiempo por la corriente de imágenes que se ofrecen automáticamente sin ninguna implicación o juicio por parte del sujeto en las distintas plataformas de difusión de imágenes, al coincidir éstas imágenes sugeridas con el interés y agrado de los usuarios.

Éste hecho se ve favorecido por los propios intereses económicos de dichas compañías mediante la economía de la atención, que primero nos reclama mediante avisos y notificaciones que irrumpen en momentos hipotéticos de vacío o interrumpen la atención dedicada a otras tareas, para luego intentar mantenerla todo el tiempo posible en sus plataformas, ya que éstas obtienen un mayor beneficio económico cuanto mayor tráfico se dé en ellas. Hecho que potenciarían hasta llegar a la saturación del sujeto-usuario por la propia estructura de las plataformas, al ofrecer una experiencia visual sin un principio ni un final, que se actualiza constantemente y se extiende a un abismo infinito.

¹⁶⁶ LIPOVETSKY, G., & SERROY, J. (2015)., op. cit., P. 212

¹⁶⁷ BYUNG-CHUL, H., op. cit., P. 75

¹⁶⁸ *Ibid.* P. 38

¹⁶⁹ FONTCUBERTA, J., op. cit., P. 118

3.3. Saturación y vacío como acercamiento a lo Real

Retomaremos ahora la cuestión de éste régimen escópico planteado, del agotamiento por saturación visual del sujeto-usuario, desde una perspectiva lacaniana según los planteamientos, de nuevo, de Hernández-Navarro y Hall Foster.

El sujeto, ante ésta dilatada experiencia visual, ante el continuo visionado de imágenes que le causan goce y placer, por ser aquellas de su interés, llega, por saturación, a rechazarlas.

“El sujeto deviene ciego por saturación. Se le hace “mirar para otro lado” [...], aunque precisamente por medio de no poder sino mirar hacia el frente. [...] El sujeto ya no ve, [no puede ver más], el mundo percibido ya no se juzga de interés.”¹⁷⁰

Y sin embargo no hay descanso, el sujeto-usuario, libre pero coaccionado, sigue mirando, no puede apartar los ojos de la pantalla.

El sujeto se ha acercado demasiado a lo Real, la pantalla-tamiz –como lugar de encuentro entre el objeto y el sujeto– está saturada, cubierta por lo simbólico,¹⁷¹ pero a través de ése mismo exceso de lo simbólico, el sujeto no ve ya, no piensa ya, se enfrenta a la nada de lo Real, aunque por el bloqueo del sujeto, obstruyendo la posibilidad de interpretación representacional, de dotar de significado a la imagen, y llegando incluso a bloquear la interpretación visual formal. No podría detener ya nada del flujo incesante de imágenes.

Según Foster, la repetición y la saturación rasgarían la pantalla-tamiz, por donde accedería lo Real, moviendo e inquietando al sujeto, “tocándolo.”¹⁷² Ésa rasgadura y abertura hacia lo Real de la imagen excesiva, en éste caso, estaría producida por y desde dentro del mismo hiperespectáculo, no desde el arte, siendo la estrategia de resistencia frente a ésta situación –la únicamente posible desde fuera de la economía de la atención– aquella que ofreciera un vacío, una nada para ver, una pausa y detenimiento.

Es excepcional el ejemplo de una acción artística de Ira Lombardía (Asturias, 1977), siendo el último trabajo que propondremos como referente. El año 2011 la artista se declaró en huelga visual, durante mil días quitaría toda imagen de su página web, dejando solamente un texto que explicaría ésta situación. Ésa pausa autoimpuesta, afirma ella, le permitiría entender su producción fotográfica y teórica de una forma nueva.

¹⁷⁰ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2006). La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio. op. cit., P. 43

¹⁷¹ *Ibid.*

¹⁷² FOSTER, H. op. cit., P. 136-138.

“Ha llegado el momento de terminar con la «imagen de usar y tirar», con el «consumismo visual», con la «bulimia icónica». Es necesario abogar por una «ecología de la imagen», responsabilizarnos, producir de una forma sostenible.”¹⁷³

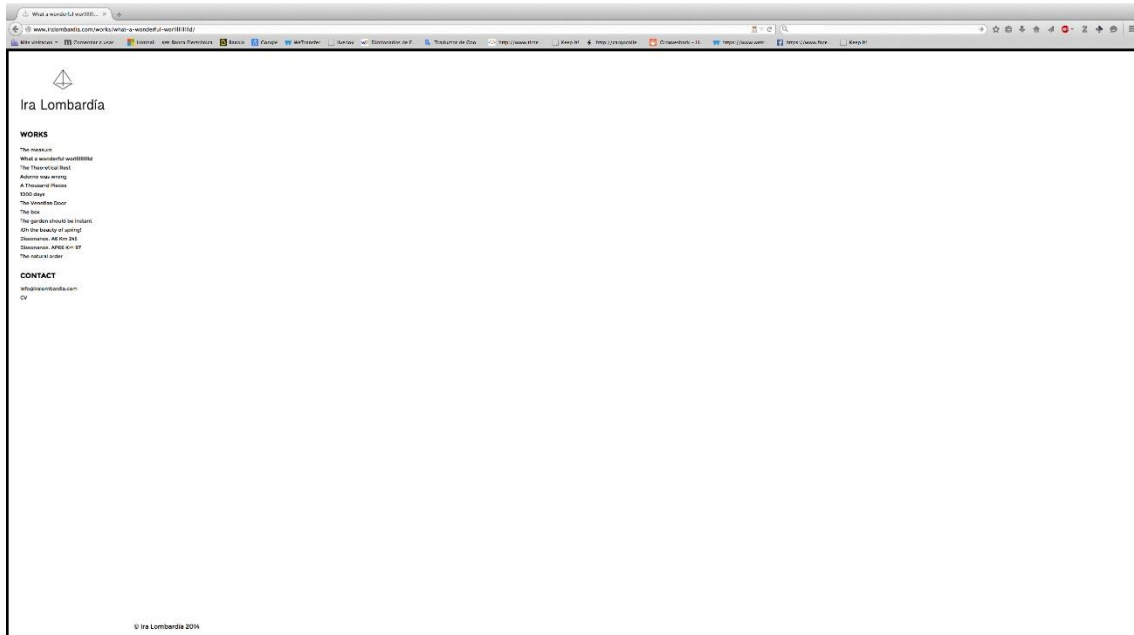


Figura 35 Ira Lombardía, captura de pantalla de su página web durante la huelga visual de 1000 días.

Hernández-Navarro mantendría que existen dos estrategias de confrontación del arte contemporáneo con lo Real, que defendemos como reacciones imperiosas ante el régimen escópico superlativo de la hiperatención.

La que ya hemos expuesto, del vaciamiento, del defecto, de la anorexia escópica,¹⁷⁴ heredera de las teorías de Duchamp y Mallevich, sería aquella que buscara el procedimiento de ceguera, del no ofrecer nada para la visión.

Por otra parte, estaría la estrategia de bulimia escópica, que asimilaría el exceso producido como uno de los regímenes posibles dentro del modelo económico biopolítico, actualmente el que operaría en las arquitecturas sociales de la web 2.0. Ésta estrategia de saturación, de exceso, del ofrecer demasiado, “tanto que el ojo no pueda soportarlo y tenga que vomitar,”¹⁷⁵ podría rastrearse desde las obras de Andy Warhol, como propusiera Foster, o incluso anteriormente en Yves Klein, que trabajaría en ambas estrategias.

¹⁷³ Fragmento del texto que se pudo ver en su página web durante la huelga visual. LOMBARDIA, I. <http://iralombardia.com/artworks/visual-strike>

¹⁷⁴ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2006). La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio. op. cit., P. 56-57

¹⁷⁵ *Ibid.*

Sin embargo, cabría añadir que ambos procedimientos, de lo vacío y lo sobrante, serían dos caras de la misma moneda, ya que ambas, aun acercándose a la nada de lo Real, una a través de no ofrecer nada ante la visión del sujeto, y la otra por darle tanto a la visión que el sujeto se bloquea y no puede ya ver ni entender, harían retornar al sujeto a la dimensión simbólica de la realidad irremediabilmente. Ya que, como sostiene Hernández-Navarro, al frustrar al ojo, al no darle la satisfacción del señuelo, éste se activa, busca, “cuanto menos hay para ver, más hay para la pulsión.”¹⁷⁶ Y mantendría al respecto de estas estrategias que el arte visual sería más visual, cuanto más contravisual fuera.

Pero concluimos que, aun así, al haberse acercado tanto a lo Real, al vacío centrante, aunque retornara al mundo simbólico, el sujeto ya no sería el mismo, estaría atravesado por una inquietud que lo haría, como defendemos, cuestionarse en éste régimen escópico de la excesividad visual su relación personal con la imagen, su nivel de implicación e intencionalidad.

Con éste último apunte damos por finalizada la sección de conceptualización de la memoria. En lo relativo a la obra, hablaremos de la metodología y desarrollo parejo de investigación y producción, y hablaremos de los procesos creativos principales, desde los cuales traslucirán los argumentos teóricos que hemos tratado y nuestro posicionamiento al respecto.

¹⁷⁶ *Ibid.* P.61

OBRA

4. Metodología y desarrollo

Primero expondremos más detalladamente la metodología empleada para elaborar tanto la obra como la memoria de la investigación.

Éstas se han desarrollado en paralelo, según vimos en el primer capítulo cómo la producción evolucionó en base a cómo iba concretizándose el objeto de interés de la investigación. Aunque ciertamente, el desarrollo de la memoria, en tanto que supone la conexión y contrastación concienzuda y pormenorizada de los conceptos en los que hemos trabajado y con los que se ha producido la mayoría de la obra, fuera realizado a posterior de ésta producción.

La primera parte de la investigación desarrollada a la par de la producción, se basaría en empaparme de numerosa bibliografía, descubriendo también referentes artísticos y leyendo textos escritos por y sobre ellos. Escribiendo textos breves de reflexiones en torno a lo leído, y en torno a los propios procesos e inquietudes artísticas, que servirían para evolucionar en la producción, escribiendo también textos sobre los distintos proyectos personales. Éstos escritos conformarían el inicio, y la base, para el posterior desarrollo de la memoria.

No serían los distintos proyectos, sin embargo, meras traslaciones y reflejos de los conceptos y autores leídos, y tampoco enteramente al revés, siendo la memoria una mera justificación teórica respecto a lo producido. Surgirían primero inquietudes y reflexiones desde la propia práctica artística sobre la relación actual del sujeto con la imagen y la pintura, que luego dirigirían la búsqueda de la bibliografía donde se reforzarían y se elaborarían mejor estos planteamientos, que a su vez retroalimentarían la propia práctica. Encontrándonos, claro está, con pensadores y referentes imprevistos y bienvenidos, durante tanto las clases de la maestría en Valencia, como durante mi estancia en la UNAM en México.

5. Procesos creativos

Podríamos distinguir dentro de la práctica artísticas dos vertientes, procesos, o formas de encarar la propia práctica distintas.

La primera que trataremos será aquella que se identifica con un proceso continuo, de relación constante, directa, personal e inmediata con la visualidad actual.

La segunda vertiente sería aquella consistente en realizar proyectos sobre ideas y planteamientos concretos, concisos, sobre diferentes reflexiones en torno al actual cambio de paradigma y en especial sobre la relación de los sujetos-usuarios con la imagen, el sentido, y lo Real.

Ambas prácticas, añadimos, tendrían o bien explícitamente, o como telón de fondo y origen, relación directa con la pintura en base a la cuestión de la representación, su materialidad, fisicidad o esencialidad, así como otros aspectos que observaremos detalladamente en adelante.

5.1. Estar-en-el-tiempo

Presentamos primero el proceso que derivó de la práctica pictórica en relación con la cotidianeidad de la imagen, a la que buscábamos acercarnos desde los primeros trabajos que expusimos en el primer capítulo de la conceptualización. Los trabajos que se mostrarán en éste apartado, serían una continuación y una evolución directa respecto a ellos según avanzara nuestra reflexión en torno a ésta cotidianeidad.

Éste proceso aspiraría a asemejar la práctica personal con la vivencia actual a través de la imagen y de las pantallas que las facilitan. De tal manera, pretendía asimilarla con el flujo de la hiperatención que promueven los modelos económicos biopolíticos del sistema-red. En consecuencia, nos acercaríamos con la práctica pictórica, a las prácticas del exceso y la abundancia promovidas por ellos.

Así, trataría de integrar el salto continuado, de atención más o menos dispersa y fragmentada, entre las diferentes prácticas posibles del sujeto-usuario, en el cambio de paradigma que suponía la integración de la web 2.0 y de las cámaras fotográficas en los dispositivos de telefonía móvil. Del poder producir, del consumir activa y pasivamente y de la posibilidad de divulgación en distintas plataformas; y de cómo éstas acciones en sí inmateriales, carentes de espacialidad y momento temporal, se infiltran, bien potenciando o interrumpiendo procesos inminentemente físicos y de temporalidades distintas a los de la práctica pictórica personal.

De tal manera, reflexionaríamos primeramente sobre los procesos de deriva reconfigurada por parte de las plataformas de difusión de imágenes, de cómo éstas ofrecen, sugieren, contenido visual sin necesariamente una implicación consciente de los usuarios.

Prestando atención a determinadas imágenes, haciendo acopio de ellas compulsivamente, capturándolas, guardándolas, generando un archivo nunca concluso, ilimitado; sacándolas del flujo continuado para traerlas a significar, variando entre distintos grados de intencionalidad significativa. Siendo primeramente decisiones más instintivas, frágiles, del porqué una imagen determinada podría afectar, interesar, reclamar atención, en esa deriva pasiva y endógena de las distintas plataformas; y reflexionando posteriormente en torno a esos encuentros.

