

interdisciplin**ARS** **05**

IMÁGENES DE LO FRÁGIL
IMAGINACIÓN Y CATÁSTROFE

TERESA MARÍN GARCÍA (coord.)



IMÁGENES DE LO FRÁGIL
IMAGINACIÓN Y CATÁSTROFE

IMÁGENES DE LO FRÁGIL
IMAGINACIÓN Y CATÁSTROFE

Teresa Marín García
(coord.)

Ilustraciones de Marcela Gómez



**Colección
interdisciplinARS**

ISSN: 2792-775X

Nº 05

<https://monografias.editorial.upv.es/index.php/interd>

Director científico

Miguel Corella, Universitat Politècnica de València

Consejo editorial

Román de la Calle, Universitat de València - Estudi General

Anacleto Ferrer, Universitat de València

Gerard Vilar Roca, Universitat Autònoma de Barcelona

José Luis Cueto, Universitat Politècnica de València

Ricardo Forriols, Universitat Politècnica de València

Antonio Alcaraz, Universitat Politècnica de València

Marina Pastor Aguilar, Universitat Politècnica de València

Moisés Mañas, Universitat Politècnica de València

Isabel Cabrera García, Universidad de Granada

Isabel García Pérez de Arce, Pontificia Universidad Católica de Chile

Luciana Cadahia, Pontificia Universidad Católica de Chile

Juan Martín Prada, Universidad de Cádiz

Remedios Zafra Alcaraz, Consejo Superior de Investigaciones Científicas

Antonio de Murcia, Universitat d'Alacant

Benjamín Valdivia, Universidad de Guanajuato

José Luis Villacañas, Universidad Complutense de Madrid

Coordinación

Teresa Marín García

Edita

Editorial Universitat Politècnica de València

1ª edición, 2024

ISBN: 978-84-1396-170-5 (versión impresa)

ISBN: 978-84-1396-171-2 (versión electrónica)

Ref.: 6771_01_01_02

DOI: <https://doi.org/10.4995/INT.2024.677101>

© De los textos: *sus autores*

© De las figuras: *sus autores*

© De las ilustraciones: *Marcela Gómez*

© De esta edición: *edUPV*

Maquetación

Enrique Mateo, Triskelion Diseño Editorial



Se permite la reutilización de los contenidos mediante la copia, distribución, exhibición y representación de la obra, así como la generación de obras derivadas siempre que se reconozca la autoría y se cite con la información bibliográfica completa. No se permite el uso comercial y las obras derivadas deberán distribuirse con la misma licencia que regula la obra original.

COORDINADORA

Teresa Marín García

Artista y profesora Titular de Universidad en la Facultad de Bellas Artes de Altea (UMH). Investiga y ha publicado artículos y libros sobre prácticas artísticas contemporáneas, creación colectiva, cultura visual, imagen y medios. Su práctica artística desarrolla narrativas visuales y situaciones sobre fragilidades de lo cotidiano y crisis de lo visible. Forma parte del colectivo Petit Comité de Resistencia Audiovisual. Coordina el Laboratorio de Interferencias Artísticas y Mediales (IAM-Lab), vinculado al CIA (Centro de Investigación de las Artes), UMH. Es miembro y cofundadora de AVVAC (Artistes Visuals de València, Alacant i Castelló) y ANIAV (Asociación Nacional de Investigadores en Artes Visuales).

RESUMEN

Vivimos tiempos de incertidumbre. El estado de crisis permanente de las últimas décadas ha ido incrementando el interés por temáticas vinculadas a lo frágil y lo precario. Ante la actual sensación de clausura de futuro, urge pensar modos de activar la imaginación. La monografía *Imágenes de lo frágil*. Imaginación y catástrofe, plantea un marco de reflexión en el que se ponen en diálogo estos tres conceptos desde el ámbito de la imagen. A partir de ellos se presenta una pluralidad de prácticas de investigación artística, que recogen reflexiones, estrategias, operativas y modos de hacer. Trabajos que se han estructurado en grupos de acciones: maniobrar, tramar, bregar y soportar. Un trabajo colectivo que surge de procesos dialógicos sobre la experiencia del hacer y del pensar haciendo en torno al arte. Una apuesta por practicar la investigación como potencia pragmática, crítica e imaginaria.

► ÍNDICE



Conversaciones sobre fragilidades, catástrofes e imaginación	
Teresa Marín García (coord.).....	1

I. MANIOBRAR

Fricciones de lo visible y operaciones <i>imaginantes</i>	
Teresa Marín García	15
El carbonero de Platón	
Blanca Montalvo	39
Virtualidades de la resurrección: redes, dispersiones y apropiacionismos en las imágenes pobres	
Sergio Martín	51
De la <i>nada</i> como el <i>todo</i>. Reflexiones en torno a la disolución del objeto artístico	
Bernabé Gómez Moreno.....	63

II. TRAMAR

Restos de una catástrofe. El registro de los procesos artísticos	
Francisco de la Torre Oliver	75
Una belleza precaria. Ignacio Pinazo	
Miguel Lorente y Patricia Escario	87

III. BREGAR

Imaginación digital y catástrofe (super)inteligente	
Pepo Pérez (Juan Carlos Pérez García)	107
Efectuar la ficción para modificar la institución: el caso de “La Cafetería de Bellas Artes” en la Universidad de Málaga	
Carlos Miranda Mas y Enrique ‘Res’ Peña Sillero	133



IV. SOPORTAR

Materia, fragmento y detrito. Hacia una relectura del colapso del simulacro

Rocío Villalonga 157

Resistir al espectáculo. Protestas, acciones y poéticas “frágiles” por la naturaleza

Elisa Lozano Chiarlones y María José Carrilero Cuenca 169

Recuperar el tiempo. Frente al colapso atencional

Javier Artero Flores 189

BIBLIOGRAFÍA..... 199

fr ag

ro

ii

► CONVERSACIONES SOBRE FRAGILIDADES, CATÁSTROFES E IMAGINACIÓN

▷ Teresa Marín García (coord.). *Universidad Miguel Hernández*

Un estado precario de las cosas

Vivimos tiempos de incertidumbre ante el contexto de múltiples crisis acontecidas en las últimas décadas. Crisis que siguen sucediendo de forma continuada y a veces simultánea en los más variados ámbitos: económico, sanitario, político, geopolítico, migratorio, humanitario, energético, ecológico, identitario, de sistemas productivos y de valores. La aceleración de estos cambios profundos son percibidos como síntomas de un fin de ciclo en el que parece estar en juego incluso nuestra propia supervivencia. Esta situación genera una sensación de precariedad que nos atraviesa como sujetos y como sociedad. Sentirse precario, sentirse frágil, condiciona nuestra mirada del mundo y nos posiciona en un lugar “otro”. Un lugar que, más allá del sentimiento de vulnerabilidad podría ser también una posición relevante desde donde repensar la realidad y proponer la generación de imágenes críticas.

Debido a este contexto, en las últimas décadas se ha ido incrementando el interés por temáticas vinculadas a lo precario y a variadas formas de manifestación de la precariedad en múltiples campos de conocimiento. Desde diversos enfoques se han abordado estos temas, en muchos casos relacionándolos con el arte, el sector artístico o las condiciones de los productores y productoras culturales; ya sea desde la sociología (Bourdieu, 1995; Boltansky y Chiapello 2002; Gielen, 2014), la economía (Pérez Ibáñez y López-Aparicio, 2019), los estudios culturales (Zafra, 2017 y 2021), la historia del arte o las prácticas artísticas (Aliaga y Navarrete, 2017), desde la filosofía en general (Butler, 2007, Arribas y Gómez Villar, 2014; López Alos, 2019), o desde la estética (Vilar, 2017). De modo paralelo a estos debates, también es reconocible la huella del interés por lo precario en muchas producciones artísticas recientes.

Investigar desde la imagen en torno a lo frágil

La presente publicación reúne un conjunto de investigaciones¹ en Bellas Artes que tratan diversos aspectos de lo frágil y lo precario en relación a la producción artística. En algunos casos lo frágil o precario constituye la temática

¹ Los autores y autoras de este libro estamos vinculados a Facultades de Bellas Artes de varias universidades españolas: Universidad Miguel Hernández de Elche, Universidad de Málaga y Universitat Politècnica de València.



principal de los casos analizados, en otros casos, esos conceptos se vinculan a factores esenciales en sus procesos, modos de hacer o características de sus resultados. El punto de partida de las investigaciones que conforman este trabajo está íntimamente ligado a la experiencia creativa de los autores y autoras que colaboramos en esta monografía. Coincidimos en considerar el hacer artístico como una práctica reflexiva, que reivindicamos como forma de saber específico, pragmático y potencial. Compartimos intereses comunes en torno a problemas como la indagación por la imagen, las problemáticas de los medios y sus usos críticos, el compromiso del arte con la vida, o las capacidades del arte para formular otros modos de ver y transformar realidades. Asuntos que conformaron el sustrato inicial de este proyecto. Partiendo de ello, nos aventuramos a entrelazar otros hilos de intereses más particulares y específicos que alimentaron múltiples diálogos. Fruto de todo ello consensuamos proponer un marco genérico que nos permitiera entrelazar intereses comunes y particulares. Planteamos de este modo un campo de fuerzas para la reflexión de las imágenes a partir de estudiar posibles cruces entre tres conceptos que emergían de forma recurrente en nuestras conversaciones: Lo frágil, la imaginación y la catástrofe. Conceptos clave de esta publicación que quisiéramos situar brevemente.

El término **frágil** define “algo quebradizo, que fácilmente se hace pedazos” (RAE, 2022). Asumiendo esta idea, hemos querido trabajar desde los pedazos, desde las entrañas de lo quebrado y lo que quiebra, para preguntarnos sobre la génesis de las imágenes, y en particular de las imágenes específicas que se generan desde las prácticas artísticas.

Lo frágil puede considerarse sinónimo de precario, débil, invisible, mínimo o vulnerable. Resuena en estas asociaciones de lo frágil, ideas cercanas al polémico concepto del “pensamiento débil” propuesto por Vattimo y Rovatti (1983/2006). Compartimos de sus ideas el intento de desenmascarar las huellas o la sospecha del pensamiento totalizador, de esa voluntad de poder que se muestra como el estado natural de las cosas. El “pensamiento débil” propone debilitar el pensamiento que quiere dominarlo todo, y para ello plantea pensar desde lo frágil y lo vulnerable. Este enfoque también sugiere pensar desde lo contextual, poniendo en valor un pensamiento situado, inserto en las circunstancias de un tiempo y lugar específico.

Chantal Maillard (2021) profundiza en ideas del pensamiento débil para llevarlo a otro lugar que nos interesa más. Ella vincula lo débil a la teoría china de las mutaciones, que considera complementarios lo débil y lo fuerte, como principios básicos del universo. Ambos principios se transforman mutuamente uno en otro cuando llegan al límite, siendo recíprocamente indispensables. Así, “Lo débil es fuerte en su porosidad, en su maleabilidad, en su flexibilidad” (p. 38). Vinculado a ello, Maillard, pone en valor también el principio de lo femenino (con frecuencia asociado a lo débil), considerándolo una capacidad de adaptación, un poder transformador y generador. Apoyándose

en estos principios propone las bases de una posible “razón estética”, “que es una razón *poiética*: hacedora, creadora de realidad”. Conceptos todos ellos que nos interesan y resuenan en muchos de los contenidos expresados en el presente libro.

Por su parte, el concepto de **catástrofe** nos interpela como idea que refleja una latencia del presente. Un sentido de destrucción que trae consigo los efectos de múltiples crisis (como se comentaba al inicio), que precariza la vida y frustra las expectativas creadas, pero que a la vez puede contener un germen creativo. Asociado a la idea de catástrofe surge el concepto colapso, al que dedicamos también atención en algunos capítulos de este libro. Pero el colapso tiene un matiz más extremo de destrucción total y de cierre. Por ello, tras varios debates internos sobre estos dos conceptos finalmente nos decantamos por incluir “catástrofe” en el título. En esta decisión tuvo un peso significativo los análisis que Deleuze hizo del concepto de catástrofe como factor crucial del proceso creativo y la génesis de las imágenes. Ideas que fueron recogidas en el libro *Pintura. El concepto de diagrama*, publicación en la que se compilan las transcripciones de unas clases que Deleuze dictó en la Universidad de Vincennes, en 1981. Clases en las que el filósofo buscaba conceptos *para* la filosofía a través de recorridos *en* la pintura. El concepto de “diagrama” centró aquel estudio, pero vinculado a él desplegó otras cuestiones de interés, entre ellas el concepto de lo analógico, los tipos de analogías, los datos, el cliché o el mismo concepto de catástrofe. Deleuze consideraba la catástrofe como una instancia clave del hecho pictórico, un momento que emerge del caos y es necesario para que pueda salir de allí algo esencial de la pintura como es el color (2007). Rescatamos de esa lectura la idea de catástrofe entendida como un lugar “entre”, un espacio indeterminado difícil de atravesar y al mismo tiempo, germen de potencia.

Conformando este campo de fuerzas cruzadas, consideramos necesario incluir también a la **imaginación**, como un elemento de apertura para pensar y generar otros posibles. Sobre esta cuestión, ha sido relevante la referencia del libro *La imaginación material*, de la filósofa Andrea Soto Calderón, así como otros de sus libros recientes en los que su pensamiento ha seguido desarrollándose. Relacionado con ello, también es reseñable mencionar las conversaciones que hemos podido mantener con ella, varios de los autores/as de esta monografía, a lo largo de los últimos años. En el ensayo referido, la autora se plantea recuperar “la categoría crítica de la imaginación” como una tentativa metodológica para potenciar los procesos de formación de diversas prácticas. En un tiempo donde la imaginación parece obturada y lo posible colapsado, Soto insta a preguntar “cuáles son nuestras herramientas para imaginar, cuáles son nuestras herramientas metodológicas para levantar otras poéticas y políticas.” (2022, p. 57). Así mismo se interroga por la fuerza formadora que existe en la imagen y sobre cómo activar la potencia de lo *imaginal*. De un modo propositivo, Soto concibe la imaginación como

“un hacer inventivo”, no solo como una ilusión o “como lo que hace hacer” (p. 55). Así, considerando la importancia que tienen las imágenes como productoras de saber y de realidad, apela a “la potencia política y creativa de la ficción” (p. 12). Aspectos sobre la imaginación que compartimos y han sido esenciales en los debates y reflexiones que fraguaron el presente libro.

De forma complementaria, conectamos estas potencias con las demandas de imaginación y nuevos relatos transformadores que serán necesarios si los peores presagios de catástrofe se hacen realidad, como alertan Servigne y Stevenes (2020). Autores que también asocian la imaginación y los relatos a la construcción de identidades colectivas. Ideas que asociamos a planteamientos propuestos por la psicoanalista y crítica cultural Suely Rolnik (2019) sobre la posibilidad que ofrece la gestión colectiva para la generación de otros mundos. Autora que plantea la necesidad de unas micropolíticas de la imaginación como práctica experimental y política, basada en el conocimiento de los cuerpos y los afectos. Planteamientos y preguntas que también hemos contemplado.

Considerando estas cuestiones, ***Imágenes de lo frágil, catástrofe e imaginación***, se plantea como un ensayo múltiple, en el que se entrecruzan investigaciones artísticas que tratan sobre diversos modos de operar desde el arte, en torno a lo frágil, en un doble sentido: como problemática conceptual y como soluciones o respuestas tácticas, formales u operativas.