Reconoceríamos a partir de ésta recolección, patrones de contenidos que podrían ser en un inicio inconscientes, pero que, sin embargo, reflejarían inquietudes sobre la propia representación, del distanciamiento de lo Real y de una dimensión física cuestionada y prácticamente exiliada desde la experiencia de la realidad a través de las pantallas.



Figura 36 Cristina Santos, Perfect Skin, 2015.
Fotografía digital, 21x21 cm.
(Fotografía integrada dentro de la pieza Todo y nada I)

Así, preponderarían imágenes que implicarían acciones físicas y relativas al tacto, que a su vez se definirían como símbolos icónicos en distinto nivel de semejanza o abstracción; como también puros signos abstractos lingüísticos, o de nuevo símbolos icónicos sintéticos, emoticonos o emojis, utilizados en procesos conversacionales. En numerosas ocasiones,

también nos llamarían la atención imágenes de las cuales no pudiéramos llegar a dotar de significación alguna, al estar obstruida la función de representación, bien por desconocer los códigos que las configuran, o por su degradación. Pudiendo apreciarlas así solamente como formas visuales abstractas.

La mayoría de estas imágenes, como ya anunciamos en el primer capítulo, se registrarían nuevamente con otros dispositivos de distintas calidades técnicas: cámaras fotográficas réflex, la cámara del propio teléfono móvil, y con distintos escáneres de mano. Buscando con ello evidenciar el filtro medial del contexto de las pantallas desde donde se accede a esas imágenes, y con ello romper cualquier noción de especularidad y resaltar su convencionalidad técnica y social.

Además del filtro medial de los propios leds de las pantallas, éstas imágenes en su origen también tendrían distintas calidades o resoluciones, que se intensificarían añadiendo nuevas alteraciones que ofrecerían las distintas calidades de registro de los dispositivos con los que trabajara. Llegando a registrarlas varias veces en pos de aumentar ésa distancia respecto al objeto real del que partieran, y, también, para llegar a dificultar u obstruir la función de sustitución representativa.

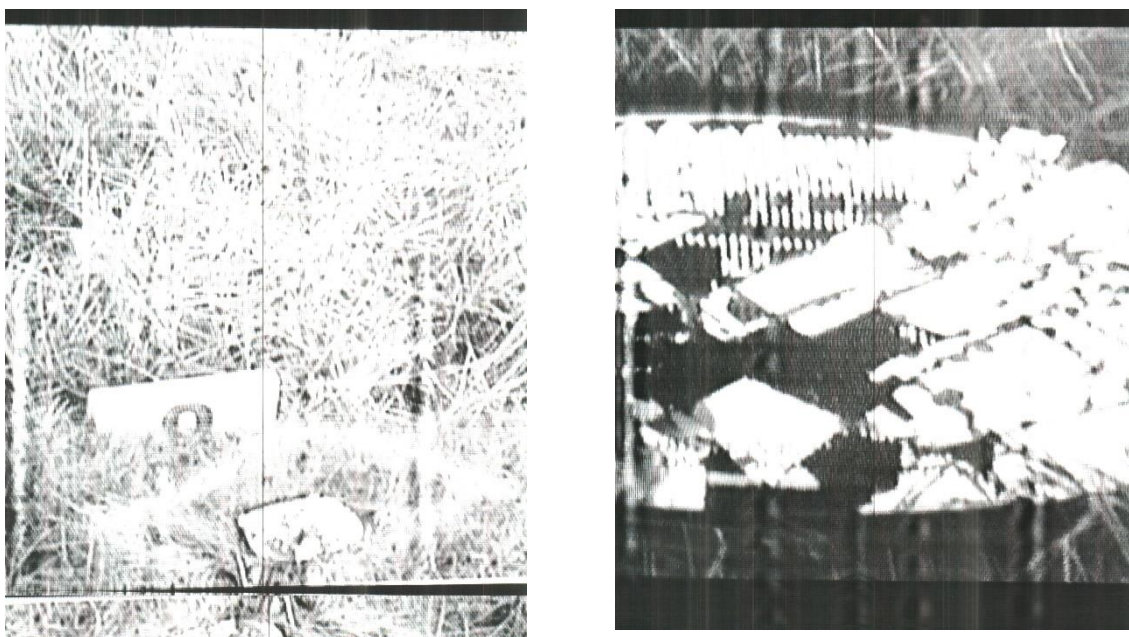


Figura 37 Cristina Santos, Resto I y II, 2014. Imagen digital, escaneado. 21 x 25'50 cm, 300ppp.

Apuntamos ahora, y con ello nos posicionamos al respecto, que siempre trabajaríamos a partir de imágenes existentes previamente, producidas socialmente. Las nociones del apropiacionismo, del ready-made, ya no suponen ningún gesto radical, han sido integradas y asumidas como prácticas harto cotidianas en las relaciones y potencialidades actuales respecto a la imagen por parte de cualquier usuario, independientemente de si se pueden considerar amateurs, profesionales o artistas. Sin embargo, nos acogemos a un término

más adecuado en torno a éstas prácticas propuesto por Fontcuberta, el de adopción,¹⁷⁷ el cual no recabaría tanto en el hecho de cambio de propietario, sino en el acto mismo de resignificar, de señalar, de escoger, y recontextualizar. Ante la gran abundancia de imágenes, ¿qué sentido tiene producir nuevas? Hay que acudir a las que ya existen.

5.1.1. Pintar como índice

En éste sub-apartado, expondremos unas consideraciones personales sobre cuál sería la relación y diferenciación entre el acto pictórico respecto al registro fotográfico, creación o manipulación de imágenes digitales y su divulgación en distintas plataformas de difusión de imágenes.

Cabe que retomemos algunos aspectos de la práctica post-artística de la pintura post-analógica. Apuntaban en el escrito de la exposición ésta misma cuestión, qué sería aquello que “salvaría” a la pintura analógica frente a la cultura de la pantalla, frente a la producción pictórica digital. Cuestionarían la afirmación de Peter Halley de que sería la textura, en tanto que la fisicidad intrínseca de la pintura, aquello que la preservaría. No andaría desencaminado, pero al poder producir dichas texturas y pinceladas con impresoras 3D, se habría quedado corto con su observación.

Identificaríamos, desde la práctica personal, el acto de registro –fotográfico o con otros dispositivos– con la inmediatez inmaterial y distante del transcurso temporal de observación de las mismas imágenes desde su fuente virtual.

La divulgación de imágenes, tanto selfies, como demás fotografías o imágenes, podría considerarse como un índice del sujeto-usuario, denotaría la existencia de una subjetividad detrás de éstas, que se encontraría detrás de la imagen como consecuencia causal. Aunque, sin embargo, ésta noción de índice funcionaría para los demás, en pos de intentar generar y mantener un sentimiento de pertenencia a una comunidad, para un público de asistentes a una realidad que sería a la vez la de sí mismos.

En consecuencia, defenderíamos la práctica pictórica personal, dentro de éste proceso creativo, como una experiencia en IRL –in real life–, física, material, espacial, Real; como el nivel indicial de un tiempo de trabajo, de una presencia física innegable, pero no para los demás como lo sería el acto de divulgación en red, sino para quien esgrimiría el pincel –o cualquier otra herramienta–, para el sujeto mismo consciente de su dimensión corporal y presencial en un espacio físico, y de su relación con la misma pintura.

¹⁷⁷ FONTCUBERTA, J., op. cit., PP. 55-60

Pero, sin embargo, tendríamos a la vez en cuenta, a la hora de representar las imágenes que habríamos ido recabando, cómo las dinámicas de la hiperatención, de atención fragmentada, brevedad y fugacidad de la imagen, podrían infiltrarse en ésta práctica de temporalidad y espacialidad en un inicio distinta. De tal manera, intentaríamos por una parte realizar sesiones de distintas temporalidades, únicas o varias, pero breves igualmente; trabajaríamos con varias imágenes y soportes a la vez; y también con distintos grados de iconicidad haciéndolo análogo con los distintos niveles de implicación e intencionalidad autorral.



Figura 38 Cristina Santos, What (izq.), 2015.
Rotulador y óleo sobre tabla, 15'5 x 15'5 cm.

Acetona (dcha.), 2015.
Óleo sobre lienzo, 46 x 38 cm.

Aun considerando cualquier pieza pictórica como muestra de éste posicionamiento – cualquier mancha o pincelada, denotaría la propia presencia–, habría ciertas piezas que incidirían en ello de forma más evidente, y a la vez, que harían énfasis en la gradación de intencionalidad autorral, de dotar de significado a la práctica pictórica. Un significado, un sentido, no ya tan sólo como representación, sino incluyendo distintas relaciones de juegos meramente formales y visuales.

Así, retomaríamos un número de diferentes piezas –que no constituirían una serie en sí– de las que ya vimos un ejemplo integrado en el conjunto Composición II, en el primer capítulo, y sobre el que ya apuntamos algunas ideas al respecto.



Figura 39 Cristina Santos, detalles, de izquierda a derecha, de Composición II, Big Win!, y Y tú más.

Todas ellas responderían al registro de lo sobrante, de lo que excedería de un tiempo de trabajo que consistía en una práctica pictórica activa, implicada e intencional. Recogerían todo aquello que traspasara los márgenes de los soportes que descansara en éstas superficies. Un registro de un azar máximo, de todo aquello sin controlar, sin decidir, sin una implicación e intencionalidad constructiva o significativa, de todo lo que no pudiera retenerse conscientemente.

Sin embargo, todas y cada una de las manchas, goteos de las brochas y botes apoyados, aguadas excesivas, precintos sin despegar, etc., no serían –aún desde la carencia de cualquier intencionalidad previa comunicativa– sino testigos indiciales de ése tiempo de trabajo físico y presencial de la pintura.

En otros trabajos, se superpondrían y se diferenciarían las miradas tanto del autor como del espectador, como ya dijimos en el apartado sobre la intencionalidad. En las piezas de la serie de Excedentes, por una parte, se encontrarían las relaciones visuales y formales que pudiera apreciar el espectador, pero, sin embargo, desde su autoría, no se habría planteado como un juego consciente de formas abstractas, sino que suponía una especie de carta de diferentes materiales, colores, trazos y texturas posibles, comparados entre sí. No se plantearon inicialmente como piezas, sino como herramientas de trabajo.



Figura 40 Cristina Santos, Excedente I y II, 2014.
Lápices de colores, pastel, rotuladores, bolígrafo y ceras, 21 x 14.9 cm y 23 x 15.5 cm.

Lo interesante en sí del porqué considerarlo como tal, surgió en ésa superposición de intencionalidades tanto del autor como de lo posible del espectador. Del que se pudieran apreciar sólo por su formalidad visual, y ocluyendo, por desconocimiento, su utilidad e intención significativa.



Figura 41 Cristina Santos, Excedente III y IV, 2014.
Lápices de colores, pastel, rotuladores, bolígrafo y óleo sobre papel, 6,1 x 7,6 cm y 7,7 x 9,6 cm.

5.1.2. Producir compulsivo para no desaparecer

Hemos enunciado hasta el momento distintas consideraciones en éste proceso creativo. Al respecto del tiempo de observación, de consumo tanto activo como pasivo, y de su mirada inmediata y fugaz que asociaríamos con el registro fotográfico; de los patrones de contenidos generados desde ésa navegación por las distintas plataformas visuales; del acto pictórico como un índice, para sí, de una producción ligada a un tiempo y espacio distintos, y, aun así, atravesados por las dinámicas de la hiperatención; y finalmente, de los distintos grados de intencionalidad significativa, tanto durante el tiempo de observación y navegación como en la producción pictórica misma.

En éste sub-apartado veremos cómo todos estos factores se configuran en piezas de conjunto, composiciones de distintas piezas que se yuxtapondrían y solaparían; y también, cómo evolucionaría el análisis de los conceptos tratados, y nuestro posicionamiento frente a ellos, de tal manera que retroalimentaría ésta práctica.

La aspiración inicial en esas combinaciones, era contraponer distintas formas de relacionarse con la imagen, de los tiempos dedicados tanto a la observación como a la producción de imágenes, fotográficas o pictóricas, y de su distanciamiento con lo Real.

Desde un inicio, éstos montajes se realizarían de forma experimental, aunque una vez llegadas a relaciones satisfactorias, éstos conjuntos se cerrarían. Éstos se formarían después de haber producido las pinturas o impreso los registros fotográficos por separado, no ideados para relacionarse desde un principio.

Éstas composiciones, no buscarían construir un significado, una narración lógica y estructurada, más bien, presentarían las posibles relaciones que se podrían establecer desde el consumo pasivo en la sucesión visual incesante en las distintas plataformas de difusión de imágenes. Cómo por una parte éstas carecen originalmente de toda relación y estructura narrativa entre sí, y ésta sólo se daría desde la información que las plataformas recopilan de los usuarios en base a la expresión de su interés a través de las valoraciones, casi sin fricción, sin detenimiento excesivamente reflexivo.



Figura 42 Cristina Santos, Composición VI, 2015.
Políptico. Fotografía digital sobre papel, 37'5 x 50 cm; óleo y esmalte sobre madera, 55 x 46 cm.



Figura 43 Cristina Santos, Composición IV, 2015.
Políptico. Fotografía, óleo, esmalte y plástico sobre distintos soportes, 106 x 68 cm.

En Composición IV (fig. 43), veríamos, además de la incidencia de los patrones de contenido, cómo se contrapondrían imágenes y soportes de diferentes calidades, imágenes de un alto grado de iconicidad y semejanza, una pintada al óleo sobre lino, y otra, una fotografía con el móvil a un video, donde se verían además los márgenes de la pantalla, y los márgenes de la impresión en un papel de baja calidad. Pero, sobre todo, cómo uno de los elementos, otra pintura sobre lino, quedaría bloqueada, dando el reverso de la imagen, siendo imposible acceder a ella, como lo serían tantas imágenes que no pudiéramos alcanzar a procesar, a significar y representar, a sacar del flujo ininterrumpido de imágenes.



Figura 44 Cristina Santos, Big Win!, 2015.
Políptico. Óleo sobre lienzo, 16 x 16 cm; Óleo, esmalte y acrílico sobre tabla, 116 x 81 cm; e impresión digital y marco, 72'5 x 52'5 cm.
Expuesto en el XVII International CALL,
Galería Luis Adelantado, Valencia.

En una de los elementos que conformarían la pieza de de Big Win! (fig. 44), veríamos cómo se incide en ésta repetición, efimeridad e infinitud, de la imagen integrada en procesos conversacionales, y cómo se compararía ése tiempo con el tiempo de trabajo físico y presencial de la pieza de lo excedente de la pintura.



Figura 45 Cristina Santos, Evergreen, 2015.
Acrílico sobre lienzo, 114 x 162 cm; Impresión digital, imagen escaneada, 35 x 25 cm.



Figura 46 Evergreen (detalle)

Por acabar de presentar algunos ejemplos de ésta primera forma de conjugar las distintas composiciones, apuntaríamos, sobre la de Evergreen (figs. 45 y 46), esa noción de distancia respecto al referente, a la hora de, o bien registrar varias veces la misma imagen, en éste caso con un scanner de mano; o bien partir en la representación pictórica, de un elemento que en sí ya era una representación, una estructura metálica de una palmera.

Cabría asociar éste propio proceso creativo con una de las nociones que Craig Owens asociaría a la postmodernidad, la de alegoría.¹⁷⁸ Pero ésta se asociaría a la práctica personal como consecuencia de que ésta aspiraría a identificarse con las formas de relacionarse del sujeto-usuario con la imagen en la actualidad, de tal manera, que realmente lo alegórico le sería inherente a éstas.

“La alegoría es tanto una actitud como una técnica, una percepción como un procedimiento.”¹⁷⁹ El imaginario alegórico sería aquél de la usurpación, de la apropiación, o mejor, de la adopción, no buscaría restablecer y encontrar el significado originario de una imagen, de su momento histórico, sino que añadiría nuevos. El sujeto-usuario alegórico reivindicaría su derecho sobre lo significado culturalmente, y se erguiría como su intérprete.

De tal manera, las imágenes que vemos y recopilamos, así como las que producimos –tanto en la cotidianeidad como en la práctica artística– “ofrecen y aplazan una promesa de sentido. Solicitan y frustran al mismo tiempo nuestro deseo de que la imagen muestre directamente su significado [...], son incompletas, fragmentos o runas que deben ser descifrados.”¹⁸⁰ El sentido lo otorgaría cada sujeto desde su propio contexto.

Las prácticas acumulativas de fragmentos, sin un propósito definido y de forma incesante, que pertenecerían al fotomontaje y, como afirmaría Owens, a prácticas artísticas como fueron las de de Carl André o Rauschenberg, y que, añadimos nosotros, podrían darse en cualquier usuario, buscarían como uno de los impulsos más destacados de la alegoría, apreciar “la transitoriedad de las cosas, junto con el interés de rescatarlas para la eternidad.”¹⁸¹

¹⁷⁸ OWENS, C., Publicado originalmente en (primavera, 1980). El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. *October* nº 12, 67-86. [ed. Cast. en WALLIS, B. (2001). *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Ediciones Akal. 204-235]

¹⁷⁹ *Ibid.* P. 204

¹⁸⁰ *Ibid.* P. 206

¹⁸¹ *Ibid.* P. 207

Pero, ¿qué sucede cuando, en la actualidad, en el flujo constante de imágenes en las distintas plataformas, siempre actualizables y extensibles hasta el infinito, no hay lugar para la eternidad, para el detenimiento?¹⁸²

Vivimos con la conciencia de una transitoriedad y caducidad exacerbadas. De ahí la expansión del fenómeno selfie, del presentar la identidad como una sucesión de estados, más que como una esencia, por eso se afirma la extinción de la fotografía tradicional como memoria y recuerdo. Tan sólo queda la vivencia de un presente continuo constante, de publicaciones de imágenes y contenidos con una periodicidad de intervalos cuanto más cortos mejor. Para no desaparecer, para seguir existiendo ante esa comunidad de asistentes en red, siendo ésta la única forma, en la actualidad, de llegar a esa “eternidad.”

En consecuencia, buscaríamos acercarnos lo máximo posible a enunciar desde éste proceso creativo, esa vivencia continua a través de la imagen, a través de un estar-en-el-tiempo constante mediante esa repetición y periodicidad infinitas, de observación y producción sin detenimiento, sin vacío.

Por tanto, nos aproximaríamos al régimen escópico planteado del agotamiento por saturación visual del sujeto-usuario, a los procesos bulímicos de exceso, de saturación y bloqueo del sujeto, donde de tanto ver, éste deviene ciego ante el sentido, e incluso ante las formas.

Nos situaríamos en una práctica de lo traumático, de la misma manera que lo retomaría Hal Foster para definir el trabajo de Andy Warhol. Según como lo definiría Lacan, lo traumático supondría un encuentro fallido con lo real, donde lo real no podría ser representado, sino sólo repetido.¹⁸³

De ésta manera, la práctica personal supondría a la vez una visión crítica y complaciente, asumiendo “la naturaleza de lo que conmociona, como una defensa mimética contra esa conmoción.”¹⁸⁴

Las repeticiones, el exceso y la saturación, como en Warhol, no sólo reproducirían un efecto traumático –el del agotamiento del sujeto en éste caso–, sino que lo produciría. Serviría de defensa y a la vez de producción del trauma.¹⁸⁵

¹⁸² Esto se vería potenciado en las aplicaciones como Snapchat, que eliminaría cualquier contenido publicado por los usuarios, después de un tiempo determinado por éstos, no habiendo ninguna posibilidad de poder volver a acceder a ellos. Un modelo que, además, copiarían las plataformas de Instagram y WhatsApp en los llamados stories.

¹⁸³ FOSTER, H. op. cit., P. 136

¹⁸⁴ *Ibid.*, P. 133

¹⁸⁵ *Ibid.* P. 134



Figura 47 Cristina Santos, Todo y nada I, 2015.
Óleo, fotografía y plástico sobre distintos soportes, 55 x 46 x 15 cm.
Expuesto en Art<35 BS 2015, en la Galería Trama y la Sala Parés

Podríamos ver ése énfasis en la repetición, en la saturación y bloqueo del contenido, tanto representacional como meramente visual o abstracto, en diferentes trabajos posteriores como Todo y nada I (fig. 47), donde, haciendo un énfasis en la calidad objetual de los soportes de las pinturas e impresiones, y ordenándolos bajo lógicas formales, de acumulación y gradaciones de tamaño, los distintos soportes bloquearían entre sí su contenido.

Haciendo una analogía, a la vez, del transcurso temporal, tanto del tiempo de observación, como de producción y de cómo éstos se suceden y alternan. Siendo aquello que queda en la superficie, aquello visto más recientemente y, por tanto, todavía posible de dotar atención y significar; y aquello soterrado, como meros fragmentos imposibles de reconstruir y recuperar.



Figura 48 Cristina Santos, *A veces sucede que cuanto mejor es peor*, 2015. Lienzo volteado; fotografía, impresión digital; tabla imprimada; bastidor; y acrílico y rotulador sobre tabla. 50 x 41 x 7 cm.

Por finalizar la explicación de éste proceso de trabajo, añadiremos un último ejemplo, el de *A veces sucede que cuanto mejor es peor* (fig. 48), donde, además de seguir con ésa sucesión y organización de los elementos de las composiciones de forma más abigarrada y obtusa, introduciríamos la noción de exponer los distintos estados intermedios y de la misma práctica artística, integrando en consecuencia un Todo temporal.

Encontrando tanto los registros de imágenes del tiempo de observación, los soportes por preparar, éstos en blanco, los mismos con una mínima preparación para la construcción de la imagen posterior –una retícula–, e imágenes que o bien se han bloqueado y perdido en el olvido temporal (lienzo volteado), o que se han sucedido diferentes imágenes en el mismo soporte, dejando sólo rastros de cada intervención (la pieza frontal).

5.2. Concepción de proyectos concisos

En el apartado anterior describimos una vertiente dentro de la producción personal, vinculada con un proceso de trabajo y desarrollo continuo, que aspiraba a identificarse y hacer patente cierto tipo de relación cotidiana actual con la imagen. Vimos también cómo nos posicionábamos al respecto, para distinguir en si la pintura como una práctica consciente de un tiempo y fisicidad distinta a los ritmos temporales propiciados por la hiperatención, y cómo a la vez, éstos influyen y modifican los de la propia pintura. Tendiendo, a la vez, a poner énfasis en los sucesos exacerbados de agotamiento y bloqueo del sujeto en su relación con la imagen.

En los siguientes proyectos que expondremos, no consistirán en sí una asunción e integración de los ritmos visuales y productivos descritos dentro la propia persona –a excepción del primero–, sino cómo diferentes reflexiones más concretas y específicas, también en torno a ésta relación con la imagen, podrían tener lugar en otros procesos y formatos que pudieran ser más adecuados para configurar esos planteamientos.

5.2.1. *Todo*



Figura 49 Cristina Santos, *Todo*, 2016.

Acrílico y óleo sobre lienzo; fotografía e imagen digital; bastidores y tablas, 300 x 500 cm.
Expuesto en PAM!PAM!, 2016, en el Museo del Centro del Carmen, Valencia.

En el año 2016 participé en la exposición colectiva del PAM!PAM! en el Museo del Centro del Carmen en Valencia, como una propuesta expositiva asociada al Máster de Producción Artística.

En ella tuve la oportunidad de presentar varias piezas que enunciarían de forma más contundente tanto los conceptos como los procesos que se habrían iniciado y desarrollado durante el curso del máster.

El primero que mostraremos, *Todo*, supondría en sí una continuación de la metodología y proceso de trabajo que hemos enunciado en el apartado anterior. Implicando, de forma más evidente, ésa bulimia y saturación icónica de un tiempo continuo de relación con la imagen desde las distintas capacidades del sujeto-usuario en la web 2.0, así como de su irrupción y afectación en la conciencia de la fisicidad y temporalidad de la pintura.

Se podrían ver, como en el conjunto de la figura 48, distintos estadios temporales de la misma vivencia a través de la imagen y la pintura. Bastidores desnudos, reutilizados y con manchas de pintura, lienzos tan sólo imprimados o con una base de pintura, sobre los que se adherirían o se posarían imágenes registradas con distintos dispositivos y con distintas calidades y resoluciones.



Figura 50 Detalles de la instalación final de Todo.

El proceso sería el mismo que en otras ocasiones, tanto las imágenes impresas como las representadas, se habrían encontrado durante bastantes derivas en las distintas plataformas de difusión de imágenes. Reparando tanto en aspectos sobre fisicidad y contacto, diferentes niveles de iconicidad o abstracción, elementos lingüísticos, etc. En sí todas ellas en conjunto comunicarían no otra cosa que su búsqueda de atención y sentido, frustrada por la inercia de una mirada saturada, colmada, y aun así insatisfecha.

La instalación de las piezas, surgió de diferentes búsquedas en el espacio del taller, en pos de intentar incidir en un sentido de temporalidad e impacto que podrían haber causado las imágenes en un proceso de deriva pasiva. De tal manera, asociaríamos tamaños más o menos grandes según un supuesto impacto, junto a posiciones tanto en la verticalidad, en la horizontalidad, o en la profundidad, basadas en el tiempo transcurrido que en el que se hubieran visto dichas imágenes, siendo aquellas más alejadas del centro, o aquellas más soterradas bajo otros soportes, como de un tiempo más alejado, y aquellas más frontales y visibles, como vistas en un tiempo más reciente.

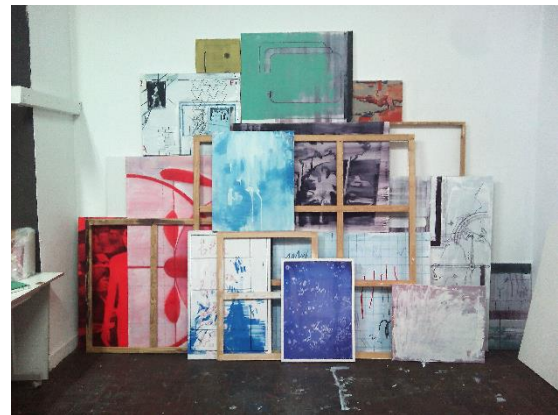
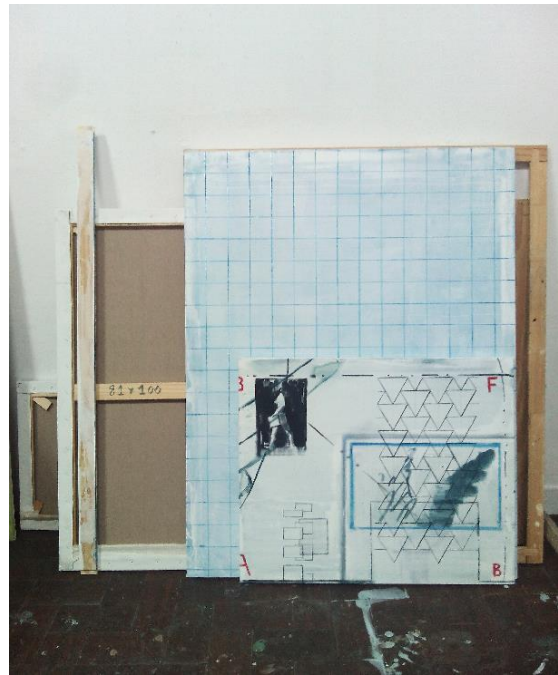


Figura 51 Diferentes búsquedas de composiciones para la instalación de Todo.