En esta monografía se abordan temáticas, más o menos explícitas, vinculadas con lo frágil, como puede ser la precariedad y diversas situaciones o malestares derivadas de la sociedad contemporánea postcapitalista y globalizadora, consecuencias de modos de explotación, formas de conflictividad o marginalidad, resistencias a mecanismos de poder y control, estados de crisis, formas de resiliencia ante adversidades, vulnerabilidades de los ecosistemas o brechas provocadas por los acelerados procesos de la digitalización. A un mismo nivel, se presta atención a los modos como el arte despliega sus medios y potencialidades para abordar estas problemáticas. Modos de hacer frágiles que se vinculan tanto a cualidades materiales como a características formales, procedimientos o usos mediales. Formas de hacer que muestran y atraviesan lo precario, pudiendo vincularse en sus procesos a otras formas y conceptos afines como lo frágil, lo vulnerable, lo incierto, lo invisible, lo mínimo, lo fugaz o lo pobre. Operaciones del hacer artístico que se anclan en una tradición de actitudes que devienen formas,² y ponen en valor lo procesual y lo relacional. Todo ello cuestiona que siguen interrogando sobre los valores de apreciación estética y cuyo alcance puede llegar a implicar diversos modos de intervenciones en lo social.

2 En alusión a la exposición *When Attitude Become Form: works, concepts, process, situations, information*, comisariada por Harald Szeemann, en 1969, realizada en la Kunsthalle de Berna.

Estructura: Maniobrar, tramar, bregar, soportar

La monografía se estructura en cuatro partes que articulan grupos de estrategias, operativas y modos de hacer desde el arte, formuladas en clave de acciones, en infinitivo: maniobrar, tramar, bregar y soportar.

La primera parte “Maniobrar”, agrupa capítulos que partiendo de la pregunta por la imagen reflexionan sobre operaciones y modos de ver y construir imágenes de forma crítica. En ellas, lo precario, lo invisible, lo pobre y lo frágil se convierten no solo en estados, sino también en potencias del hacer que utilizan para su análisis la indagación reflexiva y el estudio de casos.

La segunda parte “Tramar” reúne capítulos que abordan diversos procesos creativos. Abordando aspectos generales del hacer y la reflexión de los artistas, y un estudio de caso de proceso creativo de práctica pictórica que indaga diferentes aspectos formales y conceptuales de lo precario.

La tercera parte, “Bregar” analiza condiciones conflictivas de prácticas reales que activan posiciones beligerantes y críticas, ya sea como reacción a consecuencias de los abusos de la digitalización y los usos descontrolados y con escasa regulación de las inteligencias artificiales (IA); o sobre situaciones de precariedad cotidiana frente a las que se proponen soluciones imaginativas para revertirlas.

La última parte, “Sostener”, muestra propuestas que sugieren activar posiciones de reacción y apertura por medio de prácticas artísticas sostenibles con la vida. Se presenta un análisis autoreflexivo de varias propuestas artísticas en los que se ha trabajado desde el detritus y la ruina. Se analizan varios casos de estudio, cuyos artistas, conscientes de la situaciones de catástrofe medioambiental, plantean formas de resistencia a través de modos de hacer frágiles. Se cierra esta parte con un estudio sobre la atención, que reivindica la recuperación de un tiempo de experiencia consciente y activo, a través de la suspensión narrativa y la espacialización de la imagen. Este último tema de la atención plantea una cierta circularidad en el recorrido de la monografía que conecta con la mirada crítica y las condiciones necesarias para activar operaciones *imaginantes* y resistentes.

Incluimos los resúmenes de los capítulos como orientación más específica de sus contenidos:

Parte I. MANIOBRAR

Fricciones de lo visible y operaciones imaginantes

Considerando que la batalla de lo simbólico en las imágenes no solo se libra en los temas, sino también en las formas y modos de hacer, se propone un pequeño análisis de casos de obras artísticas contemporáneas que en el desarrollo de su conformación como imágenes desplegaron operaciones críticas frente a la visualidad hegemónica. Se analizan casos de operaciones

imaginantes sustractivas y operaciones de quiebre o rotura. Un ejercicio genealógico acerca del potencial crítico de los modos de configuración de las imágenes y su potencial *imaginante* y de resistencia.

El carbonero de Platón

Un pensamiento de la imagen originado en la práctica artística, al otro lado del reverso económico, entre unas políticas del rocío, de lo pequeño y leve. Más allá del ritual mágico, religioso, o pagano, finalizada la utopía socialista y su función política, en una continua destrucción de la experiencia, somos aún capaces de imaginar e inventar, pero carecemos de tiempo para que las imágenes tengan poder y puedan transformar. Necesitamos recuperar el futuro.

Virtualidades de la resurrección: redes, dispersiones y apropiacionismos en las imágenes pobres

Se aborda cómo el capitalismo audiovisual establece un totalitarismo de la alta definición en las imágenes que produce. Se analizan las posiciones de Hito Steyerl respecto a las imágenes, en su defensa de la resistencia audiovisual del detritus que marginan los canales hegemónicos. Estas imágenes pobres permiten que se abran redes y resignificaciones entre la fragmentariedad, la dispersión y el apropiacionismo.

De la nada como el todo

Se propone una reflexión en torno a la disolución del objeto artístico a través de una aproximación a las prácticas contemporáneas en las que lo precario, efímero e inasible son su esencia. Una tipología de creación con unos procesos y medios característicos que se erigen como auténticos protagonistas de un arte del siglo XXI regido por la virtualidad, el espectáculo y el valor de la experiencia más allá de lo material.

Parte II. TRAMAR

Restos de una catástrofe

Se trata el registro de los procesos artísticos. A partir del cuestionamiento de la actual separación de la obra de arte de su proceso creativo revisamos la relación del artista con su obra, desde el estudio al museo mediante su paso por la galería de arte. Para ello, retomamos las lecciones de Deleuze donde defenderá la necesidad de escuchar al pintor —a través de escritos, conversaciones o entrevistas— para conocer la naturaleza de su trabajo. Concluiremos apuntando que sólo recuperando el contexto de la obra podremos superar la fetichización a la que el sistema contemporáneo ha sometido al arte.

Una belleza precaria. Ignacio Pinazo

Se revisitan las facetas del artista más reivindicadas desde hace varias décadas, es decir, la falta de acabado en partes de sus obras –o en el conjunto de otras– y las pinturas de pequeño formato. En lugar de valorar sus obras por ofrecer descripciones fidedignas con los medios mínimos, virtud que no se cuestiona, prefiriendo atender en este análisis a su cualidad de no representar, de ser imperfectas, precarias.

Parte III. BREGAR

Imaginación digital y catástrofe (super)inteligente

Desde la teoría y la praxis artística, se abandonan algunas de las “disrupciones” socioeconómicas que ha traído Internet en su etapa de redes sociales dominadas por grandes corporaciones digitales, así como las posibles consecuencias del uso actual de inteligencias artificiales (IA) generativas, que en 2023 han sido objeto de peticiones urgentes para su regulación limitadora. Manejando fuentes documentales recientes y opiniones de expertos en el campo, el autor aborda el impacto precarizador de las IAs en las artes visuales y gráficas, entre otras disciplinas, y concluye con algunas propuestas críticas.

La cafetería de Bellas Artes

Se aborda un caso práctico. A partir de la precariedad corporativa que supuso la ausencia de cafetería en Facultad de BBAA de la Universidad de Málaga, en 2023, el artista Enrique Res plantea emplear su “exposición” prevista para la Sala del centro en una investigación extradisciplinar creando dicho servicio de encuentro, ocio y relax. Ello implicó programar colectivamente ese espacio como un mes de actividades autogestionadas por el estudiantado, lo que desembocó en una masiva reclamación para que la cafetería permanezca en carácter de autogestión, consiguiendo finalmente instituir la como permanente.

Parte IV. SOPORTAR

Materia, fragmento detrito, hacia una relectura del colapso del simulacro

Se analiza la evolución de prácticas artísticas vinculadas a estéticas de lo precario desde las vanguardias del siglo xx, hasta nuestros días. A través de ejemplos se analizan metodologías y estrategias que emplean lo precario como material primigenio: usos de la memoria industrial o arquitectónica, del objeto de consumo y su reproductibilidad, materia industrial en estado puro, o complejas acciones donde se dialoga entre el objeto cargado de “aura” y el detritus. Un diálogo y confrontación constantes en los que el objeto pierde su historicismo narrativo y temporal y la ficción entra en juego. La historia del pasado de esos objetos confrontándose a la poesía de un instante nuevo e incierto.

Poéticas culturales con el paisaje

Mientras la naturaleza se desborda por la basura, ¿qué actitud toman los artistas? Con el Land Art en los años 60 afloraron propuestas que formalizaban el problema del dominio de la naturaleza, olvidando el respeto y cuidado de la misma. Hoy existen artistas trabajando en simbiosis con el entorno, generando obras respetuosas y no invasivas, que chocan con el modo de vida global actual: un sistema caduco por la sobreproducción gracias al petróleo fácil.

Recuperar el tiempo. Frente al colapso atencional

En un contexto de colapso atencional derivado de un consumo descontrolado de imágenes de usar y tirar, nos preguntamos cómo podemos relacionarnos con las mismas para recuperar nuestra capacidad crítica. A través de proyectos de vídeo instalación proponemos la suspensión narrativa y la espacialización de la imagen como estrategias de resistencia para recuperar la experiencia del tiempo.

Infraestructuras metodológicas

Para finalizar quisiéramos hacer mención a cuestiones que tienen que ver con las infra-estructuras del proceso colectivo que ha supuesto elaborar este libro. Aspectos que muchas veces pasan desapercibidos pero que sustentan las cosas que llegan a ser posibles. Tienen que ver con las metodologías, con los enfoques y posiciones, así como con los medios materiales, con las personas que lo hacen posible y con los procesos que se generan.

Ensayar un devenir compartido desde el pensar haciendo

Así, antes de ser escritura, muchos de los contenidos mencionados que conforman este libro, no fueron solo objetos de estudio, sino situaciones y gestos, intuiciones y tanteos. Acciones fuera de foco que muchas veces se ignoran o minusvaloran en los marcos de lo reconocido como investigación. Se dan por descontados, solo importan los resultados, los “qué”. Pero consideramos que los “cómo” también importan. Algunos de estas aproximaciones fueron inicialmente: materia de múltiples conversaciones cruzadas (en lugares formales e informales), motor de viajes de ida y vuelta, procesos creativos solitarios y colaborativos, juegos, comidas y sobremesas en común, conexiones que activaron reencuentros y motivaron descubrimientos, tema de lecturas compartidas y, en definitiva, experiencias vividas. Todo ello, supuso, a lo largo de los años, un conocimiento mutuo y formas de tanteo, conscientes e inconscientes, acerca de poder hacer algo en común, de encontrar puntos de conexión que pudieran articularse en un marco de investigaciones artísticas.

La experiencia del hacer, del pensar haciendo, propone unos modos de reflexión específicos que se inician en el mismo proceso de observar, prefigurando una acción. Un hacer que implica una hoja o un lienzo lleno antes de empezar a escribir o pintar. Escribir o pintar como acto de elección o borrado. Partir de un caos, para atravesar un estado de catástrofe que permita tantear alguna forma de diagrama, remover el cliché y que de ello pueda emerger algo, que podría ser un hecho pictórico. (Deleuze, 2007). Así, el modo de enfrentarse al estudio y análisis del trabajo (propio o ajeno) desde las artes, potencia lecturas o miradas bajo otras lógicas, otros aspectos de interés y modos de narrar que nos han interesado para abordar las temáticas de este libro.

Referentes nodo

Quisiéramos mencionar algunos referentes teóricos que han sido relevantes en las conversaciones de elaboración de este libro, actuando como nodos entre los colaboradores. Principalmente, han sido ensayos que centran su atención en la pregunta por la imagen y los medios de producción, que atienden a las condiciones precarias de la imagen y sus procesos de configuración. Muchos de estos ensayos y autores provienen del campo de la estética (Deleuze, 2007; Deleuze y Guattari, 2008; Rancière, 2010; Mondzain, 1996; Soto Calderón, 2020, 2022), de los estudios visuales y culturales (Bal, 2016, Mitchell, 2005), y algunos escritos de artistas (Steyerl, 2014; Fontcuberta, 2016). También ha habido coincidencias en referentes que sitúan aspectos contextuales, especialmente aquellos que plantean una mirada crítica sobre los escenarios actuales ya sea referido al contexto de colapso sistémico (Servigne y Stevens, 2020) o a los múltiples conflictos que puede suponer los últimos avances tecnológicos (Sadin, 2020).

Algunas de estas referencias han sido mencionadas en varios de los capítulos, actúan como nodos de enlace entre los diversos textos. En ciertos casos, algunas elecciones de citas pueden llegar a ser similares, sin embargo cada autor y autora las han llevado a análisis distintos. Estas recurrencias nos han servido para profundizar en detalles que muchas veces quedan sepultados por las prisas del análisis superficial. Esperamos que estos entrecruces, puedan ejercer a su vez como conectores entre textos, a modo de hipertexto.

Construir una monografía desde voces múltiples

La presente monografía agrupa una pluralidad de prácticas de investigación artística vinculadas a procesos de producción artística en torno lo frágil y lo precario. En el aspecto metodológico todos los autores han argumentado sus análisis sobre imágenes a partir de lecturas referenciales y, en algunos casos, se han realizado valoraciones de sus propios procesos creativos

personales. Además, este libro plantea distintas perspectivas y enfoques metodológicos, que incluye la investigación y análisis cualitativo, el estudio de casos, la observación participante, el trabajo de campo y el análisis visual.

Por otra parte, quisiéramos puntualizar que esta monografía no se ha concebido como el estudio de un mero objeto particular que pretende unificarse en un solo punto de vista y una sola voz, sino que se ha considerado como “un ensayo para hacer aflorar los puntos donde un tipo de discurso se ha producido y se ha formado” (...) intentando “reconstruir el entrecruzamiento del discurso en el proceso y en la historia” (Foucault, 1992, p. 96). Así, se han cruzado puntos de vista y voces diversas sobre los conceptos comunes que presentamos en esta introducción, contemplando sus diversos puntos de fugas y particularidades. No se ha pretendido sintetizar las distintas aproximaciones, sino respetar la riqueza de la diversidad de posiciones y posibilidades, contemplando vínculos entre producciones artísticas históricas y procesos de contemporáneos, así como diálogos entre obras ajenas y propias. Por ello podrán apreciarse tonos y estilos de escritura diversos en algunos capítulos. Respetando las perspectivas y cadencias de las diversas voces. Consideramos esta diversidad una riqueza coherente con nuestro enfoque plural y de apertura reflexiva.

Contemplando estos aspectos y para conseguir darle forma y estructura a la monografía activamos un proceso dialógico, en el que se han compartido y debatido las aportaciones personales tratando de encontrar coincidencias, nexos de unión y reverberaciones entre temas y cuestiones de interés. Para esta confección, nos hemos permitido un tiempo lento y orgánico, que ha sido esencial para que pudieran decantarse intereses comunes entre quienes hemos colaborado en este ensayo. Las diversas rondas de conversación en el proceso de escritura sirvieron para clarificar y entender mejor qué era esto que tejíamos entre tantas manos.

Los procesos creativos colectivos no son fáciles. Optar, además, por una forma dialógica de conversación (Sennett, 2012, pp. 30-44) nos requirió procesos de escucha complejos que han resultado muy enriquecedores. Un permanente ensayo, en estado precario, en el que se iban generando nuevos hilos, al tiempo que se han tratado de limpiar nudos, o pequeños “enredos”, en la medida de lo posible. Los procesos dialógicos buscan que las distintas voces puedan ser escuchadas dentro del conjunto dinámico. El resultado se parece más a una pintura puntillista que a una mancha-color homogénea, de síntesis. En una pintura puntillista, la sensación cromática se ofrece como una suma de elementos significantes de materia-color que el espectador debe mezclar ópticamente. Un modo de articulación que, mediante un pequeño juego de desplazamientos, permite combinar el detalle puro o primario (en la visión cercana) y el conjunto complejo (en la visión lejana). Un tipo de resultado que deja casi al descubierto los procesos de

configuración y lectura. El espectador/a, en este caso el lector/a, se ve involucrado en el proceso de montaje, descubriendo múltiples recorridos de lectura y de sentido.