Introduciríamos eso sí, una novedad en cuanto al proceso pictórico, antes la mayoría de representaciones se pensaban como únicas para cada soporte. En éste proyecto, decidimos saturar en determinadas ocasiones, el mismo soporte con diversas imágenes solapadas.

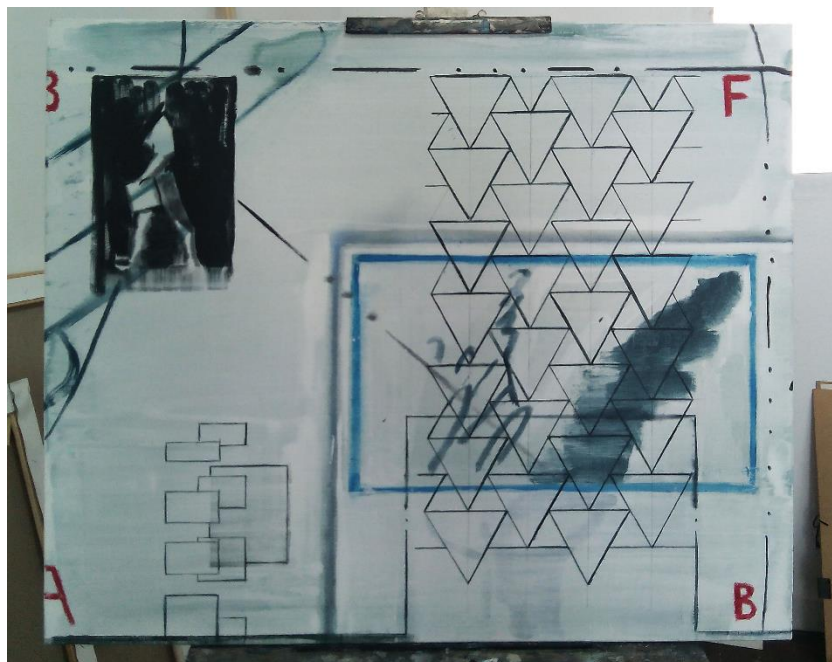


Figura 52 Ejemplo de pieza en la que se han superpuesto distintas imágenes, parte de la instalación de Todo.

El proyecto de Todo, no lo consideramos como una culminación de ésta práctica de proceso continuo, ya que ésta por su planteamiento no podría tener nunca un punto final, las distintas configuraciones responden a un fragmento en sí, a un lapso de tiempo de distinta medida dentro del flujo ininterrumpido. E igualmente, vemos vías fructíferas por donde seguir indagando en éste proceso. Aspiraríamos a continuar, desarrollando tanto en ésta vía más saturada de distintas imágenes solapadas, como buscando que los distintos elementos representados se extendieran entre distintos soportes y no cerrándose en los límites de cada uno.

5.2.2. Scroll

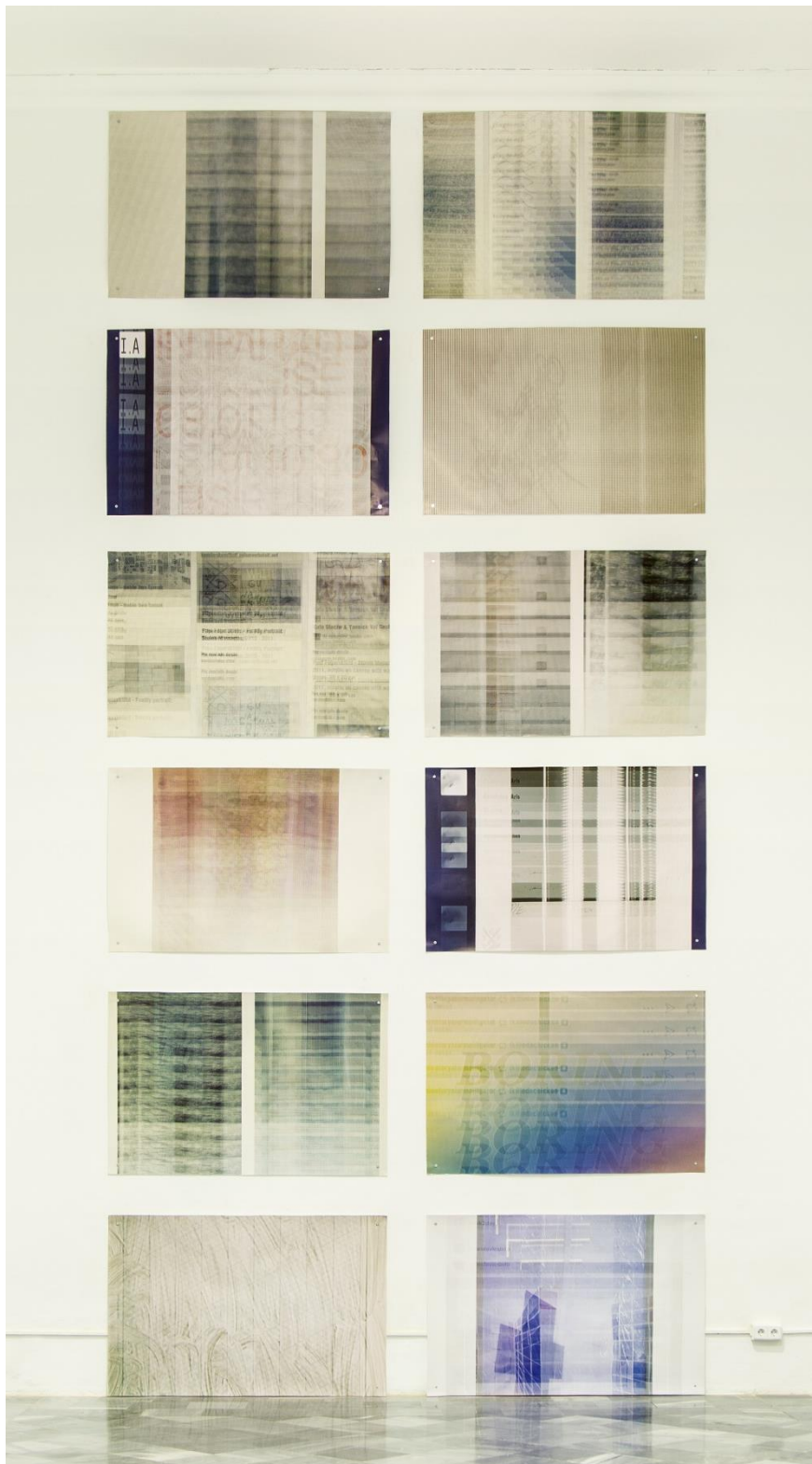


Figura 53 Cristina Santos, Scroll, 2016.
Instalación, 12 fotografías de 100 x 150 cm, 8 x 3,5 metros.
Expuesto en PAM!PAM!, 2016, en el Museo del Centro del Carmen, Valencia.

El proyecto Scroll, también incluido en la muestra PAM!PAM!, se centraría en la máxima muestra de la relación temporal de la experiencia visual del sujeto-usuario en su tendencia hacia la mínima implicación e intencionalidad autoral, a la hora de dotar de significado a la imagen, en su faceta límite de consumo pasivo.

“El espectador está atónito [...] las propias expectativas y creencias personales, los valores del gusto o sus deseos más íntimos, todo en fin se paraliza y queda suspendido. [...] No ve nada, no siente nada, no comprende nada. [...] Nada entiende. No reacciona. Una especie de innominada ataraxia se apodera de todo su ser.”¹⁸⁶

Ésta experiencia, como ya dijimos, sería aquella favorecida y potenciada por las economías de la hiperatención en las que se basan las distintas plataformas de difusión de imágenes como Tumblr, Pinterest o Instagram, por ejemplo; que obtendrían un mayor beneficio económico cuantos más usuarios estén registrados, y cuando mayor tráfico, tránsito, se diera en sus plataformas.

El sujeto-usuario, se dejaría arrastrar por el torrente de imágenes que se ofrecerían automáticamente ante sus ojos, recorriendo imágenes que ya coincidirían con sus gustos e intereses sin ninguna determinación, acción o búsqueda activa por su parte. Éstas imágenes sugeridas, recordamos, estarían basadas en la información que recopilarían las mismas plataformas, basadas en valoraciones que hubiera dado tanto el usuario, como su red de contactos a los que siguiera, o aquellas imágenes más valoradas a nivel global de las mismas aplicaciones.

El proyecto Scroll pretendería plantearse ése tipo de consumo vertical, que sin mayor participación del usuario que la de deslizar un dedo por una pantalla, llevaría al usuario a una percepción del tiempo continua, a un contacto con la imagen inmediato, cada vez más rápido, breve, que adelgaza y sintetiza el contenido para acelerarse. Hecho que se potenciaría hasta llegar a la saturación del sujeto-usuario por la propia estructura de las plataformas, actualizándose constantemente y extendiéndose a un abismo sin fin.

El sujeto en frente de ésa experiencia continua de imágenes de su interés, una vez agotado, devendría ciego ante ellas, ya no les podría asignar significado alguno, e incluso dejaría de poder apreciarlas siquiera por su forma visual. Y, aun así, no se detendría, no podría, seguiría mirando sin descanso, buscando continuamente algo que le causara el suficiente impacto para poder traerlo a significar, aun cuando ya no pudiera ver nada.

¹⁸⁶ SUBIRATS, E. (2001). La epifanía del objeto absoluto. En Culturas Virtuales. México, D.F.: Ediciones Coyoacán. P.112

El resultado del proyecto consistiría en una serie de fotografías de larga exposición de pantallas, de la acción de recorrer dichas plataformas, nos muestra cómo las imágenes se licuan, pierden su unicidad y pasan a representar un fragmento temporal.

Éstas se dispondrían verticalmente, semejando las columnas donde se muestran las imágenes en éstas plataformas. Buscando también los límites físicos del espacio, tanto el suelo como el techo, a fin de evidenciar realmente la ilimitada naturaleza de esta experiencia visual en la red.

El trabajo mostraría lo excedente y lo excesivo, puros rastros de una hiperatención que afecta de tal manera al sujeto agotado y bloqueado, que no podría retener ya nada.

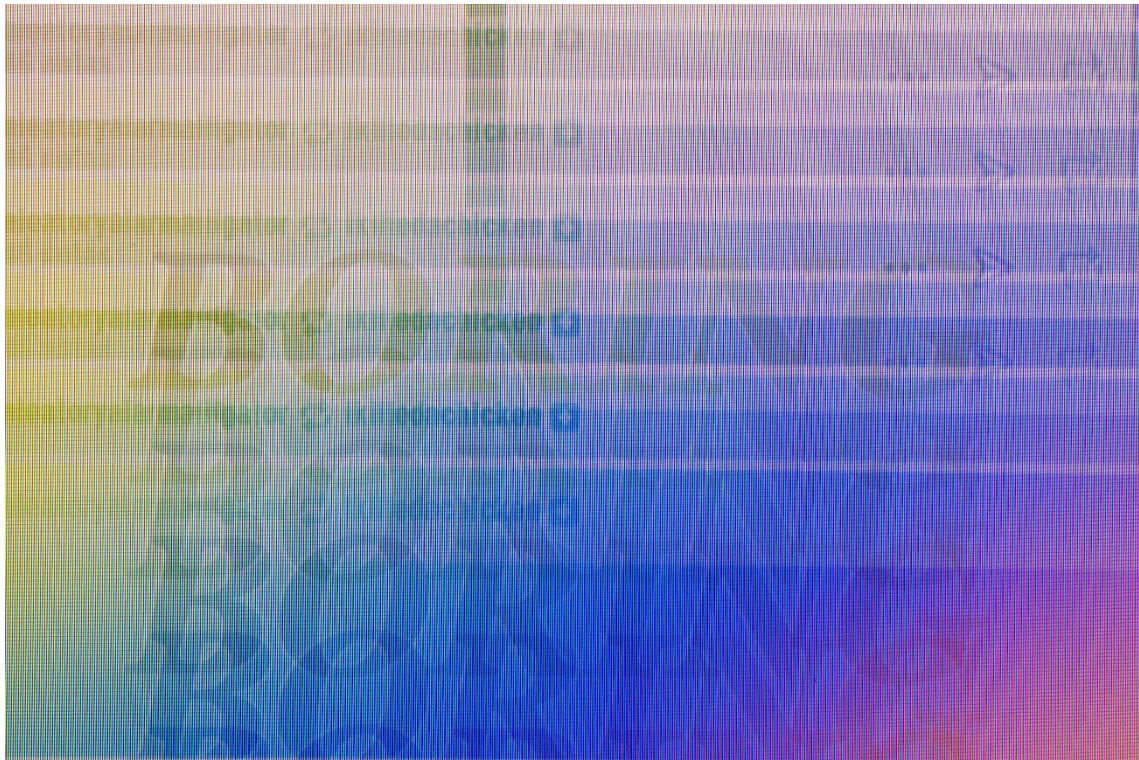


Figura 54 Cristina Santos, Scroll XVI, 2016.
Fotografía digital, 100 x 150 cm.