Los colaboradores adscritos a la Universidad Miguel Hernández, Teresa Marín García, Bernabé Gómez, Miguel Lorente Boyer y Patricia Escario Jover, Rocío Villalonga Campos y Elisa Lozano Chiarlones conformamos el grupo de investigación Laboratorio de Interferencias Artísticas y Mediales (IAM-Lab). Los colaboradores adscritos a la Universidad de Málaga, Blanca Montalvo, Pepo Pérez (Juan Carlos Pérez García), Carlos Miranda Mas, Enrique “Res” Peña Sillero y Javier Artero Flores, llevan años también colaborando entre sí en tareas de investigación y en proyectos conjuntos. Colaboran también Paco de la Torre, profesor de la Universitat Politècnica de València y dos doctorandos de esta universidad, Sergio Martín y María José Carrilero Cuenca que realizan sus tesis actualmente en codirección con miembros de IAM-Lab.

La mayoría de los autores participantes en este libro somos colaboradores del proyecto de investigación *Archivo de estéticas de lo precario: memorias, catástrofe e imaginación*. Proyecto iniciado en 2022 y que es el germen de este libro, funcionando a un tiempo como catalizador y marco genérico de la mayoría de investigaciones de esta publicación. Un proyecto que nació con vocación de encuentro y como herramienta para afianzar redes de investigación, permitiendo impulsar diálogos y compartir saberes. Esperemos que la presente publicación pueda interesar a otros interlocutores e interlocutoras y posibilite otros diálogos futuros.



► **FRICCIONES DE LO VISIBLE Y OPERACIONES IMAGINANTES**

▷ Teresa Marín García. *Universidad Miguel Hernández*

No es lo que la imagen muestra lo que más importa, sino lo que abre.
(Soto Calderón, 2023, p. 116)

En el dominio del arte la imagen piensa por delante del pensamiento, nos
dona materias pensantes. (Cangi, en Vauday, 2008, p. 9)

Fracturas de lo visible y mecánicas de la visualidad contemporánea

Lo visible se refiere a aquello que se puede ver (RAE, 2022). Una afirmación que sugiere múltiples condicionantes y limitaciones que intervienen en nuestra capacidad de ver y pensar la realidad. La visibilidad no se limita solo a las cualidades sensibles o físicas de lo que pretendemos ver o de quien mira. Vemos influidos por lo que creemos y sabemos, reflejo de nuestro contexto sociocultural. Así, cada época construye sus parámetros de visualidad, que afectan tanto a lo que se ve como a la articulación de los factores que intervienen en la génesis de las imágenes y que terminarán por identificar a su tiempo. Estos aspectos se encuentran en permanente mutación, sometidos al devenir del tiempo y vinculados a los descubrimientos y acontecimientos que van surgiendo. Un entramado de relaciones e interdependencias que conforman un ecosistema dinámico de lo visible. De tal modo que los rasgos visuales que en algún momento resultaron novedosos y extraños, o difíciles de ver, pueden llegar a ser exitosos y distintivos de una época. Un éxito que en muchos casos puede devenir en norma, cristalizándose en formas hegemónicas, estereotipos o clichés formales y de interpretación. Por ello, la génesis de las imágenes siempre es un proceso de fricción y tensiones, en el que lo visible está en constante precariedad y cuestionamiento, exponiendo la capacidad creativa de lo frágil.

Las transformaciones relevantes socioculturales y tecnológicas, aunque parezcan emerger de forma abrupta para el gran público, son el resultado de lentos desarrollos que se van fraguando de modo imperceptible a través de procesos llenos de dudas, tentativas arriesgadas, errores y aciertos imprevistos. Un buen ejemplo de cómo suceden estas transformaciones de la mirada es el desarrollo del conjunto de teorías y descubrimientos científicos surgidos a lo largo del siglo XIX, entre ellos el estereoscopio, o la invención

de la fotografía. El conjunto de todo ello supuso una importante quiebra de los modelos de visión imperantes en occidente desde el renacimiento, contribuyendo a instaurar las bases que provocaron los cuestionamientos y rupturas del arte contemporáneo. En este contexto los/as artistas asumen un lugar relevante en la evolución de la transformación cultural, proponiendo nuevas formas que abrían la posibilidad a nuevos modos de ver (Berger *et al*, 2000/1972) y entender el mundo.

Siguiendo la evolución de las imágenes mecánicas, sin duda el surgimiento de la tecnología infográfica podría considerarse el factor más perturbador en la transformación de la visualidad contemporánea reciente. La generación de imágenes digitales, provoca una fractura de las relaciones tradicionales “entre el observador y los modos de representación” (Crary, 2008, p. 15), instaurando nuevos espacios visuales ubicuos y fabricados, ajenos a las lógicas miméticas de los medios analógicos. En el proceso del desarrollo técnico electrográfico se produce un desplazamiento crucial de la percepción óptica del ojo humano a la generación de imágenes cada vez más abstractas producidas por “bits de datos matemáticos”. Como Crary analizó ya en 1990 estos desplazamientos se habían iniciado en el siglo XIX en un progresivo proceso de subjetivación de la visión a través de una percepción cada vez más autónoma y desvinculada de los referentes externos. Fenómenos que influyeron tanto en una creciente abstracción de las imágenes, como en la conformación de la cultura visual de masas, provocando un cambio profundo de las reglas de juego de la visualidad.

Un ejemplo aplicado de estos procesos de desarraigo y emancipación de la visualidad podría ser el uso de imágenes técnicas que hizo en sus obras el cineasta experimental Harun Farocki y que Ehmman y Eshu resumieron en las siguientes tipologías: imágenes operativas, imágenes protésicas, imágenes de vigilancia, imágenes de datos, imágenes estadísticas e imágenes gráficas. Farocki utilizó estas imágenes en su trilogía *Ojo/Máquina* (2002-2003), donde se planteó analizar “el nuevo régimen de la imagen operativa” (en Farocki, 2013, p. 302). Esas películas son “artefactos” que tratan de mostrar los mecanismos de las tecnologías de visión autónoma. Para ello trabajaba con imágenes que no habían sido generadas para los ojos humanos. Por ejemplo, con imágenes que muestran acciones de rastreo, reconocimiento y persecución de un blanco, haciendo que el espectador se transforme en un técnico de guerra. Interrogándonos así sobre el estatuto y la ética de las imágenes.

Los avances técnicos que han permitido la generación de este tipo de imágenes digitales y autónomas se han desarrollado de forma simultánea a una progresiva aceleración de la vida y del sistema capitalista. Una combinación de factores que provoca complejas interdependencias entre visualidad autónoma, alienación y control de los sujetos, priorizando todo ello métodos cuantitativos y estadísticos para homogeneizar y normativizar

múltiples aspectos de la existencia. Procesos de abstracción y desplazamientos de la fisicidad que facilitan la “datificación” y la “objetualización” de las formas de vida. Aspectos que contribuyen a la desatención o vulneración de los equilibrios vitales y parecen abismarnos a un futuro distópico (Servigne y Stevens, 2020).

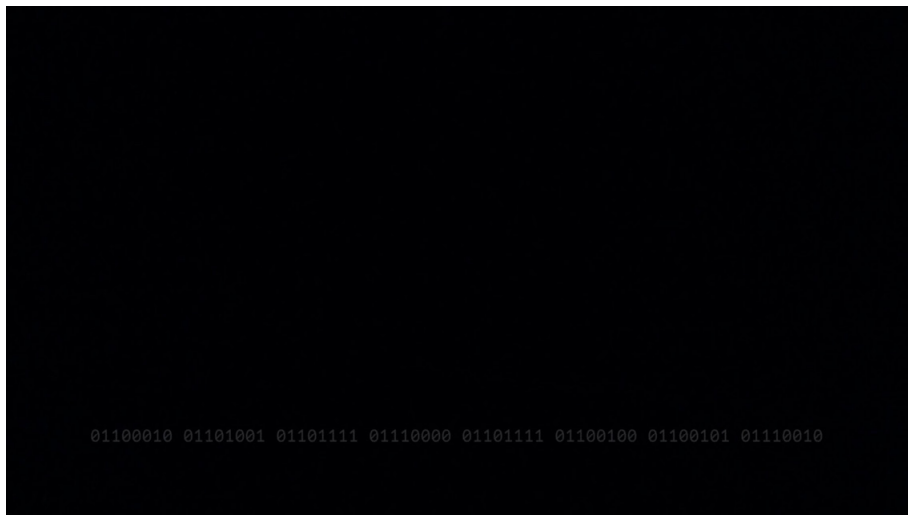


Figura 1. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Vídeo, 6' 18", Fotograma], Teresa Marín García, 2018.

En relación a la cuestión de la aceleración tecnológica y sus repercusiones para la vida contemporánea y futura, el artista y tecnólogo, James Bridle denomina a los tiempos actuales una *nueva edad oscura* (2020). Este autor plantea la falta de sincronía entre la radicalidad de los cambios que se están produciendo y la dificultad de transformar nuestra percepción de lo que acontece. Sin darnos cuenta, de modo ingenuo, optimista y voluntario, cada vez delegamos más capacidades humanas, tareas y funciones al “pensamiento computacional” de las máquinas, lo que nos hace más dependientes de ellas,³ como denuncia también Éric Sadin (2020). Ambos autores alertan sobre las aplicaciones que las nuevas tecnologías están teniendo en todos los campos de la vida. Ambos ponen la atención en señalar fricciones y peligros:

3 Cuestiones de dependencia y autonomía que sugieren una actualización de la dialéctica del Amo y el Esclavo que ya planteaba Hegel en 1807 (2006). En esa lógica, el Amo domina al esclavo, y el esclavo “trabaja”: El amo se mantiene ocioso, mientras el esclavo se realiza por el trabajo. El Amo se convierte así en una “cosa” ociosa. Actualizando esta dialéctica, el peligro de confiar de forma acrítica en la máquina para que trabaje y “piense” por nosotros posibilita un proceso de “cosificación” de los humanos.

tecnologías que más allá de aumentar nuestras capacidades, las están determinando y dirigiendo activamente. Por ello, alertan sobre la necesidad de reaccionar, adoptando una actitud crítica y consciente.⁴ Bridle propone la necesidad de una “alfabetización sistémica” que fuera más allá del uso funcional y de la comprensión de los entresijos del funcionamiento del sistema y que atendiera sobre todo al contexto y a las consecuencias de nuestras acciones. Es decir, tratar de entender no solo el funcionamiento del uso de los datos (lo visible), sino también el metadato (múltiples aspectos invisibles de sus mecanismos y fines).

En relación al uso de tecnologías digitales, conviene seguir recordando que lo digital no es inmaterial, que la nube solo es una metáfora, no muy buena y poco cierta, como se advierte desde múltiples ámbitos y disciplinas (Finn, 2018; Bridle, 2020; Parikka, 2021). Lo que es inmaterial es el “espacio visual fabricado” en el que se generan y conforman las imágenes, así como su circulación y sus formas de intercambio o transacción (deseante y económica). Estamos tan enredados en todo ello que nos falta distancia para ver con claridad.



Figura 2. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Vídeo, 6' 18". Fotograma], Teresa Marín García, 2018.

4 Mientras se última este capítulo se celebra el 1 y 2 de noviembre de 2023 en Reino Unido la Primera Cumbre mundial sobre inteligencia artificial, en la que participan 28 países para debatir sobre los riesgos de la IA, así como maneras de poder regularla. Fresneda, C. (2023, 30 de octubre). La primera cumbre mundial sobre el desafío de la Inteligencia Artificial. *El Mundo*. Recuperado el 30 de octubre de 2023, de <https://www.elmundo.es/papel/futuro/2023/10/30/653fdac9e85ecef34a8b45ae.html>.

Los momentos de crisis suponen desacoples que abren grietas. Hacen emerger potencias (sean positivas o negativas) que se encontraban ocultas. Ante el actual escenario de gran crisis sistémica, en el que parece que solo “podemos ver clausura” se hace necesario pensar sobre los mecanismos que pudieran abrir alguna posibilidad de supervivencia. Frente a ello, Servigne y Stevens (2020) apelan al duelo y la imaginación como respuestas ante el colapso. Otros autores y autoras, de diversos campos del saber recurren también a la imaginación, como instancia y fuerza colectiva necesaria para pensar y accionar futuros posibles (2020; Bridle, 2020; Finn, 2018; Rolkni, 2019; Soto Calderón, 2022).

Operaciones “imaginantes” desde el arte

Algunas prácticas artísticas contemporáneas de relevancia se asocian a la capacidad para señalar o hacer visible aquello que resulta difícil de ver. Con todo, consideramos que el interés de esta capacidad estriba en la potencia movilizadora y transformadora que se genera al abrir canales para la comprensión sensible de la realidad. Estos procesos comunicativos de la sensibilidad, cuando se consigue que sucedan, fluyen de forma casi automática y parecen naturales a pesar de su complejidad. Los engranajes que los activan suelen estar alimentados por una suma de factores entre los que se destacaría el dominio del medio y una potente visión crítica y exploratoria, que combinados permiten proponer otros modos de ver y de hacer.

Esta capacidad de ofrecer alternativas a los modos de ver está estrechamente relacionada la potencialidad de la imaginación que se ha comentado en las premisas iniciales. Considerando estas cuestiones, el presente capítulo analiza algunas “operaciones imaginantes” desarrolladas para la configuración de imágenes generadas desde la práctica artística. Siguiendo este criterio se han seleccionado obras de arte contemporáneo que indagaron en los conflictos y límites de la visualidad como formas de cuestionar la realidad y proponer nuevas perspectivas y escenarios de acción.

Se toma el concepto *opérations imageantes* de Mondzain (2013), utilizado para referirse a las operaciones generadoras de imágenes. Conviene aclarar que se utiliza como traducción el neologismo “imaginante”, (no reconocido por el diccionario de la RAE) para evidenciar un significado específico próximo a lo mencionado por Mondzain. En francés existen dos verbos en relación a la idea de generar imágenes. Por una parte, “imaginer” que tiene su traducción en español con el término “imaginar”. Ambos comparten la misma raíz (“imago”) y su significado se relaciona con “representar en la mente la imagen de algo” (RAE), asociado a inventar, creer o pensar mediante imágenes. Pero además, en la lengua francesa existe también el concepto

“imager” derivado de “image”⁵ (imagen) que carece de un término en español para traducir su sentido específico que es “representar por medio de una imagen”, pero no en el sentido de ilustrar, sino que hace referencia a la producción de imágenes no necesariamente consciente por parte del sujeto. Por ello, y aunque etimológicamente lo más estricto sería utilizar “imageante”, finalmente se ha decidido utilizar “imaginante”, para diferenciar el carácter productor de imágenes respecto a otros términos derivados de imaginar⁶ reconocidos en español. Con todo, pensadores como Castoriadis, utilizan el término “imaginario” con matices cercanos a nuestro interés, considerándolo no “imagen *de*”, sino “creación incesante e indeterminada de figuras, formas e imágenes”, entendiendo lo imaginario como “lo que crea las condiciones mismas de su posibilidad” (Soto Calderón, 2022, p. 69). Por otra parte, esta misma autora en otro ensayo reciente, también emplea la noción de “operación” para referirse a la activación de “potencias críticas de las imágenes” (2023a, p. 23), considerando que las imágenes “son relaciones” cuya función operativa reside en la “realidad que instituyen” más que en la de “dar a ver”.

Partiendo de estas premisas se definen dos grupos de “operaciones imaginantes” a estudiar. Por una parte, operaciones de carácter sustractivo, que generan imágenes abstraídas, filtrando aspectos clave y desplazando la literalidad visual a otras realidades. Por otra parte, operaciones que producen roturas y quiebres en la realidad, como modos de cuestionar los límites establecidos y abrir otros modos de mirar. Ambos modos de hacer plantean relaciones conflictivas con la visualidad, cercana a su descrédito, pudiendo considerarse la mayoría de las obras que se analizarán como prácticas escotómicas⁷ (Hernández Navarro, 2006 y 2007), o de antivisión (Jay, 2007). Todas ellas plantean fricciones y tensiones con la visualidad en claves de visible-invisible (Derrida, 2000).

Sin intención de hacer una cronología de estas prácticas, se ha intentado priorizar en la selección de obras comprometidas con su tiempo que hubieran sido realizadas en periodos significativos de crisis de la visualidad, destacando los años de las primeras vanguardias históricas, los años 60-70, los años del tránsito de milenio, y la actualidad presente. En las obras e imágenes estudiadas en cada grupo de operaciones se han rastreado posibles resonancias entre ellas, proponiendo una aproximación relacional a modo

5 Traducción propia a partir de la definición del *Dictionnaire de L'Academie Française*: “IMAGER: XVI^e siècle, au sens de «représenter par une image». Dérivé d'image. Orner d'images, de figures, en parlant du style, du langage.”

6 Se prefiere “imaginante” frente a otros términos derivados de imaginar como “imaginario” o “imaginativo” que por su carga cultural se asocian a la producción de imágenes mentales, simbólicas, fantásticas o vinculado a lo mimético.

7 El término “escotómico” hace referencia “un punto ciego de la visión, algo que no puede ser visto del todo, un lado oscuro, una falta, un objeto inasumible, inapreciable, inaprehensible” que se convierte en el nuevo “paradigma de saber” (Hernández Navarro, 2007).

de vínculos genealógicos entre sus apuestas formales, modos de hacer, planteamientos conceptuales y contextuales, explorando en sus posibles interdependencias.

El objetivo de esta investigación es preguntarse desde el presente por lo que esas imágenes hacen. Analizar el potencial de apertura, construcción de significados y sentidos estéticos que permiten articularlos en relación a los conflictos visuales de su tiempo, transformando los modos de ver y entender la realidad, para señalar problemas y proponer soluciones. En muchos casos, esas imágenes no se han agotado y siguen manteniendo potencias abiertas al sentido. Esas capacidades de resistencia y pervivencia también nos han interesado, como posibles indicadores de su potencialidad performativa e *imaginante*.

En el aspecto metodológico, se ha pensado *a través de* las imágenes, en los resquicios del hacer. Se ha tratado de aplicar un método rumiante, “volver sobre lo ya digerido” (lo ya conocido) dentro del cuerpo para “recorrerlo con preguntas nuevas” (Soto Calderon, 2023a, p. 12). Siempre que fue posible las obras han sido vistas en directo. La experiencia de la fisicidad es importante e insustituible. En muchos casos también se ha recurrido a los escritos o entrevistas audiovisuales de los propios artistas. Es decir, a escuchar y ver su voz y su relato, atendiendo a los pequeños detalles.



Figura 3. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Videoinstalación. Bandera bordada, mobiliario urbano y proyección de Vídeo, 6' 18"], Teresa Marín García, 2018.

En esta indagación de los aspectos que conformaron los modos de hacer de las imágenes también se ha prestado atención a reflexiones teóricas de otros campos de saber como la estética, la historia del arte, los estudios culturales y visuales, los estudios de los medios, la sociología, o la antropología prioritariamente. Entre los referentes teóricos que nutren esta investigación,

destacamos aquellos que planteaban enfoques de estudio ontológico de las imágenes (Deleuze, 2008; Vauday, 2009, Hernández-Navarro, 2006) y genealógico crítico (Mondzain, 2013; Soto Calderón, 2023a), también ensayos que prestaban atención a la política de las imágenes (Rancière, 2010, 2021). Todos ellos, intereses que se fueron conformando en el encuentro de lecturas cruzadas.

Se reseña, además que esta investigación tiene su origen en el *Proyecto Atopías* (Marín García, 2017), un proceso artístico personal en desarrollo desde 2007, que trata sobre malestares deslocalizados de las sociedades contemporáneas e indaga formal y conceptualmente en la articulación de estrategias de invisibilidad, explorando vínculos con estos temas. Muchas de las ideas trabajadas aquí inicialmente fueron intuiciones que acompañaron el proceso de generación de la videoinstalación, *Territorio Sensorial*, v1 (2017-18)⁸ y el proyecto nómada *Emergencias Cotidianas* (2018-2019) Marín García, 2022). A ellos corresponden las imágenes que acompañan este texto, y que no pretenden en ningún caso ser una ilustración sino un diálogo entre imágenes pensantes, contrapuntos, aperturas y líneas de fuga de las reflexiones expuestas.

Operaciones visuales sustractivas: Filtrar y abstraer

Agrupamos como operaciones visuales sustractivas, varios modos de generar imágenes que ejercen en relación a la visualidad una fuerza que podría calificarse como *push the envelope*. Una expresión figurada que traducimos como llevar las cosas a un límite tan extremo que supera lo posible hasta ese momento, de este modo, sin llegar a desbordarse, en su propia tensión acaba rompiendo el molde que la acogía.

Como marco teórico para el estudio de este tipo de operaciones se propone partir de algunas reflexiones de Deleuze, sobre la pintura y el hecho pictórico vinculados al concepto de *diagrama* (2007/1981). Para él todo “acto de pintar” surge de un caos o abismo, que implica atravesar una catástrofe para que pueda llegar a “salir algo” (p. 91). En su teorización del concepto de diagrama que emerge en este proceso, observa varias de sus características que pueden ser de interés para abordar aspectos de los límites de la visibilidad. La primera característica sería que el diagrama es la puesta en escena de un caos-germen, del que saldrá algo. La segunda característica se refiere a su esencia manual. Mediante “una mano ciega” que tiene sus propias reglas para “violentar al ojo” (p. 93) el pintor se libera de subordinarse a las imposiciones de lo visual. De este modo se facilita la función del diagrama de limpiar la tela de clichés. La última de las características que menciona Deleuze, tiene que ver con las “tensiones del diagrama”. Así cuando el diagrama “toma todo”, se aproxima al máximo al caos, como ocurre en muchas pinturas del

8 Sobre este proyecto ver: <https://www.teresamarin.cc/proyecto/territorio-sensorial-v-1/>

expresionismo abstracto, por ejemplo en la obra de Pollock. Por el contrario si la tensión del diagrama “se reduce al mínimo, tiende a identificarse al máximo con un orden pictórico” tendiendo a “reducirlo o sustituirlo por una especie de código” (p. 113), como sucede en la pintura abstracta. Pintura próxima a un espacio óptico puro. Pureza que podría asociarse como el resultado de un proceso de filtrado y sustracción.

Monocromías. La visión de la sensibilidad y la opacidad infinita

La monocromía es un gesto sustractivo o de minimización de información. Una operación visual que lleva al límite lo visible. La ilusión óptica del espacio desaparece, el cromatismo se lleva a su mínima expresión, permitiendo que los aspectos matéricos de las cosas se hagan más presentes. Lo óptico deja paso a lo háptico, lo táctil. La forma se aprecia por la textura cósmica o por ligeros cambios en la dirección de las pinceladas con las que se depositó la materia en el soporte. Los monocromos a veces actúan como modos de camuflar las formas, haciéndolas indistinguibles del “fondo”, engañando al ojo. La articulación fondo-figura, es uno de los fundamentos básicos de la composición estructural de imágenes. Se asienta sobre un principio de diferencia que permite identificar elementos y de este modo hacerlos visibles. El monocromo quiebra toda la mecánica de visibilidad tradicional de forma extrema. Pero, a la vez, los monocromos, activan otras dimensiones, ahondando en lo espacial conectan con una idea de desterritorialización, que puede relacionarse con la posibilidad (ficcional) de algo infinito, como sugerían Deleuze y Guattari:

el universo se presenta en el límite como color liso, el gran plano único, el vacío coloreado, el infinito monocromo. (...). Es como un paso de lo finito a lo infinito, pero también del territorio a la desterritorialidad. Es en efecto el momento del infinito: de los infinitos infinitamente variados. (1999, p. 182)

Lo infinito sugiere una visión de enfoque lejano. En fotografía “enfocar a infinito” puede conllevar perder nitidez en la visión de lo cercano. Para conseguir una mayor profundidad de campo, es decir un mayor área enfocada, en un mayor rango de distancia, se realiza una combinación de operaciones: se calcula la distancia hiperfocal (distancia mínima a la que se debe enfocar), se cierra el diafragma lo más posible (se sustrae la luz para ganar nitidez) y se aumenta el tiempo de exposición (para compensar la ausencia de luz). Estas operaciones aparentemente formales pueden tener su correlato conceptual en relación a los límites de lo visible. Así, el tiempo sustituye a la luz para ganar nitidez y profundidad espacial.

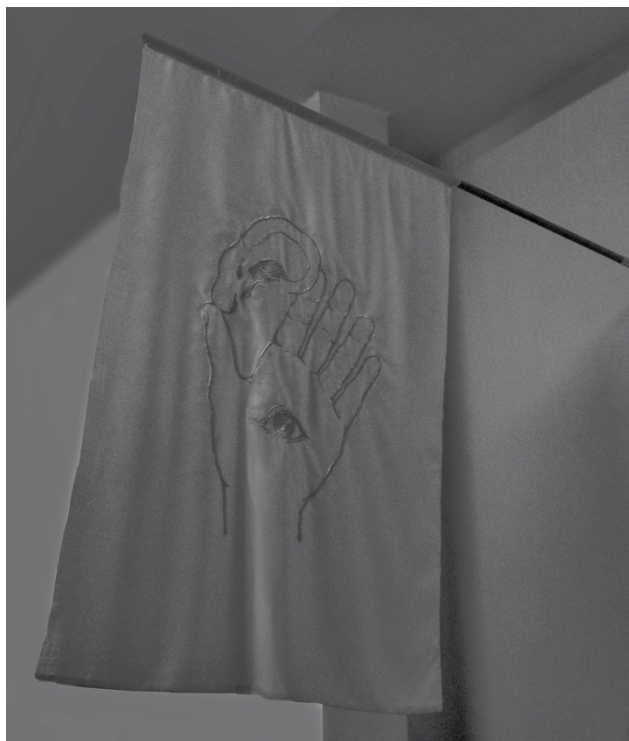


Figura 4. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Bandera bordada], Teresa Marín García, 2018.

La reducción más radical de la pintura son los cuadros monocromos, y de ellos, la opción más extrema son los que niegan los valores cromáticos limitándose a los extremos de blanco (luz) y negro (oscuridad). Como se sabe, los colores en sí no existen. El color de un objeto depende de las ondas electromagnéticas que refleja, es decir que no absorbe. En pintura se considera mezcla sustractiva a aquellas que se realizan mediante pigmentos matéricos. La síntesis de los tres colores primarios absorbe toda la luz, impidiendo cualquier reflejo. Tenemos entonces la opacidad total, el negro. La sustracción total de la luz. Considerando estas cuestiones, se analizarán varias obras que operan resistencias visuales sustractivas como modo de hacer presentes otras realidades.

El Cuadrado Negro (1913) puede considerarse una obra fundacional como operación generadora de imágenes en los límites de lo visible. Esta obra aunque no es un monocromo en sentido estricto, abrió la posibilidad de todos ellos. Malevich lo describió así: “El cuadrado negro sobre fondo blanco fue la primera forma de expresión de la sensibilidad no-objetiva: cuadrado

= sensibilidad; fondo blanco = la «Nada», lo que está fuera de la sensibilidad” (en De Micheli, 1984, p. 388). Matiza que eso que expuso “no era un «cuadrado vacío», sino la percepción de la inobjetividad”, esa misma no-objetividad que le “empujó al «desierto» donde no existe otra realidad que la sensibilidad”. Así mismo, definió el suprematismo como “la supremacía de la sensibilidad pura” (p. 385). Algunas lecturas de esta obra lo han interpretado como “una estrategia de velamiento y ocultación, como una tachadura, como una presentación de la negación de lo visible. También como abstención, disolución, reducción, fin, principio, todo o nada...” Entre esta lista, enumerada por Hernández-Navarro, él opta por analizar, desde una perspectiva psicoanalista, la posible estrategia de tachadura (2006, pp. 89-90). Así, la entiende como “una pintura” que es “un intento de presentar una imposibilidad, un velo, un telón”⁹ (p. 90), un eclipse que oculta e impide ver. Sin embargo, los textos de Malevitch más que hablar de algo que oculta, parece ser algo que desvela. Decía: “El suprematismo es el arte puro reencontrado, ese arte que, (...) se ha vuelto invisible, oculto por la multiplicidad de las «cosas»” (p. 387). Su búsqueda se hallaba en un plano distinto de la realidad visible, el arte que le interesa se ha vuelto invisible, necesita generar un desierto para reconectar con la sensibilidad, ya no quiere “seguir ilustrando la historia de las costumbres” ni tener otras servidumbres, para poder ver otras posibilidades en la pintura misma. Su búsqueda (espiritual y mística), conecta con una resonancia primitiva: “el cuadrado de los suprematistas y las formas derivadas de él se pueden comparar a los «signos» del hombre primitivo, que (...) no quería ilustrar, sino representar la sensibilidad del «ritmo»”. Esta obra fue expuesta en la *Última exposición futurista: 0.10*, entre dos paredes en el ángulo superior, que era el lugar tradicional para los iconos en las casas de los creyentes rusos. Estos pequeños gestos son relevantes. El cuadrado negro es un pliegue conceptual. Sustituye a la realidad y a la religión. Es un “tercer ojo”. Es un icono (iconoclasta). Es un portal espacial hacia la sensibilidad pura. Es un pequeño infinito.

En 1947 Yves Klein, pintó sus primeros monocromos, de varios colores. Cada color tenía para él sus propio significado matérico-conceptual-espiritual. En 1956 con ayuda de un químico crea y patenta su azul IKB (International Klein Blue). Aun siendo interesantes estos trabajos no nos detendremos en ellos. Daremos un pequeño *salto al vacío*, recogiendo el guiño ficcional que el mismo Klein performó con su acción y su fotomontaje de 1960.¹⁰ Considerando que la reducción más radical del espacio es el vacío, proponemos un pequeño análisis de *Le Vide*, considerándolo como forma extrema del espacio monocromo extendido. En 1958, en la Galería Iris Clert en París, Yves Klein realiza la exposición *La spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en*

9 Ocultación que como recuerda el autor, algunos historiadores vinculan con el telón que Malevich pintó para la ópera futurista la *Victoria sobre el sol*, estrenada en 1913.