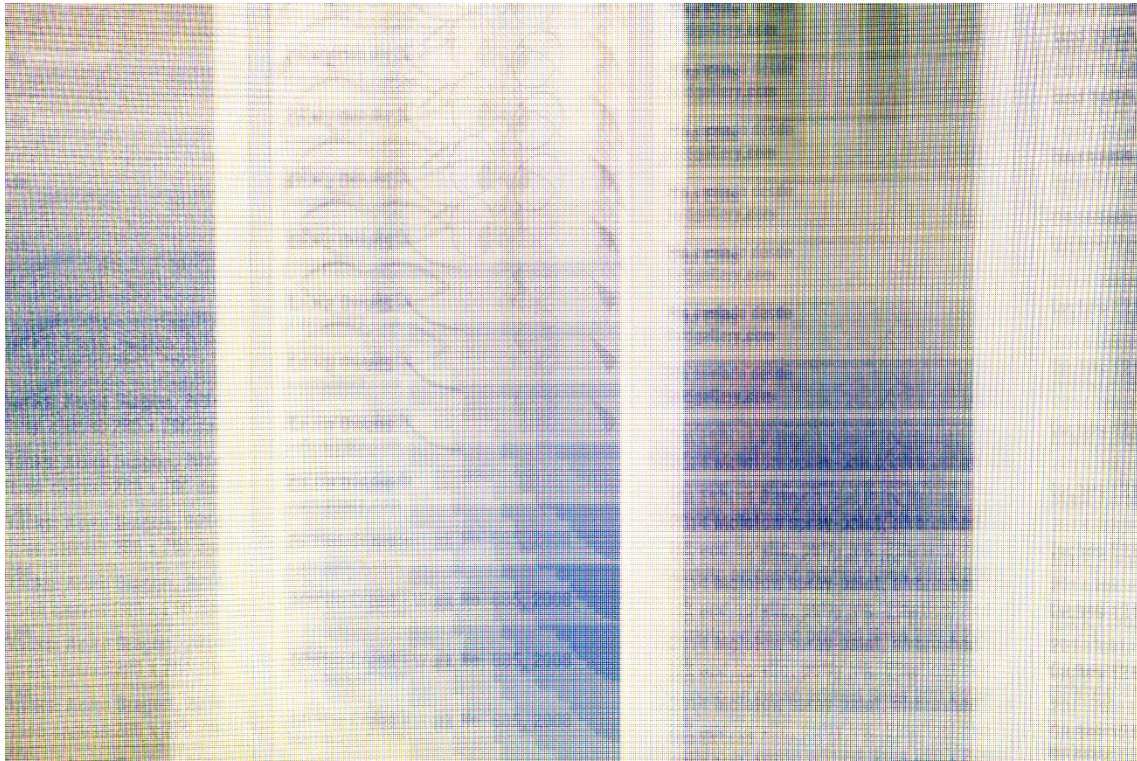


Figura 55 Cristina Santos, Scroll X, 2016.
Fotografía digital, 100 x 150 cm.

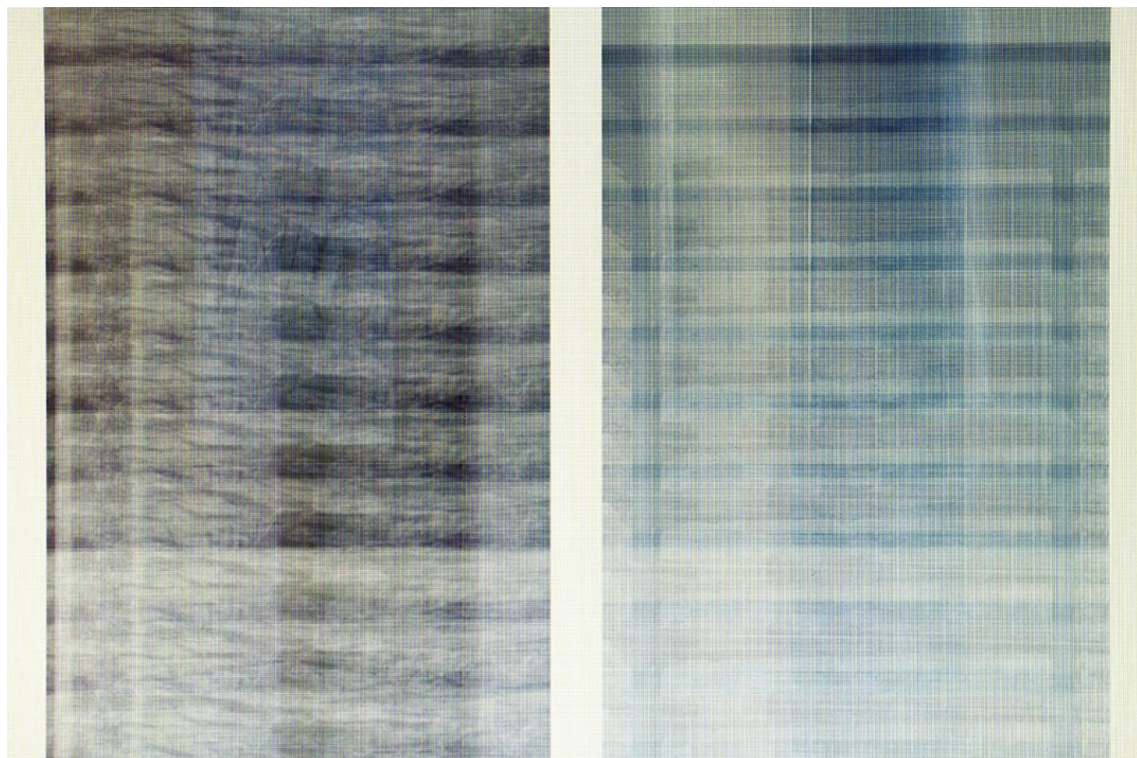


Figura 56 Cristina Santos, Scroll XVI, 2016.
Fotografía digital, 100 x 150 cm.

5.2.3. *Don't think, just scroll – Acción mínima*



Figura 57 Cristina Santos, *Don't think, just Scroll – Acción mínima*, 2016.
Video digital, bucle.
Expuesto en PAM!PAM!, 2016, en el Museo del Centro del Carmen, Valencia.
<https://vimeo.com/184670311> contraseña: accionminima

Éste sería el primer trabajo videográfico que habría hecho hasta ése momento. Consiste en un vídeo sin final, en bucle, que registra el ínfimo y último gesto de contacto físico con la realidad que se nos presenta siempre distanciada a través del filtro técnico, infranqueable, de las pantallas.¹⁸⁷

Sería el último recuerdo de una dimensión física y presencial del sujeto-usuario, que sin embargo se ve ocluida y olvidada, pareciendo que el tránsito, el deslizarse a través de las imágenes se nos presentan, sucediera directamente desde el pensamiento.

Supondría la mínima acción e implicación del usuario frente a ésta visión acelerada y excesiva. Un dedo, que semejaría recorrer la misma pantalla en la que se reproduce, en una acción leve y repetitiva indefinidamente.

Estaría directamente relacionado con el proyecto de Scroll, como es evidente, además, por la primera parte del título, Don't think, just scroll, donde la bulimia, el ver sin detenimiento, prevalecerían sobre una intencionalidad significativa, sobre una apreciación reflexiva. Vendría del título del álbum recopilatorio de Fabian Monheim, Don't think, just shoot, que reuniría más de 2000 fotografías lomográficas de diferentes autores, todas ellas supuestamente disparadas sin pensar demasiado.¹⁸⁸

Pero también, aunque el nombre fuera una revisión del título del trabajo que acabamos de mencionar, también estaría significativamente influenciado por el proyecto de Martin Creed Thinking / Not Thinking, un vídeo donde muestra un espacio en blanco sobre el que aparecen perros de diferentes tamaños entrando y saliendo del plano, mientras se escucha una canción que dice "I was thinking... and then I wasn't thinking... and then I was thinking... thinking, not thinking", que podríamos asociar fácilmente al salto continuo atencional entre un consumo activo e implicado y otro pasivo que se deja llevar por la inercia, en la navegación dentro de la web 2.0.

¹⁸⁷ Puede verse el video, con la contraseña accionminima, a través de ésta dirección:

<https://vimeo.com/184670311>

¹⁸⁸ FONTCUBERTA, J., op. cit., P. 121



Figura 58 Fotografía de la pantalla durante la reproducción del video Don't think, just scroll. – Acción mínima.

5.2.4. *#pinturacontemporanea*

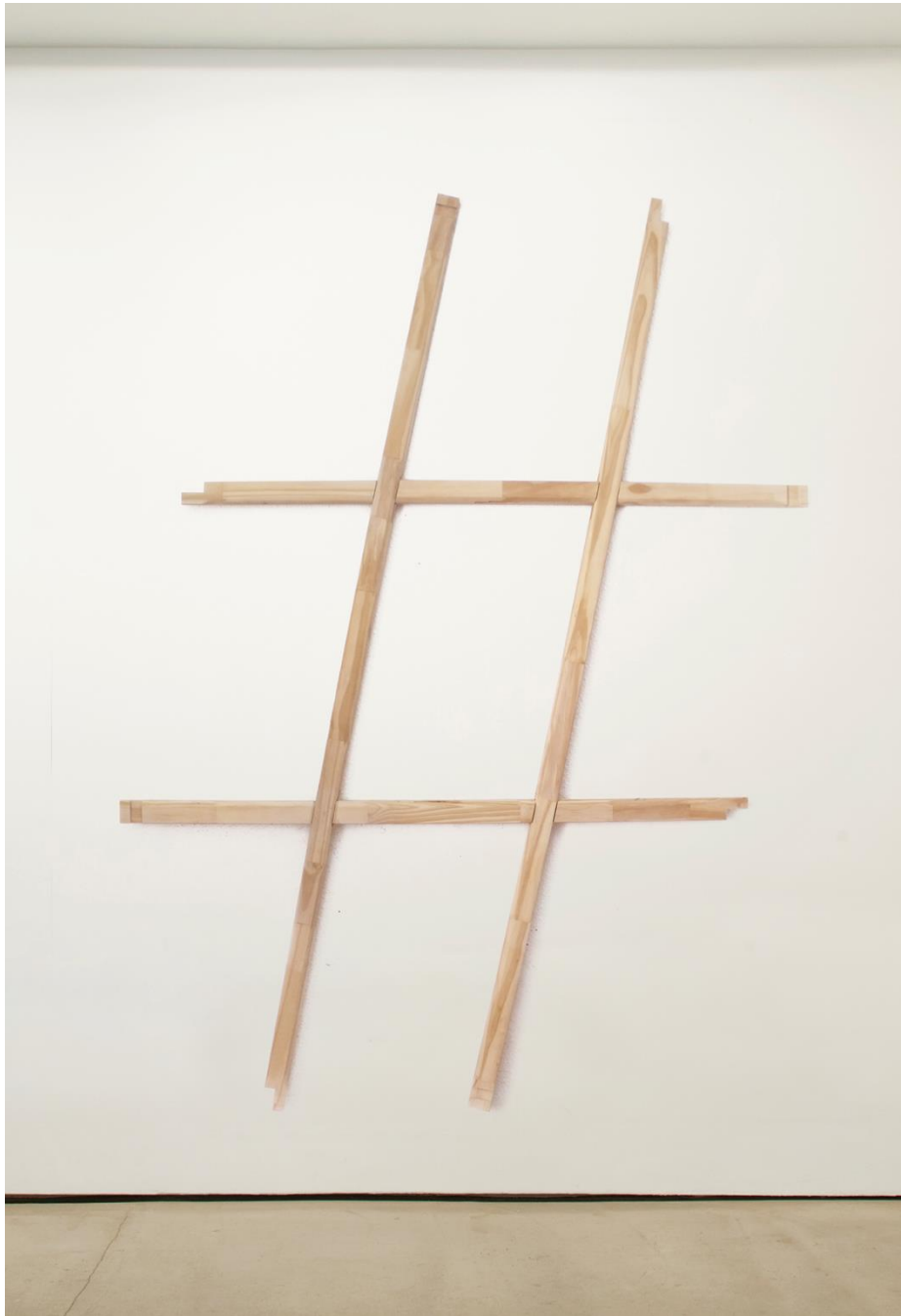


Figura 59 Cristina Santos, *#pinturacontemporanea*, 2016.
Bastidor de madera, 195 x 130 cm.
Obra seleccionada en el IV Premio Mardel de pintura, Museo del Centro del Carmen,
Valencia.

Lo que sostiene a la #pinturacontemporanea, no sería ya la estructura tradicional del bastidor sobre el que se tensa el lienzo. Tampoco lo sería el espacio por el que hace ya mucho tiempo se extiende la pintura. No sería, en esencia, algo tangible.

Actualmente, a diario, se consume virtualmente una cantidad de pintura, y de arte en general, muy superior a la que se podría presenciar físicamente. Los nuevos espacios expositivos pasarían a ser Instagram, Tumblr, Pinterest, Facebook, donde tanto artistas, galeristas, comisarios... buscarían y publicarían ellos mismos imágenes de su obra, o de la obra de terceros.

En el sentido indicial que la imagen del sujeto-usuario supondría para los demás, para su comunidad de asistentes, no le bastaría a la pintura con ser físicamente, no le bastaría al autor con esgrimir el pincel, o al espectador situarse a escasos centímetros de su piel. Si no se comparte ya ésa experiencia en internet, si en este contexto no tiene audiencia, no es arte, no es pintura, no existe.

La pintura se reduciría así a su propia imagen, a su doble en jpg. Un doble que a su vez desaparecería sin una base firme de palabras clave, hashtags, que lo situarían en ése espacio expositivo del #artecontemporaneo y que permitirían que se mantuviera en la superficie más tiempo, antes de hundirse y perderse en el pozo sin fondo virtual.

Añadimos también, que no cabría mayor evidencia de que no existirían medios visuales puros, como diría Mitchell, y no sólo porque no existiría una percepción visual pura.¹⁸⁹ Sino porque en sí, las plataformas de difusión de imágenes, así como demás repositorios de contenidos de la web 2.0, se basan para organizar éste contenido en la indexación social, en las palabras asociadas a las imágenes libremente por parte de los usuarios, mediante tags, o hashtags.¹⁹⁰ Estos facilitarían tanto la búsqueda activa de ésos términos y de las imágenes asociadas e ellos, así como el encuentro pasivo por segmentación.