10 Referencia al montaje fotográfico de Klein *Salto al vacío*, 1960.

*sensibilité picturale stabilisée, Le Vide*¹¹ (La espacialización de la sensibilidad en el estado de la materia prima en la sensibilidad pictórica estabilizada. El vacío). El título completo es importante. El espacio dentro de la sala estaba totalmente vacío y blanco, pudiendo apreciarse en su desnudez la rugosidad de sus paredes. Pero en el exterior había otra realidad. Se había cegado el escaparate y la puerta habitual de acceso con paneles monocromáticos azules, se montó un gran cortinaje azul en la puerta de acceso del edificio, haciendo parecer la nueva entrada el telón de un teatro (podría verse en todo esto pequeños guiños a Malevich). Para acceder a la sala había que desplazar una cortina plana, monocroma y azul, como si se entrara apartando un cuadro. En la inauguración se sirvieron bebidas azules y se mostró en la calle la *Escultura aerostática*¹² consistente en varias masas de globos blancos de helio que terminaron siendo soltados al espacio. La invitación era una postal azul Klein, que en la parte trasera tenía el siguiente texto escrito por Pierre Restany:

Iris Clert os invita a honrar, con toda vuestra presencia afectiva, el acontecimiento lúcido y positivo de cierto reinado de lo sensible. Esta demostración de síntesis perceptiva sanciona la búsqueda pictórica de Yves Klein de una emoción extática e inmediatamente comunicable. Pierre Restany¹³

Tanto en el título como en la invitación quedaba explícito que se asistía a una expresión y celebración de la sensibilidad pictórica, asumiendo su carácter lúdico. La exposición en su conjunto desplegó una escenificación performativa importante que proponía un dispositivo relacional. Todos estos detalles no son anecdóticos. Esta obra comparte operatorias y objetivos con las obras monocromas de Malevich, en su interés por hacer visible la sensibilidad¹⁴ pictórica a través de la pureza de la materia, al tiempo que genera aperturas a otras realidades que apuntan a cosas que estaban por venir, como obras abiertas, miradas lúdicas que luego se tomarán irónicas, desplazamientos y modos performativos.

11 Un completo dossier sobre esa exposición, incluye un pequeña película realizada en la época sobre la exposición es accesible en: <https://n9.cl/zs4kr>

12 Más información sobre esta pieza en Yves Klein, (s.f.). Recuperado el 20 de octubre de 2023, de [https://www.yvesklein.com/en/ressources/index?rt\[\]=332&sb=_created&sd=desc&rt\[\]=320#/en/ressources/view/artwork/645/aerostatic-sculpture](https://www.yvesklein.com/en/ressources/index?rt[]=332&sb=_created&sd=desc&rt[]=320#/en/ressources/view/artwork/645/aerostatic-sculpture)

13 Yves Klein, (s.f.). Recuperado el 20 de octubre de 2023, de <https://www.yvesklein.com/en/ressources/#/fr/ressources/view/document/90/carton-d-invitation-pour-la-specialisation-de-la-sensibilite-a-l-etat-de-matiere-premiere-en-sensibilite>

14 En un manifiesto que Klein escribió en 1961, dejó patente sus posiciones e intereses respecto al espacio y la sensibilidad: "El hombre sólo será capaz de conquistar el espacio después que lo haya impregnado con su propia sensibilidad".

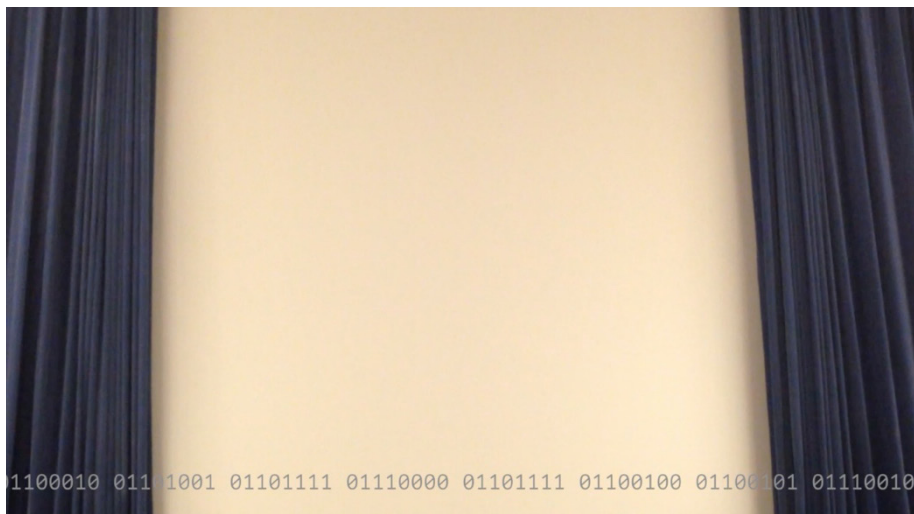


Figura 5. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Video, 6'18", Fotograma], Teresa Marín García, 2018.

Las infinitas y repetitivas prácticas monocromáticas se fueron convirtiendo en clichés. Vaciadas de sentido se fueron quedando en meros formalismos o gestos nihilistas. Con todo, salvaremos una excepción brillante, *Blue* (1993), obra del cineasta experimental Derek Jarman. Fue su última película, estrenada pocos meses antes de morir por complicaciones con la enfermedad del SIDA. Un testamento vital, autobiográfico. Un único plano continuo en intenso azul IKB, convertido en luz. Registrada y montada mientras iba quedándose ciego y tan solo podía ver en azul. La banda sonora entremezcla sonidos, músicas y varias tramas de diálogos y narraciones, combinando ficción y documental, conversaciones acerca de los colores, su vida personal, acontecimientos del mundo, notas sobre la percepción, recuerdos de amigos que han muertos de SIDA. Un relato emocionante, poético y comprometido. Un gesto de política estética que hace ver desde la imposibilidad de ver, en el límite de lo visible, en el límite de la vida.

En el presente los escenarios se volvieron oscuros. Cerraremos este apartado volviendo al negro. En la actualidad el negro más negro que existe es el Vantablack, una sustancia artificial que absorbe hasta el 99,965 % de la radiación de luz visible. Fue desarrollado con fines armamentísticos para camuflar dispositivos e impedir ser vistos. El escultor Anish Kapoor adquirió la patente para uso artístico y con él genera la ilusión de grietas y agujeros infinitos en sus piezas monocromas y de otros materiales. Una ilusión óptica “mágica” para tiempos ilusionistas y espectaculares.

Recientemente, el artista Daniel García Andújar ha utilizado un negro muy similar al Vantablack para realizar la pieza *Damnatio Memoriae: bufones, alquimistas y máscaras* (2023). Una obra crítica e irónica que presenta el escudo franquista en relieve y una escultura de un pequeños obelisco en 3D, todo ello pintado de ese negro profundo, convirtiendo prácticamente en invisibles esas formas en la presencia real. El título de la obra hace mención a la “condena de la memoria”, que consistía en “borrar todo rastro y patrimonio de una persona considerada deshonorosa por el pueblo o sus enemigos políticos”. Se trata de una crítica al espejismo del poder y sus mecanismos de invisibilidad. Con este trabajo y otros generados con IA y máquinas, que forman parte de la misma exposición, el artista apela a mantener activa la mirada crítica, a no dejarnos engañar por el ilusionismo de la imágenes construidas y a preguntarnos por esos mecanismos de construcción. Cuestiones en sintonía como lo que nos proponía Bridle respecto a la tecnología “oscura”. Problemas candentes, en un tiempo que gracias a la IA se está poniendo en evidencia que las imágenes son construcciones, al tiempo que se cuestionan como documento de veracidad.

Niebla. La visión velada

Existe un término militar denominado “niebla de guerra”¹⁵ que fue definido por Carl von Clausewitz como una metáfora para referirse a la confusión reinante durante la guerra (2006, p. 92). Debido a diversos factores como la incertidumbre, la falta de información, o las contradicciones, se pierde la visión de lo que está pasando y resulta difícil coordinar o planificar decisiones. Ante la falta de información “se debe actuar por intuición o probabilidad” (p. 92). La niebla impide la visión de lo que tenemos cerca. Una forma de ceguera de la corta distancia. Incluso aunque haya mucha luz, la densidad de la humedad en el ambiente enturbia la atmósfera volviéndola espesa. La niebla actúa como un filtro que sustrae información.

En la instalación *Model for Stage and Screen*¹⁶ (Modelo para escenario y pantalla) (1986), Judith Barry recurrió a efectos ilusionistas basados en la saturación de estímulos retinianos para cuestionar al espectador sobre el acto de ver y sobre cómo vemos. La instalación consistía en dos estancias contiguas. En una de ellas (la escena), el espectador se sitúa entre dos discos suspendidos que proyectan una intensa luz verde y niebla. Sala en la que debido a la intensidad de los estímulos se consigue casi perder la sensación de los límites del espacio. Al salir a la antesala, el espectador se convierte en un proyector (Barry, 2023), al generar en su visión una proyección incontrolada

¹⁵ Concepto que en la actualidad se emplea en muchos videojuegos de estrategia (FOW: Fog of War).

¹⁶ Más información sobre esta obra accesible en Judith Barry. Selected work 1977 to 2024. (s.f.). Recuperado el 15 de octubre de 2023, de <https://www.judithbarrystudio.com/model-for-stage-and-screen>

en forma de postimágenes de color rojizo. De este modo, Barry quería demostrar algunas formas en las que no puedes confiar en lo que ves y en lo fácil que es perder el control de tu visión.



Figura 6. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Video, 6'18", Fotograma], Teresa Marín García, 2018.

Una postimagen es “la presencia de una sensación en ausencia del estímulo”. Se trata de “una visión autónoma, una experiencia óptica producida por y en el interior del sujeto” (Crary, 2008, p. 134). El tema de las postimágenes retinianas tiene una larga tradición. Hasta principios del siglo XIX las ilusiones ópticas no se reconocían como fenómenos ópticos, se consideraban “fenómenos espectrales o meras apariencias”. Gracias a descubrimiento de esa época y en especial a Goethe “dejan de ser “engaños” que empañan la percepción y empiezan a ser tratados como “verdad óptica”. Estos descubrimientos tuvieron repercusiones epistemológicas. El “acto de ver” se va asimilando a la subjetividad, poniendo en jaque el ideal cartesiano del observador objetivo (pp. 133-134).

Los recursos efectistas de luz y niebla han sido bastante utilizados en todo tipo de espectáculos, magia, cine y también en algunas producciones artísticas que se convierten en atracciones museísticas. Olafur Eliasson ha realizado varias obras recurriendo a este tipo de efectos. Puede que una de las más interesantes sea *Your blind Passenger*¹⁷ (2010) que podría traducirse

17 Información sobre esta obra accesible en: <https://olafureliasson.net/artwork/din-blinde-passager-2010/>

como el “pasajero ciego”, expresión que en danés significa polizón. Un polizón viaja escondido, a ciegas y sin referencias del exterior. La pieza consiste en un largo y estrecho túnel, de 11 metros de largo. En él se concentra una espesa niebla y una intensa iluminación que se va modulando en el trayecto desde un amarillo intenso a un suave azul. Condiciones que limitan la percepción visual del espectador y lo ciegan temporalmente. Este “se ve obligado a confiar en otros sentidos para orientarse” (Olafur Eliasson, s.f.).



Figura 7. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Video, 6'18", Fotograma], Teresa Marín García, 2018.

Mucho más interesante nos parece el uso que se hace de la niebla en el proyecto *The Forest* (2019) de Max de Esteban. Esta obra plantea una doble presentación sobre un mismo problema, a partir de pedirle a una Inteligencia Artificial (DNN *Deep Neuronal Network*) que se autorretrate. Ante esta solicitud la IA empieza a generar imágenes abstractas y rizomáticas, primero más orgánicas y conforme el proceso va avanzando cada vez más abstraídas y geométricas, pareciendo tramados o estratos geológicos. El problema que plantea la demanda del artista, según dice Esteban es que “no se tiene algo real como referencia”, (citado en Mitchell, 2022, p. 39). “No existe un ‘original’ que proporcione un estándar para detectar errores en la salida copiada” (Mitchell, 2022, p. 40). De forma inquietante e inesperada las imágenes producidas por la IA se relacionan muy directamente con el cerebro humano real, según algunos neurocientíficos. Por otra parte, también son evidentes las evocaciones formales y conceptuales al *rizoma* de Deleuze y Guattari (2008). Con estas imágenes, Esteban produce una serie de 21 serigrafías que contienen la imagen obtenida, incluyendo cada una un texto con fragmentos del ensayo

“donde se propuso, por primera vez, el algoritmo a partir del cual se han diseñado las redes neuronales profundas”.¹⁸ Esteban acompaña estas imágenes con una proyección de vídeo¹⁹ de gran formato, de 23 min de duración. En él se muestran imágenes de un lento y flotante paseo por un bosque entre una espesa niebla. Una especie de bello laberinto del que parece imposible poder salir. Las imágenes se acompañan de un voz en off masculina que pausadamente va reflexionando sobre las implicaciones del veloz desarrollo de la IA. Constata que los avances son inevitables, al tiempo que va intercalando mensajes alarmantes de sus consecuencias. En ningún momento llegamos a saber si todo lo que vemos y oímos lo ha generado la propia IA. Así nos muestra otro nivel de la niebla y de nuestra propia ceguera. Ambas soluciones formales de esta pieza son modos de expresar opacidad velada. En ambas evidencia que no vamos a ser capaces de poder ver cómo es, es decir, de entender cómo funciona. Frente a estas imágenes, siempre estaremos ante un terreno de incertidumbre, a ciegas o casi ciegos. Ya sea por la espesa niebla en ese bosque infinito, o por la espesa maraña laberíntica que resulta impenetrable y es imposible ver con claridad. Esta obra doble, expone lúcida-mente una metáfora eficaz de los nuevos tiempos y de nuestra relación con los sistemas tecnológicos. Una metáfora que nos recuerda inquietantemente a la que proponía von Clausewitz con su “niebla de guerra”.



Figura 8. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Vídeo, 6'18", Fotograma], Teresa Marín García, 2018.

¹⁸ Información sobre esta obra en: MACBA. (s.f). Recuperado el 10 de septiembre de 2023, de <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/esteban-max/forest-0>

¹⁹ Información sobre esta obra en: MACBA. (s.f). Recuperado el 10 de septiembre de 2023, de <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/esteban-max/forest>

Operaciones de quiebre y rotura: Traspasar

En 1946 Lucio Fontana publicó su *Manifiesto blanco*, en el que exponía su teoría sobre el *Espacialismo*. Pocos meses antes había acabado la II Guerra Mundial. El mundo se encontraba aún bajo el *shock* traumático del horror y las consecuencias de la guerra. La razón y la ciencia, que se creían fuente de progreso y bases de una vida mejor, habían sido utilizados para aumentar la capacidad letal y exterminadora del hombre contra el hombre. La máquina mostró todo su potencial de destrucción. La bomba atómica cegó a la humanidad con su energía abrasadora. Tras su estallido solo quedaron cenizas, polvo y una huella invisible, volátil y de larga persistencia, en forma de radiación.

Entre 1950 y 1968, Fontana aplica sus teorías espacialistas en sus obras, agujerea con punzones (*buchi*) y rasga con cuchillas (*tagli*) papeles y lienzos blancos monocromos. Obras a las que denomina de modo genérico *Concepto espacial*. Pinturas y dibujos heridos que cuestionan el ilusionismo del espacio tridimensional (que había conformado la visión occidental desde el renacimiento humanista y la ilustración había reafirmado). Así mismo, también se posicionan de modo crítico frente a la negación del espacio ilusorio que ofrecían las obras abstractas monocromáticas (ensayadas desde los inicios de las vanguardias históricas). Fontana realiza una solución impensable hasta ese momento, operando un pequeño gesto considerado prohibido: perfora, lacera un lienzo. Fontana ataca y daña el sagrado soporte pictórico, traspasando sus límites físicos y metafóricos. Otro modo, casi literal, de activar la expresión *push the envelope* que se vio antes.