¹⁸⁹ MITCHELL, W.J.T. (2005). No existen medios visuales. En BREA, J.L. (2005). Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Ediciones Akal. PP. 17 y ss.

¹⁹⁰ PRADA, J. M., op. cit., P. 25

5.2.5. *INDEX. Last touch*

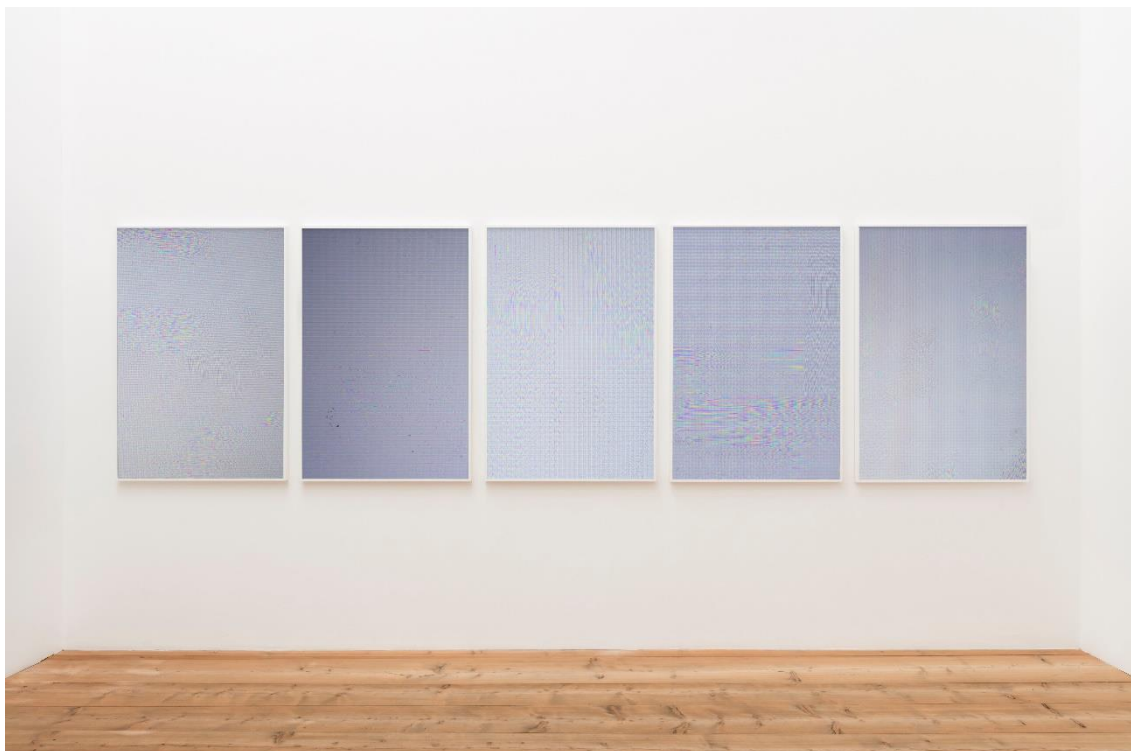


Figura 60 Cristina Santos, *INDEX. Last touch*, 2017.
Fotografía (pantalla, huellas dactilares, polvo y rascaduras), impresión digital, 71 x 56 cm.
Instalación de 5 piezas de la serie.

Expuesto como parte del proyecto *SCROLL*, en exposición individual, en la Galería Luis Nishizawa, UNAM, Ciudad de México.

El último proyecto concluido que presentaremos será el de *INDEX. Last touch*. Serían, junto con el trabajo de *#pinturacontemporanea*, los dos primeros acercamientos a la estrategia de resistencia contravisual de la anorexia escópica, aquella que ofrecería un vacío, una no-imagen, aquello apenas perceptible o la nada misma para ver.

La serie consistiría en fotografías hechas a la pantalla de mi móvil, con un fondo vacío, del momento justo cuando se atenúa la luz de la pantalla, antes de apagarse por completo. Instante último antes de que lo ya apenas visible, desaparezca, se oscurezca.

Lo último que se percibiría sería la pintura en nulo estado consciente, sin voluntad alguna de creación, que sobra, que excede. Imperceptible, efímera e irrelevante., hecha por el polvo, los arañazos, las grietas y las huellas del último tacto en la pantalla del móvil.

“El sujeto sólo puede observar el velo, y queda así completamente escindido entre el lugar en el que está [tocando la pantalla] y el lugar en el que debiera estar su mirada [dentro de ésta, en la imagen].”¹⁹¹

Se mostraría tan sólo ése velo, el registro de ése filtro que supondría la barrera insalvable con lo real distante. Una barrera tan a menudo obviada, imperceptible y transparente, que daría en su olvido una negación del simulacro, ofreciendo erróneamente una percepción especular de la realidad.

Pero aun a pesar de ése vacío, esos rastros resultarían el registro indicial de una presencia física innegable, de un encuentro en la frontera con lo que debiera contener la imagen, serían testigos del encuentro con la piel misma de la imagen.

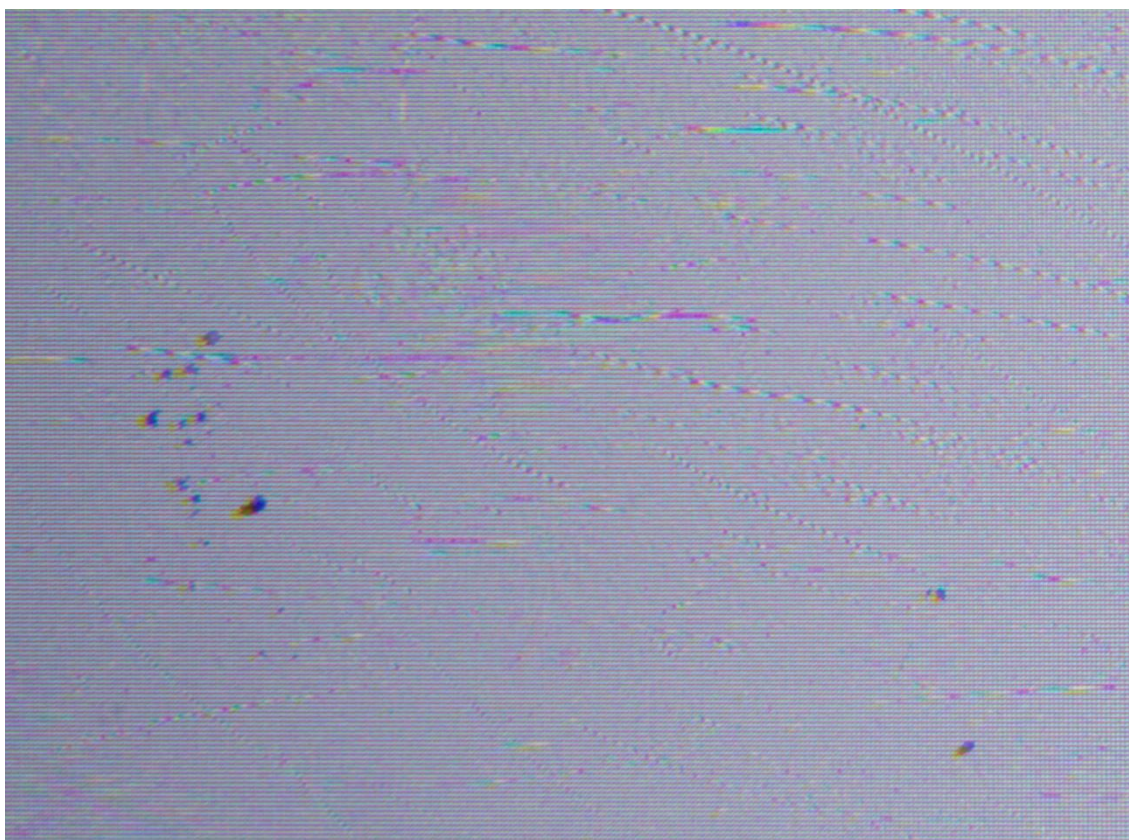


Figura 61 Cristina Santos, INDEX. Last touch II (DETALLE), 2017
Fotografía (pantalla, huellas dactilares, polvo y rascaduras), impresión digital, 71 x 56 cm.

¹⁹¹ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2006). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antvisual y lo siniestro. Revista de Occidente nº 297. P. 15

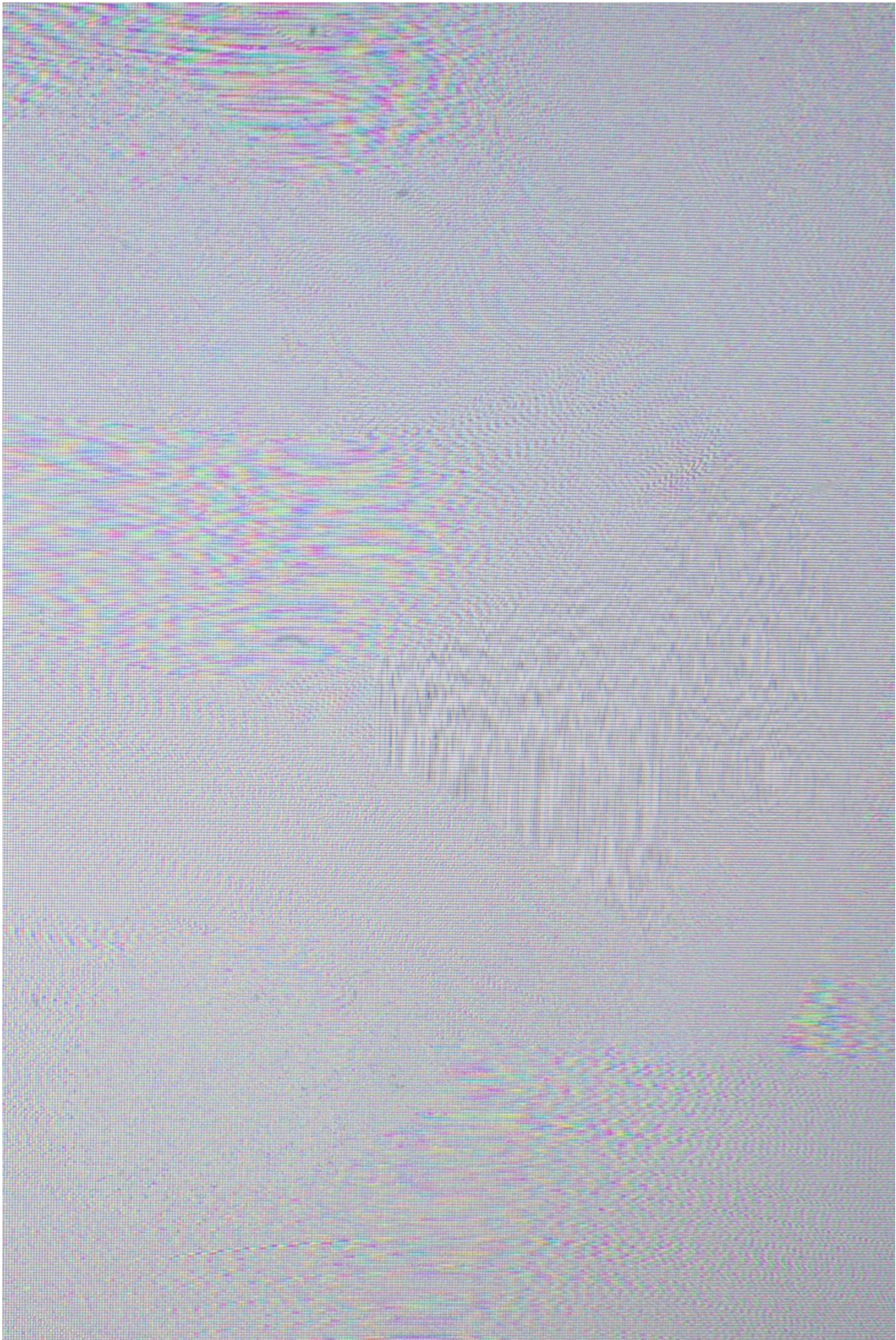


Figura 62 Cristina Santos, INDEX. Last touch I, 2017.
Fotografía (pantalla, huellas dactilares, polvo y rascaduras), impresión digital, 71 x 56 cm.



Figura 63 Cristina Santos, INDEX. Last touch V, 2017.
Fotografía (pantalla, huellas dactilares, polvo y rascaduras), impresión digital, 71 x 56 cm.

5.3. Frentes paralelos de evolución y proyectos en proceso.

En la presente memoria y procesos de trabajo expuestos, nos hemos centrado en describir un marco de referencia conceptual y una contextualización artística, que giraría en torno a la gradación de representación, bajo una perspectiva lacaniana sobre la distancia de lo real; a un acercamiento de análisis del actual archivo de visualidad, y en específico, de un régimen escópico de emergencia sobre la hiperatención y el agotamiento visual del sujeto. Habiendo comparado, tanto el vacío visual como el estado de bloqueo del sujeto por el exceso icónico, como un máximo acercamiento a lo real.

Consideramos ésta vía de trabajo como un punto de partida principal muy fructífero por el que continuar mi práctica artística en el futuro. Pero también, surgirían a la par nuevas líneas conceptuales y de acción, desde lo planteado en la actual memoria y proyectos presentados, que ya no buscarían estrictamente ése encuentro con lo real, sino que se centrarían en la faceta de consumo y difusión activos, con una relativa mayor intencionalidad significativa. Considerándolas también perfectamente válidas y acordes con nuestras aspiraciones artísticas, presentaremos en éste último apartado de la memoria dos de éstas nuevas vías que podrían surgir dentro de éste marco de referencia.