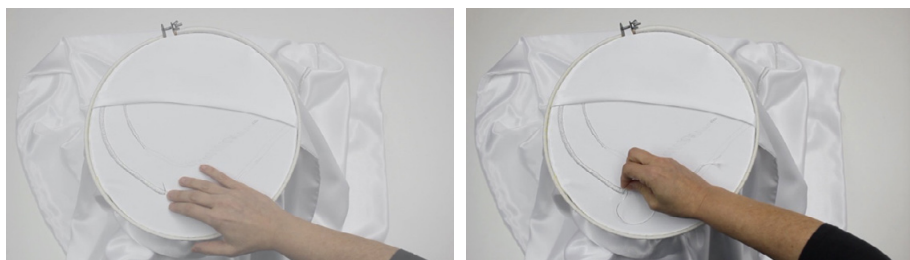


Figura 9. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Vídeo, 6'18", Fotograma], Teresa Marín García, 2018.

Fontana, con sus *buchi* y sus posteriores obras de “laceraciones” propone un espacio pictórico real, físico, matérico, que cuestiona el ojo. Como si rasgando la tela rasgara también el ojo, recogiendo el testigo de Buñuel. De este modo cuestiona la primacía de lo óptico (del ojo ilustrado) y reivindica la posibilidad de lo háptico (del tacto, minusvalorado o censurado bajo la orden de “no tocar”).

Estas obras de Fontana, bien se podrían relacionar con algunas ideas que se plantean desde el psicoanálisis, en torno a conceptos como el “trauma escópico”, la angustia y lo siniestro. Desde ese enfoque Hernández-Navarro analizaba que “el trauma escópico original (instaurado por Freud) se expone de modo literal en las obras antivisuales” (2006, p. 106). Llegando a la conclusión de que las poéticas centradas en formas de cegera se podrían relacionar directamente con el concepto freudiano de “lo siniestro” (pp. 105-107). Así, en aquellas experiencias en las que el ojo queda frustrado se activaría un modo de angustia que despertaría al sujeto, como ocurre con las pesadillas. Por su parte Martin Jay, desde un enfoque también psicoanalista, detalla que “lo siniestro lacaniano no intenta satisfacer la pulsión y recubrir lo Real para tapar una falta, como sostiene la concepción (...) freudiana, sino que se ha de comprender como un intento deliberado de agujerear lo real y trazar una grieta de “acceso” a esa dimensión faltante en la que el sujeto es uno” (2007, p. 108). Aunque este no es el enfoque central del presente texto, inevitablemente su sustrato también nos atraviesa al tratar de analizar los mecanismos de operatorias que activan fracturas en lo visible.

El pequeño gesto de Fontana, de “agujerear” conlleva grandes consecuencias. Podría considerarse un *acto mínimo*. Uno de esos movimientos sencillos, a penas imperceptible, que moviliza fuerzas de gran potencia. Fuerzas internas, tectónicas, que tienen la capacidad de fracturar la corteza de la superficie, desde movimientos profundos. Fuerzas que impulsan la imaginación.

En un intento de encadenar imágenes, que resuenan unas en otras, mostraremos varias referencias audiovisuales que utilizan grietas a modo de heridas, como metáforas visuales-conceptuales que traspasaron las conciencias de cada época en las que surgieron, y que siguen interpelándonos. Las dos primeras son muy conocidas, pero que no se agotan. Su resistencia al desgaste de ser vistas se debe a su potencia como imágenes abiertas que permiten seguir reactivando la mirada. El intento de vincularlas entre ellas, trata de explorar otros sentidos posibles, otros alcances.

Una es la imagen del ojo rasgado de *Un chien andalou* (1929) de Buñuel y Dalí. La cuchilla rasga el ojo. La nube rasga la luna. El ojo es rasgado literal y metafóricamente. El cuerpo vítreo del ojo se desborda por la herida, mostrando su carácter orgánico. No se esconde que el ojo es el de una vaca, pero la mirada rápida quiere ver y ve un ojo humano agredido. La imagen es desagradable, abyecta, traspasa. Provoca rechazo. No se quiere ver. Nos desvía la atención a lo que creemos y queremos ver. La materia de la que estamos hechos, y no vemos, se queda expuesta. Esta imagen inicial anticipa el destripado de las convenciones narrativas del resto de la película: fractura de la linealidad narrativa, encuadres aparentemente arbitrarios, desincronizaciones, encadenado de imágenes aparentemente inconexas para activar

sentidos inconscientes y libres, etc... Operatorias que dejan ver y no ver. En definitiva, imágenes que hacen ver otras realidades apelando a nuestra subjetiva más profunda.

Las imágenes nunca están solas, no nacen de la nada, se vinculan a una situación, a un contexto, a una tradición cultural. Así, en el vínculo entre heridas surge otra imagen fílmica de parámetros más trágicos. Una imagen que activa fricciones en la mirada resistente. Es una imagen de la primera película de Alain Resnais *Hiroshima mon amour* (1959), con guion de Marguerite Duras. La imagen inicial, sobre la que aparecen los títulos de crédito, muestra una grieta en el asfalto de la que emerge una planta ruda de grama. La película inicialmente era un encargo documental sobre la bomba atómica. Finalmente mediante el guion de Duras la ficción abrió la posibilidad de otras imágenes para activar un relato visual sobre la memoria y el olvido. La elección de esa hierba ejemplifica la fuerza de lo precario y de lo frágil. La vida posible después de la desolación. No es solo lo *qué* representa, sino *cómo* lo muestra esa imagen: mediante esa hierba resistente y rala, agarrándose desesperada y pinchosa al asfalto que fue abrasado. ¿Qué opera en esa imagen? La mirada hacia el suelo ligeramente elevada, mira a lo que queda tras la catástrofe. Algo pequeño posiblemente desapercibido, que no vemos, que pisamos. Muestra una extrema austeridad visual. Una sutil y corta gama de grises medios. Decir desde el gris. Desde un gris inscrito en el gran fracaso, que alumbra un gris dinámico y potencial (Deleuze, 2008, pp. 35-36). Se aprecia una sutil relación de fuerzas en leve equilibrio dinámico, la mirada que se prolonga hacia arriba en la posibilidad de más vida, más allá del encuadre. Una vida en *off*.

Una tercera imagen de grieta surge encadenada y tiene connotaciones completamente distintas. La imagen forma parte del vídeo de Hito Steyerl *How not be seen: A fucking didactic educational.mov file* (Cómo no ser visto: Un puto vídeo educativo.mov)²⁰ (2013). En él se ironiza en clave de parodia sobre los límites de lo visible asociado al régimen del poder visual y sus estrategias de vigilancia y control. Steyerl propone como respuesta unas lecciones didácticas de resistencia para convertirnos en invisibles. Una imagen recurrente que articula el video es una gran losa agrietada. Esta se construyó en el Desierto de Arizona, entre los años 50 y 60 del siglo xx, por las fuerzas aéreas de EE.UU. Servía de objetivo de resolución y escala de grises para calibrar fotografías de visión satélite. Steyerl explica en sus lecciones cómo la resolución determina la visibilidad. Esta losa hoy en desuso y agrietada servía “para calibrar el mundo como una foto”. En 1996 la unidad de medida de calibrado era de 12 x 12 m. Inquieta conocer el motivo por el que hoy esa losa está obsoleta. Desde el año 2000 se modernizó el sistema de calibrado

²⁰ Accesible en: <https://www.youtube.com/watch?v=yucoGrSuG50> (recuperado el 20 de abril de 2024)

visual, para adaptarlo a la “resolución basada en píxeles”. La nueva referencia de calibrado hoy es de 30 x 30 cms. Para volverse invisible es necesario volverse menor o igual que un pixel. Por esta grieta, aparentemente inocente y paródica se cuelan otras grietas elocuentes, que pueden evocar una pequeña genealogía de la mirada, cuestionadora y traumática.



Figura 10. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Video, 6'18", Fotograma], Teresa Marín García, 2018.

Imaginar. Operar desde las brechas emergentes de la visualidad

Recogiendo el testigo que propone Soto Calderón (2023a) de pensar las preguntas “¿qué podría ser una genealogía por la imagen?, ¿cuáles son sus potencias?, ¿qué posibilidades habilita?”, se ha intentado ensayar una modesta y fragmentaria genealogía de algunas operaciones “imaginantes” planteadas desde el arte contemporáneo como modo de cuestionamiento y apertura de otras posibles visualidades y que han sido agrupadas con el siguiente criterio: por una parte ejemplos de operaciones sustractivas para referirnos a procesos que han generado formas de visualidades abstraídas y filtradas. Por otra parte, operaciones de rotura y quiebre de los límites visuales imperantes.

Las obras analizadas se han caracterizado por desplegar operaciones “imaginantes” críticas, inscritas en marcos de lo visible-invisible (Derrida, 2000), pero que se mantienen en los límites de lo visible, operando desde aquello que queda fuera de la visión o es desatendido.

Se ha querido rastrear, en esas obras, los posibles mecanismos y fisura que generaron fracturas en la visión dominante de los contextos en las que fueron creadas. Analizar cómo esos modos de resistencia a los imaginarios hegemónicos conformaron nuevas relaciones con la realidad y con ello contribuyeron a generar nuevas visiones del mundo. Pensar a partir de estas revisiones, y en relación con ellas, nuevas imágenes posibles para el contexto presente.

Considerando todo ello, los/as artistas, creadores/as y productores/as de imágenes estéticas (que son un tipo específico de imágenes), vamos a tener que esmerarnos en imaginar desde la potencia radical que amenaza el colapso. Urge imaginar desde las grietas de la catástrofe, como si fuéramos plantas saxífragas que crecen entre las piedras, con capacidad de romperlas con sus escasas raíces. Mondzain toma esa imagen como metáfora de "una figura activa y subversiva que combina el desafío de las raíces con la radicalidad de una fuerza sísmica" (2023, p. 49).

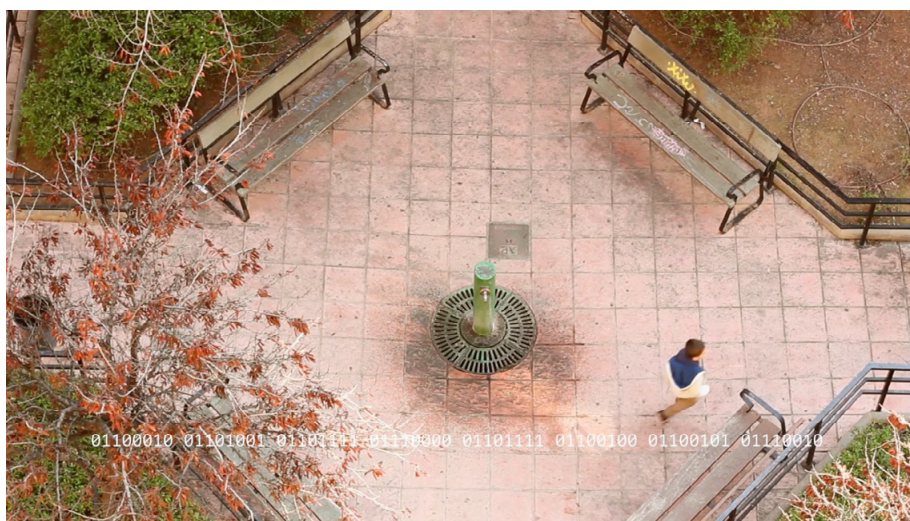


Figura 11. *Territorio sensorial v1. Proyecto Atopías*. [Fotograma de Vídeo, 6' 18"], Teresa Marín García, 2018.

Hacer de la necesidad virtud y tratar de convertir lo frágil en fortaleza, considerando que "lo débil se convierte en fuerza por concentración y lo fuerte en débil por expansión. Cada principio contiene al otro en potencia" (Maillard, 2021, p. 38). Un sistema dinámico de contrafuerzas complementarias e interdependientes, que convendría no olvidar para que este trabajo no sea estéril. Necesariamente, lo que pueda llegar a ser ocurrirá en la tensión entre esas

fuerzas. Como lo fuerza visible-invisible que ha guiado gran parte de este pequeño recorrido por algunas prácticas artísticas resistentes con capacidad *imaginante*.

Sin duda tenemos que reconsiderar qué imágenes pueden ser necesarias y cómo generarlas en un tiempo de desarrollo y expansión vertiginosa de las imágenes maquínicas. Reivindicamos la labor de imaginar en el sentido de *imagear*, de ser capaces de *producir visión desde las imágenes*, conformar y canalizar nuevos objetivos estéticos, desde la necesidad interna que enraíza con los problemas profundos de nuestro tiempo. Imaginar esas posibilidades, puede que sea lo que se nos requiere en este momento. Pensamos que para ello se requiere no solo señalar y hacer visible lo que ya está aconteciendo, sino ser capaces de ensayar posibles, de aventurarnos a propiciar la apertura de futuros, de generar señales que permitan conformar otros modos de ver para poder transitar en la niebla y la oscuridad que ya nos están alcanzando.

► EL CARBONERO DE PLATÓN

▷ Blanca Montalvo. *Universidad de Málaga*

He estado pensando en cómo articular esta conversación. A lo largo del tiempo, la idea del diálogo estaba ahí. Y durante un tiempo esta idea ha estado trabajando en el hipotálamo. Voy a lanzar una serie de imágenes muy simples. Es una manera que tengo de trabajar y de ir a lugares muy básicos. Vamos a ver qué produce esto en ti. (Zabaleta, 2015, p. 237)

Pensar la imagen desde la práctica artística podría parecer una paradoja, ya que la producción, tanto en arte como en otras disciplinas, ha sido siempre analizada y comentada desde una atalaya teórica. Esa situación ha facilitado la irresponsabilidad del artista mudo, que se dejaba decir y desdecir. Las últimas décadas han favorecido un cambio, con los desbordamientos de las disciplinas, el desarrollo de los estudios visuales y la mega producción de contenidos fundamentados en la imagen. Las y los artistas desean también formar parte de las opiniones, los juicios y la gestión de lo visual.

Los dispositivos y las redes que facilitan esas comunicaciones que nos prometieron libertad han reemplazado a la jerarquía, invisibilizándola, al tiempo que crean un tercer espacio de lo tecno-social, alienante, que nos devuelve a aquella cueva de Platón de la que, tal vez, nunca salimos del todo. Pero ¿quién alimenta el fuego que mantiene este teatro de sombras? La inflación de imágenes provocadas por la democratización de los medios no es la única responsable de los discursos vacuos. La velocidad de producción y consumo tampoco pueden ser la justificación. ¿Es cierto que el artista ha decidido no salir de la caverna, llevar “más madera” y capitalizar su último gesto? Espero que no. El artista es el último héroe de frontera, creador de mitos y, como Roy Batty, teme que todos esos momentos se pierdan como lágrimas en la lluvia. Hemos de volver a recuperar la conexión entre la imagen y el mito, o nuestro arte será un placebo que ni cura ni cuida. La imagen está en deuda, y no parece que tengamos tiempo ni lugar para cobrarla. ¿Cómo hacemos para revertir la aceleración de la alienación, en un movimiento inevitable que termina en trauma? Quizás mediante un silencio, que dirija la energía y recursos liberados hacia la creación de espacios temporales de reflexión.

Acompañan estas palabras imágenes del proyecto *Quiet Obsession* (2010-2023) (Figuras 12 a 16). Durante varios años viví en Torremolinos. En un apartamento de la planta 8 de la *Urbanización La Roca*. Mi terraza estaba orientada al Sur, hacia el mar, el Mediterráneo y África; por el Este

veía Málaga y la luz de su Farola²¹ que destacaba cada atardecer en el horizonte. La fuerza del mar, su olor y su sonido se convirtieron en una presencia constante en mi vida. Comencé pintando marinas y poco a poco me descubrí mirando al mar cada día durante más tiempo. Me seducían sus increíbles cambios y variaciones.



Figura 12. *Quiet Obsession* [Fotografía], Blanca Montalvo, 2010-2024. Detalle del *Cómo se hizo*.

Un día comencé a fotografiar fragmentos de ese azul cuyo color y textura cambiaban de manera sutil y mágica. Al poco tiempo realicé una marca en la puerta de la terraza. Un rectángulo de cinta adhesiva delimitaba mi mirada sobre un terreno de agua en movimiento constante. El 3 de marzo de 2010 a las 16:42 registré con el teléfono móvil la ubicación, 36°37'13"N, 4°29'46"O y, desde entonces hasta el 14 de julio de 2015, a las 12:37, cuando dejé esa casa para volver a vivir en Málaga, fotografié el mismo fragmento de mar.

²¹ El único faro del país al que todo el mundo se refiere en femenino es La Farola de Málaga.

Una acción obsesiva con la que no sólo tomaba registros del mar y del tiempo sino, sobre todo, de mí misma y de la conexión con la naturaleza que esa mirada generaba.

Más de 3700 fotografías, en las que añadía una leyenda en la que consta:

hora:minutos_dia.mes.año // coordenadas // zoom; exposición; foco; iso

En la sala de exposiciones las fotos se alinean sobre la pared, destacan la hora y los minutos en que fueron realizadas, aunque combinan meses y años. Los huecos vacíos responden a las horas en las que nunca se tomó ninguna imagen. Las imágenes se acumulan en vertical en los minutos en que la casualidad o el ritmo de la vida me hizo repetir la toma en el mismo momento a lo largo de esos cinco años. Una extraña clepsidra que genera un posible infinito registro en el que la sucesión de segundos se convierte en un mantra, puerta de acceso a un nivel más profundo de concentración. Una acción apenas perceptible en el entorno, pero que me hizo propietaria de ese fragmento de mar y del tiempo que le dedicaba. Vigía en mi torre durante 5 años.

La apropiación de este territorio es simbólica y tiene tanto que ver con la medición del tiempo como con el registro del paisaje: ese fragmento de mar sorprendentemente cambiante es también notario de la distracción que el entorno provoca. ¿Qué pasó en el mundo durante aquellos 5 años? ¿Qué desayuné el 5 de octubre de 2014? ¿Cuántos seguidores tenía en Instagram entonces? Apenas lo recuerdo. Lo que sí recuerdo es lo placentero y relajante que era tener una excusa para pasar tiempo mirando al mar, de pie, parada en aquel balcón.



Figura 13. *Quiet Obsession* [Fotografía], Blanca Montalvo, 2010-2024.

La imagen es siempre a crédito

El neologismo “iconomía” se remonta a lo que Marie-José Mondzain describe desde el contexto de la crisis iconoclasta de Bizancio, como una “economía icónica” (Mondzain, 1996, p. 91). Durante la guerra de las imágenes que trató de zanjar el Concilio de Hiera, convocado en 754 por el emperador Constantino V, la hostia fue declarada por los iconoclastas el único icono no-engañoso como encarnación de Cristo:

A partir de entonces, como demuestra Mondzain, “todos los aspectos de la economía encarnada se encontrarán íntegramente en la economía icónica”, es decir, “la distribución, la administración y la gestión de todas las visibilidades”. Es desde esta intersección donde se cruzan los estemas respectivos de imagen y economía (...) y la numismática deviene el lugar donde el nudo se estrecha y comienza a configurar sus contornos. (Szendy, 2021, p. 14)

“La imagen está en la misma situación que la moneda”, que se parece a “los signos fiduciarios que encarna (...) los efectos de la fe y del crédito” (Mondzain, 1996, p. 197). Szendy llama a esto “doble equivalencia iconómica: no sólo la moneda es como la imagen, sino que la imagen, a su vez, es como la moneda” (p. 15). Una década antes, Deleuze ya había intuido esa relación entre la imagen cinematográfica y el dinero: “El dinero es el reverso de todas las imágenes que el cine muestra y monta por el anverso” (p. 109) y continúa:

El cine como arte vive en una relación directa con un complot permanente, con una conspiración internacional que lo condiciona desde dentro, como el enemigo más íntimo, más indispensable. Esta conspiración es la del dinero; lo que define al arte industrial no es la reproducción mecánica, sino la relación, ahora interna, con el dinero. A la dura ley del cine, donde un minuto de imagen cuesta una jornada de trabajo colectivo, no hay otra réplica que la de Fellini: «cuando no quede dinero, el film estará acabado» (Deleuze, 1986, p. 109).

Mientras Deleuze sostiene que todo lo visible lo es porque el dinero ya está ahí, en el reverso de cada imagen o cada fotograma en potencia, Bellour recoge las palabras de Godard, quien ante su mesa de montaje defiende que lo primero es la visión, y sólo después de ver el mundo, lo describes con ese guion como invención contable del que habla en *Guion del filme Pasión* (1982), rodado después de *Pasión* (1982). Bellour transcribe literal el monólogo:

Pienso que... primero ves el mundo y luego lo escribes. Y primero teníamos que ver el mundo que describe *Pasión*, teníamos que ver si existía, para poder filmarlo (...) el guion viene de la contabilidad, en principio fue un rastro, un rastro de cómo se había gastado el dinero. Pero primero se veía. (Bellour, 2002, p. 184)

Godard, creador, defiende una pureza de la vista, como una opción primigenia que se traslada a la producción artística antes de que ésta tenga “reverso económico”. Pero si recordamos a Benjamin, cuando analiza la imagen

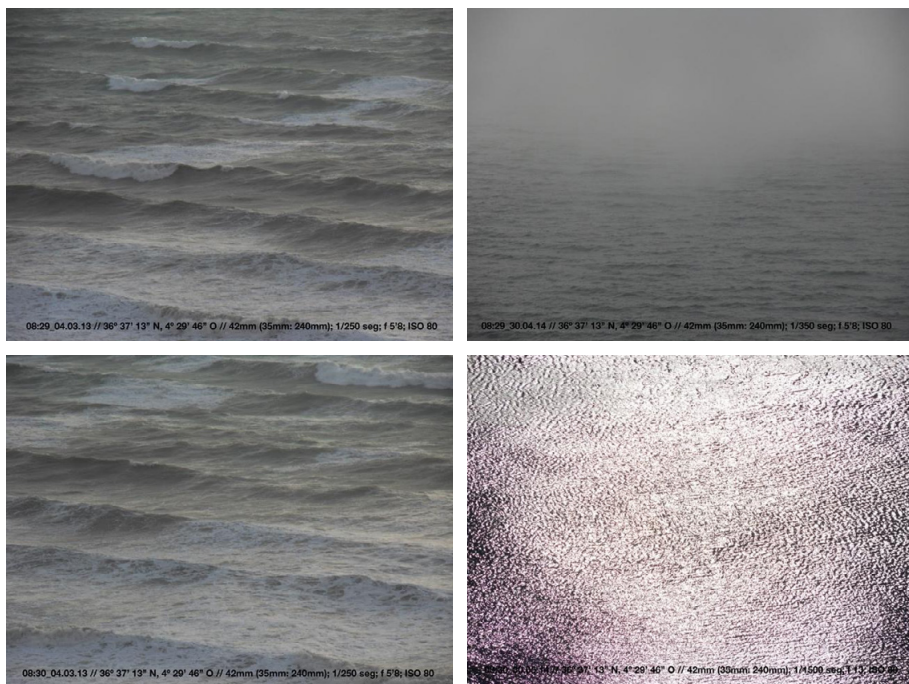


Figura 14. *Quiet Obsession* [Fotografía], Blanca Montalvo, 2010-2024.

técnica, para él era “de decisiva importancia que el modo aurático de existencia de la obra de arte jamás se desligue de la función ritual” (Benjamin, 1989, p. 26). Relacionaba el ritual con el “primer y original valor útil” y sus formas profanas de belleza como “ritual secularizado” (p. 26) desarrollado en el Renacimiento, y sólo subvertido por el nacimiento del primer medio de “producción revolucionario”, la fotografía, en auge durante el socialismo:

por primera vez en la historia universal, la reproductibilidad técnica emancipa a la obra artística de su existencia parasitaria en un ritual. La obra de arte reproducida se convierte, en medida siempre creciente, en reproducción de una obra artística dispuesta para ser reproducida (...) Ya que se funda de manera inmediata en la técnica su producción. Ésta no sólo posibilita directamente la difusión masiva de las películas, sino que más bien la impone (...) En 1927 se calculó que una película de largo metraje, para ser rentable, tenía que conseguir un público de nueve millones de personas (...) En el mismo instante en que la norma de la autenticidad fracasa en la producción artística, se trastorna la función íntegra del arte. En lugar de su fundamentación en un ritual aparece su fundamentación en una praxis distinta, a saber, en la política. (p. 27 y ss)



Figura 15. *Quiet Obsession* [Fotografía], Blanca Montalvo, 2010-2024.

La función de la imagen ha pasado desde la ritual a la cultural y, desde ahí, a la política, es decir, del ritual mágico de sus orígenes, a su evolución en el ritual religioso y más tarde, durante el Renacimiento, a la creación del ritual pagano de la belleza que, con el socialismo y la imagen técnica con su reproducción infinita, vigorizada por la revolución digital, convirtió a todas las personas en creadores de contenidos, distribuidores y consumidores de los mismos, pero todo ello durante la crisis de la experiencia que se desarrolla a lo largo del siglo xx. Martin Jay (2003) ha señalado la centralidad del concepto y las ramificaciones de las diversas maneras de pensar la cuestión. Y Agamben, pesimista, observa la destrucción absoluta de la experiencia, “la jornada del hombre contemporáneo ya casi no contiene nada que todavía pueda traducirse en experiencia” (2001, p. 8).

Miguel Ángel Hernández-Navarro aún confía en un arte que recupere esas modalidades de experiencia que rescatan el sentido de contacto, cercanía, afectividad y conciencia del tiempo propio:

gran parte del arte de las últimas décadas tiene que ver con un retorno a modalidades de experiencia alternativas a las producidas por la sociedad capitalista. Tanto los nuevos colectivismos y las estéticas relacionales —que proponen anudamientos de experiencias y nuevas comunidades afectivas— como las estéticas anacrónicas, las alteraciones temporales y sensoriales (...) muestran el ámbito artístico como un lugar de experiencias otras, como una especie de reducto para una experiencia del tiempo, de la afectividad, de la vida, humanizada frente a la cosificación, mercantilización y capitalización de los sujetos. Modalidades de la experiencia que, en última instancia, contribuyen a la producción de sujetos críticos, de espectadores emancipados capaces de decidir, enunciar y posicionarse políticamente. (2012, p. 120)

Pero esas modalidades de experiencia alternativas no están exentas de cierto valor de cambio de la imagen. En nuestra sociedad tardo-capitalista, la liquidez es la capacidad que tienen los productos financieros y de ahorro, que define su facilidad y rapidez para ser convertidos en dinero. Cuanto más

líquido es el producto, mayor facilidad tiene para ser convertido en dinero. Es esencial que las inversiones financieras a corto plazo dispongan de esa cualidad. Por ello, la insurrección parece estar del lado de lo que Rancière llamó “imagen pensativa”, una prosopopeya que ralentiza la imagen, y fuerza una suspensión cuasi infinita entre la imagen y su encarnación o valor de cambio:

Aquel que está pensativo está lleno de pensamientos, pero eso no quiere decir que los piense. En la pensatividad el acto del pensamiento parece capturado por una cierta pasividad (...) Una imagen pensativa es entonces una imagen que oculta el pensamiento no pensado, un pensamiento que no puede asignarse a la intención de aquel que lo ha producido y que hace efecto sobre aquel que la ve sin que él la ligue a un objeto determinado. La pensatividad designará así un estado indeterminado entre lo activo y lo pasivo. Esta indeterminación replantea la divergencia (...) entre la noción común de la imagen como doble de una cosa y la imagen concebida como operación de un arte. Hablar de imagen pensativa es señalar, a la inversa, la existencia de una zona de indeterminación entre esos dos tipos de imágenes. (2010, p. 105).

Esta zona de indeterminación crea una suspensión de la imagen entre la acción y la pasividad, cercana al concepto de duración bergsoniano. Se congela la petición de liquidez y la imagen estanca su deuda:

Nuestra existencia actual, a medida que se desarrolla en el tiempo, se duplica en una existencia virtual, una imagen en espejo. Todo momento de nuestra vida ofrece así dos aspectos: actual y virtual, percepción por un lado y recuerdo por el otro (...) porque el instante presente, siempre en movimiento, límite evasivo entre el pasado inmediato que ya no está y el futuro inmediato que no está aún, se reduciría a una simple abstracción si no fuera el espejo móvil que refleja sin cesar la percepción como recuerdo. (Bergson, 1982, p. 143)

Deleuze fue el primero en leer a Bergson, tras un cierto ostracismo, y muchos lo conocimos de su mano, pero este “espejo móvil” se convirtió en “cristal” en los ensayos sobre cine. En “Los cristales de tiempo” la metáfora de la percepción bergsoniana le sirvió a Deleuze para sostener su teoría de una imagen con dos caras, con haz y envés, de modo que no sólo debilitó para siempre la imagen al concebirla como superficie y quitarle profundidad, sino que originó la sospecha; porque si la imagen-cristal se define como ese espejo móvil en el que se intercambian la imagen actual y la imagen virtual, la naturaleza del intercambio en cuestión es incierta; él la describe como “asimétrica” o “desigual”, distorsionada por el “tiempo”, por tanto, “son un revés y un derecho perfectamente reversibles. Son «imágenes mutuas», como dice Bachelard, en las que se opera un intercambio” (Deleuze, 1986, p. 99). Y al recurrir a Bachelard y su perifrasis “imágenes mutuas” del libro *La tierra y los ensueños de la voluntad* (1948), Deleuze reforzó el concepto de imagen como aquello que debía ser sustituido por algo equivalente, lo que llevó a que el dinero se

constituyera en la equivalencia ontológica de la imagen; al principio, en los estudios sobre cine, recordemos la frase lapidaria, “El dinero es el reverso de todas las imágenes que el cine muestra y monta por el anverso” (p. 109) y, por extensión, más adelante y con la proliferación de la imagen-técnica y la revolución digital que convirtieron en cristal la superficie de imágenes y textos, el dinero y su reversibilidad con la imagen se hicieron inseparables. Y así hemos llegado hasta hoy, inmersos en un mundo de imágenes inherentes al dinero, que son dinero y que nunca pretendieron ser otra cosa que dinero, y que ya no requieren de ritos, ni míticos ni secularizados, ni politizados. La imagen/dinero actual es plana e inmediata.

Políticas del rocío

Bienvenido a un nuevo estadio de lo normal. Las redes sociales están reformateando nuestras vidas interiores. En tanto la plataforma y el individuo se vuelven inseparables, las redes sociales se vuelven idénticas a lo social en sí mismo. En un *tweet* Evgeny Morozov publicaba: el utopismo tecnológico de los noventa postulaba que las redes debilitan o reemplazan las jerarquías. En realidad, las redes amplifican las jerarquías y las hacen menos visibles (...) embarquémonos en un viaje al interior de este tercer espacio denominado lo techno-social. (Lovink, 2021, p. 14)

En 2016 Benjamin Bratton propuso una cosmología monumental, en la que las redes, los medios y las plataformas no se diferenciaban como entidades separadas. Su megaestructura planetaria, con forma de pila, implicaba que todo estaba en capas y conectado. Seis capas diferentes que de abajo a arriba son: tierra, nube, ciudad, dirección, interfaz y usuario, mediante las que un ordenador de escala planetaria ha transformado la geografía política a su propia imagen, y no es el guion de una película de ciencia ficción.