Éstas se centrarían más bien en plantearse cómo se conforman los contextos representativos de significación, como en el caso del primer proyecto que presentaremos, NotArtPainting, que se encontraría más desarrollado, aunque todavía en proceso y del que todavía cabría la posibilidad de plantearse una salida expositiva, como veremos a continuación.

O bien, en el análisis del decaimiento del conocimiento que aspira a la objetividad, por el alzamiento de la opinología. Éste segundo planteamiento respondería al proyecto de Chemtrails que, sin embargo, aunque esté iniciado, estaría en un punto donde todavía faltaría llevar a cabo una investigación conceptual más profunda, a la vez que encontrar salidas formales satisfactorias para algunas de las piezas que se integrarían en éste proyecto.

5.3.1. La reafirmación de la pintura en el límite del arte. *NotArtPainting*

Durante el semestre del 2017 estuve de intercambio con una beca Promoe en la UNAM en la Ciudad de México y me encontré en la tesitura de no poder realmente pintar, y de no poder continuar con el primer proceso creativo antes mencionado, de la vivencia continua de la imagen y la pintura, así que lo decidimos apartar por el momento. Surgió entonces el planteamiento de cómo seguir pensando en pintura, pero a través de la imagen postfotográfica.

La idea inicial que desencadenó éste proyecto, fue ver cómo en la plataforma de difusión de imágenes de Instagram, se generaban patrones de contenidos de imágenes y videos, entre aquellos que la plataforma sugería por tener un mayor éxito global en la misma plataforma, en los que se usaba pintura, o materiales semejantes, de forma cotidiana y sin ninguna relación directa con la institución artística. Todas ellas, en el transcurso de mi navegación, alternadas con imágenes sugeridas que sí pertenecen al mundo de la pintura validada dentro de los discursos de la institución artística, al ser éste el contexto de imágenes de mi interés personal que consumo con mayor frecuencia.

De ahí nació el planteamiento de cómo podían aunarse, de forma más directa, ambos contextos de representación. Siendo que ambos sistemas de validación, el de la cotidianeidad del no-arte, con el de la institución artística, encuentran su reflejo en las redes sociales, y son sólo diferenciados actualmente en términos de intensidad.

Con lo cual, decidimos conformar una colección-galería de imágenes desde una cuenta autónoma bajo el nombre de NotArtPainting –Pintura no-artística–. En la que se publicarían, desde un proceso derivativo de búsqueda activa e implicada, imágenes de o sobre pintura, observando diferentes prácticas y problemáticas que se dieran en la vida cotidiana, o que pudieran recordar a discursos nacidos desde el arte; pero, decididamente, que no pertenecieran, surgieran, o se encontraran validadas desde el contexto de representación del arte. Buscando con ello mantenernos entre el filo del arte y del no-arte.

En ésta colección, podríamos encontrar imágenes tanto de cosmética, maquillaje, tuning de coches, pintura para paredes del hogar, muebles y decoración, procesos de aislamiento de edificios, pintura con ketchup, estructuras para el soporte de lonas publicitarias, chicles, materiales plásticos de construcción, coches con rascaduras, y un largo etc. A principios de julio del 2017, contaría ya con más de 100 imágenes, publicadas a lo largo de más de 100 días consecutivos.

Construiríamos y mantendríamos mediante hashtags con distintos términos descriptivos y otros relativos al arte, así como con una frecuencia diaria de publicaciones, un contexto de validación a la vez híbrido, entre un público perteneciente y otro ajeno al arte.



Figura 64 Captura de pantalla de una de las imágenes publicadas junto a los términos de los hashtags.

Éste proyecto nacería dentro del espacio de actuación de internet, y dentro de ésta plataforma social en concreto, como lugar ideal desde donde crear éste contexto híbrido. No existiendo, fuera de ésta dimensión virtual, un lugar conocido capaz de atraer por igual a públicos simultáneamente de un contexto de representación artístico y no-artístico.

No obstante, nos planteamos la posibilidad de presentar éste proyecto dentro de un espacio físico, o bien exclusivamente artístico, siempre y cuando hiciera referencia al hecho de esa hibridación de contextos que se daba originalmente en la plataforma, o bien buscando ese encuentro heterogéneo. A la vez, y como aspiración personal, buscaríamos que mantuvieran las piezas expuestas la noción de imagen, pero contraponiéndolo con una materialidad objetual.

Sin embargo, éste planteamiento expositivo todavía se encuentra en una parte de desarrollo ideático y requeriría de mayor dedicación, no pudiendo actualmente presentarlo como un proyecto conciso dentro del trabajo final de máster.

5.3.2. *Chemtrails*

En la actualidad hemos vuelto a una época de DOXA, de pura opinión. Nos planteamos en consecuencia, cómo, dentro de la asunción de que todo conocimiento es un conjunto de acuerdos sociales convencionales –en tanto que pertenecen al mundo de lo simbólico–, existen conocimientos que aspiran a una objetividad y veracidad que pudiera ser asociada como propia de una relación indicial con aquello real que pretenderían reflejar. Nos referimos tanto a la prensa, al periodismo, como exponentes de una pretendida objetividad muy a menudo cuestionada, y, como máximo exponente de aspiración al conocimiento objetivo, el método científico.

¿Cómo confiar en lo que leemos y lo que vemos en internet, cuando la mayoría de notificaciones, anuncios, contenido recomendado o patrocinado que nos asalta son Click-baits? Esto son, titulares e imágenes impactantes que nos atraen únicamente con el propósito de generar tráfico en las páginas web –obteniendo así un beneficio económico–, a menudo mediante noticias falsas, con el propósito además de dirigir la opinión sobre diferentes temas. ¿El contenido está contrastado, bien referenciado? Es irrelevante mientras capten nuestra atención.

Además, añadiremos que, en la actualidad, la ciencia como institución ha perdido enormemente su crédito, debido en parte, por la falta de rigor de los medios al cubrir noticias científicas. Esto mismo acentuaría el problema que hace que se difundan y se crea en conocimientos poco objetivos y contrastados, por parte de los individuos que acceden a éste tipo de información.

La idea sería que, aunque se desconfíe de las noticias, el exceso de información de baja calidad a la que nos vemos expuestos, haría que se nos quedara una vaga impresión sobre su contenido o solamente sus titulares impactantes, obviando su procedencia, poniendo a la misma altura cualquier medio riguroso con las noticias falsas de los click-baits. Es decir, el periodismo científico de baja calidad perjudicaría poco o nada, al mal periodista científico, pero mucho a la ciencia.

Así surge el planteamiento de Chemtrails, que tendría como foco principal aquellas corrientes de pensamiento surgidas del poco rigor científico, así como de una falta de análisis de la objetividad de aquellas noticias falsas a las que se accede con mucha facilidad a través de internet, que consiguen hacer calar su mensaje debido, entre otras cuestiones, a la premura y a la velocidad impuestas por la economía de la hiperatención, que hace que los usuarios no se detengan en verificar las fuentes de esas informaciones.

Haría falta, como hemos admitido al inicio del apartado, una investigación y análisis conceptual mucho más detenido. Siendo lo expuesto hasta ahora sobre el proyecto, una mera presentación del foco de interés y preocupación.

Elegimos el fenómeno de los Chemtrails como cuestión principal, siendo ésta la creencia en la que se piensa que todos los gobiernos del mundo están organizados en un plan secreto para controlar la climatología y a la vez diseminar enfermedades entre la población, a través de compuestos químicos vertidos desde aviones en apariencia comerciales.

No decidiéndolo tanto en sí por lo que promulgan, sino por su relación con la gradación de representación. Las estelas de condensación los aviones, no serían ya sólo una representación indicial que implicaría la causalidad de la presencia del avión que la emitió, sino que detonarían la asociación, en los individuos que creen en ello, de los supuestos compuestos químicos tóxicos que éstos estarían vertiendo. Y, además, cómo toda ésta implicación de significados se difundiría a gran velocidad a través de internet y las redes sociales, haciendo que la asociación de esa información surja desde el contacto con la imagen que representaría éste supuesto fenómeno, más que con la estela misma del avión.

De tal manera, seguiríamos usando la práctica de registrar nuevamente las imágenes desde diferentes dispositivos para enfatizar la contextualización de esas imágenes en las pantallas desde donde se accede a ellas. Y, en la instalación expositiva, buscaríamos una ordenación objetual, secuencial y de añadimiento, de expansión y repetición, suponiendo con ello, a la par, la diseminación de esos conceptos poco objetivos y verídicos, con en sí la consideración meramente objetual, y superficial de esas ideas.



Figura 66 Cristina Santos, Chemtrails, 2017. Maqueta digital de la instalación.
Fotografía, 40 x 60 cm 300 ppp



Figura 67 Cristina Santos, Chemtrails, (detalle) 2017..
Fotografía, 40 x 60 cm 300 ppp

CONCLUSIONES

Consideramos tanto la memoria de profundización teórica y conceptual, como los distintos proyectos y procesos creativos que hemos desarrollado durante estos tres años, como una base firme desde la que partir en adelante, como el inicio estructurado de una carrera en la producción e investigación artística.

Aun no siendo previsto desde el inicio del máster, el hecho de haber extendido la matrícula por más tiempo, debido a que no pudimos realizar el trabajo final de máster por varios asuntos personales y, sobretodo, por la dedicación enorme que nos suponía la selección en diversas convocatorias y exposiciones como ART<35 BS/2015, organizado por la Sala Parés y la Galería Trama, o el XVII CALL de la galería Luis Adelantado, durante el curso del 2015; así como en el 2016 la participación en la exposición PAM!PAM! en el Museo del Centro del Carmen, me ha permitido realmente una mayor entrega tanto en la parte productiva como en el afianzamiento de la parte conceptual.

Concluiríamos el TFM, además, y de forma más centrada, durante una estancia de intercambio en la UNAM en la Ciudad de México. Las clases que asistí en éste período, y las del curso del máster en la UPV, así como la enriquecedora relación con algunos compañeros de ambos lugares, contribuirían a reforzar mis conocimientos y pasión por el arte y la pintura.

En relación con la investigación teórica, y los distintos posicionamientos artísticos observados, estamos satisfechos al haber podido conocer y conformar con ello un contexto actual de reflexión común. Pero creemos que todavía se podría ahondar más en éstas cuestiones, teniendo en cuenta también, que las relaciones con la visualidad evolucionan continuamente y con ellas debe evolucionar también su entendimiento y análisis crítico, tanto teórico como artístico.

Se habrá podido comprobar que, aunque no todos los proyectos sean explícitamente pintura o no parezcan reflexionar de forma explícita sobre ella –incluyendo trabajos de imagen fotográfica, o incluso video–, la pintura es la base y el origen de cualquier manifestación posterior.

Nos apoyaríamos principalmente en el cuestionamiento de la representación dentro de la pintura, y por extensión, en la imagen, puesto que, como dijimos, fueron tanto la historia del arte como la pintura los que dieron el origen de la problemática de la imagen. Pero también, y llegados a la situación actual, las vicisitudes de ambas se habrían distanciado tanto que cabría tratar ambas y contraponerlas, no como algo en un plano meramente teórico, sino porque la temporalidad y la espacialidad de la imagen se habrían transformado de tal

manera, que afectarían a los ritmos y relaciones visuales cotidianas, afectando, por extensión, a la propia práctica de la pintura.

Muchos de los posicionamientos respecto a la práctica y a los conceptos tratados los habríamos ido desarrollando a la par que evolucionaba nuestro interés de estudio, y que en tal consecuencia habríamos determinado plantear el esquema de la memoria. Implicando con ello, que la propia práctica artística no se ancla llegada a una serie de conclusiones, sino que evoluciona a través de hilos conductores de sentido, de bases y contextos principales de reflexión, tanto formales como conceptuales, desde los cuales se pueden plantear distintos procesos creativos y proyectos concisos, que apuntarían a distintas preocupaciones y planteamientos.

Todo ello lo hemos podido ver desde las primeras obras y la primera parte de reflexión sobre la representación, y cómo surgió a raíz de ello una inquietud por las relaciones cotidianas actuales con la imagen y la visualidad que trataríamos en el segundo capítulo. Llegando, desde el análisis de un régimen escópico particular en éste archivo de visualidad –régimen del agotamiento y bloqueo del sujeto-usuario por el exceso visual–, a comparar ambos planteamientos en torno a la cuestión de la distancia de lo Real.

Problemática que seguiríamos, aunque por una vía paralela más relacionada con una relativa mayor implicación e intencionalidad significativa, en los dos últimos proyectos en desarrollo que presentamos en la memoria a modo de apéndice.

De tal manera, veríamos cómo seguirían surgiendo diferentes aproximaciones a las bases y contextos principales de reflexión, y, por tanto, cómo la propia práctica artística y pictórica podrá seguir evolucionando a partir de ahora.

ÍNDICE DE FIGURAS

<i>Figura 1 Propuesta de esquema de la división Real/realidad y de la gradación de la imagen representativa.</i>	23
<i>Figura 2 Símbolo icónico mimético, símbolo icónico esquemático y símbolo arbitrario.</i>	26
<i>Figura 3 Morten Slettemeås. Chair & girl drinking. 2014.</i>	31
<i>Figura 4 Taisuke Koyama.</i>	32
<i>Figura 5 Rubén Guerrero. S/T (Mapping the studio). 2012</i>	33
<i>Figura 6 Luc Tuymman. Allo! I, 2012, óleo sobre lienzo, 133.7 x 182.6 cm.</i>	33
<i>Figura 7 Ignasi Aballí. Luz (Tres balcones), 1993.</i>	35
<i>Figura 8 Ignasi Aballí. Malgastar, 2001. Botes de aluminio, 250 kg de pintura. Col. Cal Cego, Barcelona</i>	35
<i>Figura 9 Cristina Santos. Linchamiento, 2014. Óleo sobre lino, 60 x 73 cm.</i>	37
<i>Figura 10 Cristina Santos. Bingo, 2014. Óleo sobre lino, 33 x 41 cm</i>	38
<i>Figura 11 Cristina Santos. Blabla, 2014. Esmalte, óleo y pastel al óleo sobre lienzo, 40 x 50 cm.</i>	38
<i>Figura 12 Cristina Santos. Lightman II, 2014. Tinta china sobre papel, 42 x 29'7 cm.</i>	39
<i>Figura 13 Cristina Santos. Sssssppplaasshhh I, 2015.</i>	41
<i>Figura 14 Incisos añadidos a la propuesta inicial de esquema de la división Real/realidad y de la gradación de la imagen representativa.</i>	42
<i>Figura 15 Cristina Santos. Muñeco, 2015. Óleo y pastel al óleo sobre lienzo, 65x54 cm.</i>	44
<i>Figura 16 Cristina Santos. White Fade, 2014. Fotografía digital encolada sobre tabla, 37'3 x 49'7 cm. Expuesto en ART<35 BS/2015, organizado por la Sala Parés y la Galería Trama, Barcelona y Bilbao.</i>	44
<i>Figura 17 Detalles I, II y III de los elementos de la pieza Composición II.</i>	46
<i>Figura 18 Cristina Santos. Composición II, 2015.</i>	47
<i>Figura 19 Katja Novitskova. Pattern of Activation, 2014. Solo presentation at Art Basel Statements, Basel, Gallery Kraupa-Tuskany Zeidler.</i>	60

<i>Figura 20 Artie Vierkant. Image Objects, 2011 – en adelante.</i>	60
<i>Figura 21 Selfie junto a la instalación 24 Hours in Photos de Erik Kessels, y fotografía de ésta misma, dentro de la exposición Big Bang Data en el Centro de Cultura Digital, Ciudad de México, 2017.</i>	62
<i>Figura 22 Michael Manning, Girl Scout Cookies OG, 2015. Impresión 3D Print sobre lino imprimado, 50.8 x 40.6 cm</i>	63
<i>Figura 23 Josh Reames, “Good Girl Gone Bad”, 2015, Acrílico sobre lienzo, 228.6 x 198.1 cm</i>	63
<i>Figura 24 Dina Kelberman, I’m Google, 2011 (en curso). Captura de pantalla de una selección de imágenes de la web donde se muestra el proyecto. http://dinakelberman.tumblr.com</i>	67
<i>Figura 25 Vista de la exposición Infinite Scroll en BSMNT, Leipzig.</i>	69
<i>Figura 26 Michal Linow. The physical difference between conceptual art and finance, 2015.</i>	71
<i>Figura 27 Michal Linow. Murales is dead, 2013</i>	71
<i>Figura 28 Penélope Umbrico. 541.795 Suns from Sunsets from Flickr (Parcial) 23/01/06, 2006</i>	72
<i>Figura 29 Captura de pantalla de Nasty Nets</i>	73
<i>Figura 30 Izquierda, imagen de un panel del Atlas Mnemosyne de Abby Warburg. Derecha, captura de pantalla de una galería de imágenes del portal Tumblr, http://theimmaculatearchive.tumblr.com/</i>	74
<i>Figura 31 Yannik Val Gesto, exposición individual Booming, en la galería CINNNAMON en Rotterdam. Nov 28, 2015 Ene 9, 2016.</i>	75
<i>Figura 32 Yannick Val Gesto, Yogimii, 2015.</i>	75
<i>Figura 33 Cristina Garrido, #JWIITMTESDSA? (Just what is it that makes today’s exhibitions so different, so appealing?), 2015</i>	77
<i>Figura 34 Cristina Garrido, They are these or they may be others (muestra), 2014-2015</i>	77
<i>Figura 35 Ira Lombardía, captura de pantalla de su página web durante la huelga visual de 1000 días.</i>	85
<i>Figura 36 Cristina Santos, Perfect Skin, 2015.</i>	90

<i>Figura 37 Cristina Santos, Resto I y II, 2014. Imagen digital, escaneado. 21 x 25'50 cm, 300ppp.</i>	91
<i>Figura 38 Cristina Santos, What (izq.), 2015.</i>	93
<i>Figura 39 Cristina Santos, detalles, de izquierda a derecha, de Composición II, Big Win!, y Y tú más.</i>	94
<i>Figura 40 Cristina Santos, Excedente I y II, 2014.</i>	95
<i>Figura 41 Cristina Santos, Excedente III y IV, 2014.</i>	96
<i>Figura 42 Cristina Santos, Composición VI, 2015.</i>	97
<i>Figura 43 Cristina Santos, Composición IV, 2015.</i>	98
<i>Figura 44 Cristina Santos, Big Win!, 2015.</i>	99
<i>Figura 45 Cristina Santos, Evergreen, 2015.</i>	100
<i>Figura 46 Evergreen (detalle)</i>	100
<i>Figura 47 Cristina Santos, Todo y nada I, 2015.</i>	103
<i>Figura 48 Cristina Santos, A veces sucede que cuanto mejor es peor, 2015.</i>	104
<i>Figura 49 Cristina Santos, Todo, 2016.</i>	106
<i>Figura 50 Detalles de la instalación final de Todo.</i>	107
<i>Figura 51 Diferentes búsquedas de composiciones para la instalación de Todo.</i>	108
<i>Figura 52 Ejemplo de pieza en la que se han superpuesto distintas imágenes, parte de la instalación de Todo.</i>	109
<i>Figura 53 Cristina Santos, Scroll, 2016.</i>	110
<i>Figura 54 Cristina Santos, Scroll XVI, 2016.</i>	112
<i>Figura 55 Cristina Santos, Scroll X, 2016.</i>	113
<i>Figura 56 Cristina Santos, Scroll XVI, 2016.</i>	113
<i>Figura 57 Cristina Santos, Don't think, just Scroll – Acción mínima, 2016.</i>	114
<i>Figura 58 Fotografía de la pantalla durante la reproducción del video Don't think, just scroll. – Acción mínima.</i>	116

<i>Figura 59 Cristina Santos, #pinturacontemporanea, 2016.</i>	117
<i>Figura 60 Cristina Santos, INDEX. Last touch, 2017.</i>	119
<i>Figura 61 Cristina Santos, INDEX. Last touch II (DETALLE), 2017</i>	120
<i>Figura 62 Cristina Santos, INDEX. Last touch I, 2017.</i>	121
<i>Figura 63 Cristina Santos, INDEX. Last touch V, 2017.</i>	122
<i>Figura 64 Captura de pantalla de una de las imágenes publicadas junto a los términos de los hashtags.</i>	125
<i>Figura 65 Cristina Santos, NotArtPainting, 2017 – en desarrollo.</i>	126
<i>Figura 66 Cristina Santos, Chemtrails, 2017. Maqueta digital de la instalación.</i>	129
<i>Figura 67 Cristina Santos, Chemtrails, (detalle) 2017..</i>	130

BIBLIOGRAFÍA

- ANGLADA, C. (2014). Ponce y Robles. Obtenido de <http://www.poncerobles.com/es/temporadas/ficha.php?id=10>
- BAUDRILLARD, J. (1978). Cultura y Simulacro. Barcelona: Kairós.
- BOZAL, V. (1987). Mímesis: las imágenes y las cosas. Madrid: Visor Distribuciones-Ediciones Antonio Machado.
- BREA, J. (2002). La era Postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales. Salamanca: CASA (Centro de arte de Salamanca).
- BREA, J. (2005). Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización. Madrid: Ediciones Akal.
- BYUNG-CHUL, H. (2012). La sociedad del cansancio. Barcelona: Herder.
- CAMERON, D. (2005). Dan Cameron entrevista a Ignasi Aballí. En I. Aballí, 0-24 h (págs. 19-41). Barcelona: MACBA.
- CINNNAMON. (s.f.). Obtenido de <http://cinnnamon.com/wp/yannick-val-gesto/>
- CRARY, J. (2008). Las técnicas del observador. Visión y modernidad en el s. XIX. Murcia: Cendeac.
- DE LA TORRE, I. (2006). Escenografías y máscaras (el velo desvelado). En VVAA, The Sock Strategy (págs. 81-82). Sevilla: Fundación del Monte.
- FONTCUBERTA, J. (2016). La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- FOSTER, H. (2001). El retorno de lo Real. La vanguardia a finales de siglo. Madrid: Ediciones Akal.
- GARRIDO, C. (2014-2015). Obtenido de <http://www.cristina-garrido.com/JWIITMTESDSA>
- GÓMEZ FECÉ, J. (2004). El circuito de la cultura. Comunicación y cultura popular. En E. y. ARDEVOL, Representación y cultura audiovisual en la sociedad contemporánea (págs. 235-284). Barcelona: UOC.
- GREENBERG, C. (2002). La crisis de la pintura de caballete. En Arte y cultura. Ensayos críticos (págs. 177-180). Barcelona: Paidós.
- GRUZINSKI, S. (1994). La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019). México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- GUASCH, A. (2003). Estudios visuales. Un estado de la cuestión. Estudios Visuales, 9-16.
- GUBERN, R. (1987). La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea. Barcelona: Gustavo Gili.

- HALL, S. (1997). El trabajo de la representación Traducción por Elías Sevilla Casas. En Representation: Cultural Representations and Signifying Practices. (págs. Cap. 1 13-77). Londres: Sage Publications.
- HERBERT, M. (Octubre 2012). Luc Tuymans. On painting, filmmaking and how to look art. Art Review, 68-73.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2006). El arte contemporáneo entre la experiencia, lo antivisual y lo siniestro. Revista de Occidente nº 297, 7-25.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2006). La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio. Valencia: Alfons el Magnànim (col. Novatores).
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2007-2008). El cero en las formas. El cuadrado negro y la reducción de lo visible. IMAFRONTE nº 19-20, 119-140.
- HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. (2009). Archivo Escotómico de la modernidad. Pequeños pasos para una cartografía de la visión. Alcobendas: Patronato Sociocultural. Servicio de artes plásticas e imagen. Col. Arte público y fotografía. Obtenido de <http://www.mahernandez.es/ensayos-essays/el-archivo-escot%C3%B3mico/>
- JAY, M. (2003). Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural. Buenos Aires: Paidós.
- JAY, M. (2007). Ojos Abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del s.XX. Madrid: Ediciones Akal.
- KELBERMAN, D. (2011). I'm Google. Obtenido de <http://dinakelberman.tumblr.com>
- KRAUSS, R. (1996). La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos. Madrid: Alianza.
- LACAN, J. (2009). El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica, en Escritos 1. México: Siglo XXI.
- LINOW, M. (s.f.). Obtenido de <http://michallinow.tumblr.com/about>
- LIPOVETSKY, G., & SERROY, J. (2015). La estetización del mundo. Vivir en la época del capitalismo artístico. Barcelona: Anagrama.
- LOMBARDÍA, I. (2011). Visual Strike. Obtenido de <http://iralombardia.com/artworks/visual-strike>
- MÁRQUEZ, I. (2015). Una genealogía de la pantalla. Del cine a la telefonía móvil. Barcelona: Anagrama.
- McHUGH, G. (s.f.). Post-Internet. Notes on the Internet and Art. Obtenido de http://www.linkartcenter.eu/public/editions/Gene_McHugh_Post_Internet_Link_Editions_2011.pdf

- MEANA, J. (2011). Poéticas de la negación de lo visual. Actas do II Congreso Internacional Criadores Sobre outras Obras (págs. 395-399). CSO. Obtenido de http://juancarlosmeana.es/textos/textos_de_investigacion/Poeticas_de_la_negacion_de_lo_visual.pdf
- MIRZOEFF, N. (2003). Una introducción a la cultura visual. Buenos Aires: Paidós.
- MITCHELL, W. (2009). Teoría de la imagen. Madrid: Ediciones Akal.
- MOLES, A. (1991). La imagen: comunicación funcional. Traducción, Gastón Melo Medina. México: Editorial Trillas.
- MOROZOV, E. (4 de Febrero de 2012). The Death of the Cyberflaneur. Obtenido de New York Times: <http://www.nytimes.com/2012/02/05/opinion/sunday/the-death-of-the-cyberflaneur.html?mcubz=1>
- MOXEY, K. (2003). La nostalgia de lo real. La problemática relación de la historia del arte con los estudios visuales. Estudios Visuales. Obtenido de <http://www.estudiosvisuales.net/revista/pdf/num1/moxey.pdf>
- OLSON, M. (2008). Lost Not Found: The Circulation of Images in Digital Visual Culture. En Words Without Pictures. LACMA.
- OWENS, C. (primavera, 1980). El impulso alegórico: contribuciones a una teoría de la posmodernidad. October nº 12, 67-86. En WALLIS, B. (2001). Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación. Madrid: Ediciones Akal.
- PRADA, J. M. (2012). Prácticas artísticas e Internet en la época de las redes sociales. Madrid: Ediciones Akal.
- SIERRA, S. (21 de Diciembre de 2013). El Universal. Obtenido de <http://archivo.eluniversal.com.mx/cultura/2013/impreso/exponen-la-pintura-de-morten-slettemes-73194.html>
- SUBIRATS, E. (2001). La epifanía del objeto absoluto. En Culturas Virtuales. México, D.F.: Ediciones Coyoacán.
- The Hole NYC. (2015). Obtenido de <http://theholenyc.com/2015/04/11/post-analog-painting/>
- VIKANT, A. (s.f.). "The Image Object Post-Internet". Obtenido de http://jstchillin.org/artie/pdf/The_Image_Object_Post-Internet_a4.pdf
- ZUNZUNEGUI, S. (2010). Pensar la imagen. Madrid: Ediciones Cátedra (Grupo Anaya S.A.). http://we-make-money-not-art.com/how_does_one_become_marisa/