En contraste con la geografía política moderna, que trazaba mapas horizontales, la geografía del *Stack* apila espacios en vertical, unos encima de otros, esto es, en lugar de reconocer todos los tipos de programación a escala planetaria, como la computación en la nube, *smart cities*, computación ubicua, sistema masivo de direccionamiento (*addressing*), interfaces de próxima-generación, usuarios-no-humanos y demás, en tanto que diferentes géneros o especies informáticas, son localizados en capas por este modelo, la pila, en una metaplataforma consolidada desde el *Earth layer* (capa Tierra) hasta el *User layer* (capa usuario). La energía que se obtiene de los recursos planetarios en el *Earth layer* alimenta la programación en el *Cloud layer*, cuyas plataformas globales organizan nuevas topologías globales. El *City layer* es animado desde dentro por las plataformas del *Cloud layer*, organizando las cosas, eventos y relaciones en el *Address layer* y de éste en regímenes del *Interface layer* que ofrecen una ventana a todo el sistema para los *Users*. Juntas, todas estas capas constituyen el aparato de tamaño superior: el

EL CARBONERO DE PLATÓN
Blanca Montalvo



Figura 16. *Quiet Obsession* [Fotografía], Blanca Montalvo, 2010-2024.

Stack, la pila, que es a la vez sistema descriptivo y modelo de diseño que puede señalarnos un camino diferente al de la actual configuración. El *Stack* es un modelo para pensar sobre la organización técnica de la programación planetaria como un todo coherente, así como un modelo conceptual para pensar los espacios complejos y contradictorios que han sido producidos a su imagen. “La computación planetaria es nuestro a priori, algo dado o asumido. Esta es la nueva normalidad (...) Bratton piensa en términos farmacológicos. La pila es cura y toxina” (Lovink, 2021 p. 128).

Nuestra era ni es heroica, ni mitológica, sino anodina. Nos faltan modelos de rol y héroes. Después de todo, los mitos son historias que necesitan tiempo para desarrollar una audiencia amplia, para construir sus tensiones, para representar su drama. “La tecno-tristeza no tiene fin, no toca fondo. ¿Cómo hacemos para revertir la aceleración de la alienación? (...) deberíamos ejercitar una nueva táctica de silencio, dirigiendo la energía y recursos liberados hacia la creación de espacios temporales de reflexión (Lovink, 2021, p. 16). En nuestro mundo, utopía y distopía han permutado: del *Temporary Autonomous Zone* (TAZ) que hace décadas ideó Hakim Bey, uno de los pioneros de Internet, al culto a los *selfies*, la política de los memes, la adicción a Internet, etc., ya no hay nada “social” fuera de las redes sociales. A finales de los años setenta del siglo xx Lévi-Strauss ya imaginó un futuro distópico en el que en toda la superficie de la Tierra sólo existiera una única cultura, una única civilización, y comprendió que nos acercábamos peligrosamente rápido:

Para que una cultura sea realmente ella misma y esté en condiciones de producir algo original, la propia cultura y sus miembros deben estar convencidos de su originalidad (...) En la actualidad, nos hallamos amenazados por la perspectiva de quedar reducidos a simples consumidores, individuos capaces de consumir lo que fuere, sin importar de qué parte del mundo y de qué cultura proviene y desprovistos de todo grado de originalidad. (2022, p. 49)

Entender las redes sociales como ideología significa observar cómo ésta se une a los medios, la cultura y los complejos de identidad, en un desarrollo cada vez mayor, vinculado al género, al estilo de vida, la moda, las marcas, los chismes sobre famosos, las noticias de radio y televisión, la recomendación de un champú para rizos, los perritos en patinete o los concursos de talentos. “El poder de la red social se debe a su propia banalidad” (Lovink, 2021 p. 62).

Para The Invisible Committee, las redes sociales trabajan para lograr el aislamiento real de todo el mundo. Y nosotros lo hacemos posible trabajando para ellas, desde el lavabo, el metro o la oficina. Inmovilizamos nuestros cuerpos, mediante dispositivos conectados a una burbuja virtual. Casi como lo imaginó Cronenberg, en *eXistenZ* (1999). El juego de poder del poder cibernético es darnos a todos la impresión de que tenemos acceso a todo y a todo mundo, cuando en realidad estamos cada vez más separados. “Nos da la impresión de que tenemos cada vez más y más amigos, cuando son cada vez más y más autistas.” (The Invisible Committee, 2017, p. 48).

Nos enfrentamos a una de las mayores diferencias sociales, casi medievales, entre una élite *offline*, que ha delegado su presencia *online* a sus asistentes personales, en contraste con un frenético 99,9 % que no puede ya sobrevivir sin acceso online 24/7, al tiempo que lucha contra los largos viajes diarios al trabajo, porque no puede vivir en unas ciudades *turistificadas*, el pluriempleo y las presiones sociales, al tiempo que hace malabares para lidiar con amigos, familiares y complejas relaciones sexuales, con ruido en todos los canales, y el opio de Netflix. ¿Podemos imaginar un futuro diferente?

Franco Berardi confía en un “cerebro social”, “Mientras seamos capaces de imaginar e inventar, mientras seamos capaces de pensar independientemente del poder, no seremos derrotados” (Berardi, 2017, p. 162). Pero, ¿tenemos la energía para transformar las posibilidades en realidades? En su diálogo de 2013 con Berardi, Mark Fischer comentó que “necesitamos recuperar el futuro, y eso significa recuperar un tiempo prospectivo, donde no estamos protestando sin cesar contra el capital u obstruyéndolo, sino anticipándolo. Aquí está el espacio para que el arte se reinvente a sí mismo como el sitio para una multiplicidad de visiones del futuro postcapitalista (Fisher & Berardi, 2013).

Hay un vaso griego en el Museo Británico, una cerámica negra, que muestra a Ulises atado al mástil de su barco, para así resistir el canto de las sirenas que vuelan alrededor. Ulises era el más humano de los héroes griegos: valiente guerrero en Troya e Ítaca, diestro marinero, seductor ocasional, eficaz embustero, y curioso, por eso fue capaz de diseñar una treta para enfrentarse a las sirenas (García Gual, 2003, p. 341). Entonces, como hoy, las sirenas rondan alrededor, invisibles. Sólo que el tiempo no es ya propicio a los héroes. Aunque el Mediterráneo sigue bañando nuestras costas, llenas de inmigrantes en pateras y turistas en yate, las historias y los mitos “presentan el pasado, el real y el imaginario, como si fuera del mismo orden ontológico, con el añadido de que las imágenes del combate tienen una duración superior al valor de la historia” (Ruiz-Domènec, 2021, p. 39). Como nos recuerda Lévi-Strauss, el mito y la música son máquinas simbólicas de abolir el tiempo, cada una a su manera y en su peculiar dirección:

Es imposible comprender el mito como una secuencia continua (...) aprehenderlo como una totalidad y descubrir que el significado básico del mito no está ligado a la secuencia de acontecimientos, sino más bien, a grupos de acontecimientos, que se suceden en distintos momentos de la historia. Por lo tanto, tendremos que leer el mito como leeríamos una partitura musical, dejando de lado las frases musicales e intentando leer la página, con la certeza de que lo que está escrito en la primera frase musical de la página sólo adquiere significado si se considera que es parte de lo que se encuentra escrito en la segunda, en la tercera, en la cuarta (...) no sólo tenemos que leer de izquierda a derecha, sino simultáneamente en sentido vertical, de arriba abajo. (2022, p. 80)

Nuestros órganos sensoriales nunca son “órganos inmediatos”, como dice Marx, sino “órganos sociales”. Construyen un *sensorium* compartido y dividido: una partición o reparto de lo sensible (Rancière, 2014).

Si lográsemos admitir que lo que ocurre en nuestra mente no se diferencia en absoluto, ni sustancial ni fundamentalmente, del fenómeno básico de la vida; y si llegáramos a la conclusión de que no existe tal hiato imposible de superar entre la humanidad, por un lado, y todos los demás seres vivos (no sólo los animales, sino también las plantas), por el otro, llegaríamos tal vez a obtener más sabiduría (digámoslo francamente) que aquella que esperábamos llegar alguna vez a alcanzar. (Lévi-Strauss, 2022, p. 54)

Asumo la práctica artística, docente y de investigación como políticas del rocío, esa humedad diminuta que cae desde un cielo despejado y forma pequeñas gotas sobre las superficies, casi siempre de noche. Desconfío de los grandes gestos, pero como Soto Calderón, coincido en que “Urge criar imágenes que tengan la capacidad de fisurar la creencia (...) de que no existen otras maneras válidas de hacer, otras modalidades de existencia y otras formas de vida” (Soto, 2022, p. 45). Las políticas del rocío se asientan en los pequeños gestos, en lo leve y efímero para producir otras formas de conocimiento y pensamiento sensible. Hay que cuidar las imágenes para un mundo futuro en el que las sombras no nos engañen y, de este modo, reconozcamos las huellas del carbonero que alimenta la hoguera y su inevitable foco de mentiras.

► VIRTUALIDADES DE LA RESURRECCIÓN: REDES, DISPERSIONES Y APROPIACIONISMOS EN LAS IMÁGENES POBRES

▷ Sergio Martín. *Universitat Politècnica de València*

La imagen pobre ya no trata de la cosa real, el original originario. En vez de eso, trata de sus propias condiciones reales de existencia: la circulación en enjambre, la dispersión digital, las temporalidades fracturadas y flexibles. Trata del desafío y de la apropiación tanto como del conformismo y de la explotación. En resumen: trata sobre la realidad. (Steyerl, 2018, p. 48)

Nuevos medios en tiempos convulsos

El siglo xx se definió con la velocidad como una de sus señas de identidad. La herencia de la Ilustración y el pensamiento positivista dieron como fruto grandes avances tecnológicos con el ensalzamiento de la razón como valor del progreso, lo que permitió complejas campañas de viralización del capitalismo en explotación de recursos, estructuración de grandes relatos y alcance mediático. Esta velocidad en la impuesta necesidad de obsolescencia tecnológica permitió la creación de nuevos dispositivos de visualidad que reconfiguraron los modos de mirar y, por ende, de producción artística. En un primer momento, el valor ideológico sobre la aparente objetividad que permitía el propio funcionamiento de estos aparatos los convirtió en los productos idóneos para un paradigma cultural bautizado como moderno. El arte se convertía en la fuga del racionalismo que tenía a la fotografía y al cine como sus hijas predilectas. No obstante, este discurso suele invisibilizar el proceso de abstracción en el que otras disciplinas artísticas estaban inmersas hasta llegar a los lugares que tuvieron que tomar. Por ejemplo, la pintura llevaba varios siglos de experimentos bajo banderas como las del impresionismo o el puntillismo que permitieron que, tras la fotografía, se reinventaran en otros procesos de expresión. Este fenómeno habla de la inmersión e interconectividad cultural que sufre cualquier práctica sometida a las secuelas de su época. No es posible entender el barroco sin la iconoclasia protestante o, a consecuencia de esta misma escisión, las diferencias dentro del cine europeo. Las supervivencias, como denominaría Aby Warburg, no son más que los restos de los conflictos que se han ido cargando en las imágenes (Didi-Huberman, 2018), un suceso que permitirá trabajar con la herencia dentro de una lógica de la apropiación y la remezcla en la búsqueda de su resignificación.

Bajo esta bóveda, los avances tecnológicos que se hicieron a raíz de la fotografía y el cine no solo fueron para diferenciarse de otras disciplinas artísticas, sino que revolucionaron toda la metodología sobre la que se sostenía el análisis artístico. Desde el celuloide, pasando por la televisión, el vídeo de cinta electromagnética hasta la digitalización, todo ello en el lapso de menos de un siglo. Todo ello abrió discusiones en torno al materialismo de las formas audiovisuales y las transformaciones que implican estos cambios mediales en comparación a otras disciplinas artísticas. Del mismo modo que el óleo fue una revolución a finales del siglo xiv, la visualidad de la imagen en movimiento fue variando a raíz de cada nuevo invento que trataba de mejorar la calidad de la imagen que ofrecía. De este modo, sucedía un fenómeno que ha predominado en las imágenes producidas por estas tecnologías a diferencia de la pintura o la escultura: la lucha por la alta resolución. Las hegemonías capitalistas tratan de deshacer la borrosidad que tenían en un inicio para alcanzar la mayor definición posible, como un valor asociable a los resquicios del positivismo teleológico de perfeccionamiento técnico. Sin embargo, esta indefinición no ha podido ser extirpada hasta día de hoy, ya que todo invento relacionado con la edición audiovisual lleva de la mano la opción de degradar creativamente sus imágenes.

La artista y teórica Hito Steyerl propuso pensar estas imágenes que se desechaban a los márgenes de la circulación comercial por su falta de calidad:

La imagen pobre es una copia en movimiento. Tiene mala calidad y resolución subestándar. Se deteriora al acelerarla. Es el fantasma de una imagen, una miniatura, una idea errante en distribución gratuita, viajando a presión en lentas conexiones digitales, comprimida, reproducida, ripeada, remezclada, copiada y pegada en otros canales de distribución. (2014, p. 33)

Esta definición, ya canónica de la teoría de la imagen digital, habla de un momento concreto y sus repercusiones socioeconómicas y culturales de la transformación visual que representa la existencia de esta clase de imagen. La mala calidad, en términos de definición, no es solo un asunto de la digitalización, sino que ha ido evolucionando a la par por la obsesión de la calidad del producto. La borrosidad e indefinición que tenían ciertos celuloideos o la transmisión televisiva han ido enseñando a varias generaciones a entender las figuras fantasmagóricas que se presentaban en estos dispositivos. Un ejemplo de ello es la serie de *Parallel I-IV* (2014) de Harun Farocki en la que muestra cómo en el mundo de los videojuegos se ha ido llevando a cabo una evolución de las formas hacia el hiperrealismo como signo de una mayor conquista de la representación a favor del capitalismo de la alta definición. Unos mejores gráficos se entienden como más realistas y se venden como seña de calidad del videojuego. No obstante, del mismo modo que los videojuegos han ido adecuando la mimesis según los medios a su alcance, las imágenes han ido cambiando según los formatos que se lanzaban al

mercado. De nuevo, se podría asociar el puntillismo al píxel, la decodificación RGB como una mejora en el rendimiento de transmisión digital que permite el perfeccionamiento paulatino de la imagen virtual. La clave sobre el conflicto de la definición es un asunto entre el (in)materialismo digital, el cuerpo de la imagen y las posibilidades de las nuevas sociedades cibernéticas.

Movimientos de cuerpos (in)materiales

El cuestionamiento sobre la materialidad y la representación, a pesar de todo, no es un asunto exclusivamente contemporáneo. El conflicto de la representación divina que se teorizó, en parte, desde la teología cristiana ha supuesto una conversación entre las posibilidades de una virtualidad implícita en la imagen, una pugna de la presencialidad. Los argumentos de Juan Damasceno en el segundo Concilio de Nicea empleando la encarnación del Padre en su Hijo devolvieron al cristianismo el permiso de distinguir entre idolatría y veneración, proponiendo la conciencia de la distancia entre la presencia y la ausencia, entre el objeto y el sujeto. Un objeto no contiene la divinidad, pero sí media entre la realidad y la aparente divinidad. Lo relevante de estas imágenes es su carácter para interceder dialógicamente.

En las discusiones de la desmaterialización implícita de la virtualidad se asocia el control de superficies mediante artefactos que solo sirven de prótesis para el cuerpo. Un movimiento sin cuerpo nos invita a pensar un movimiento desde una perspectiva no cuerpo-céntrica (Portanova, 2013). Este proceso no implica la jerarquización perceptiva, sino una reconfiguración del campo de la presencialidad que ha traído la cultura digital. Del mismo modo, los dispositivos digitales requieren de una materialidad que los hace posibles y, a su vez, esta experiencia como receptores de la inmaterialidad está mediada por la materialidad de sus propios artefactos. Cualquier aspecto del paradigma cibernauta está mediado por la materialidad de sus aparatos de producción y recepción de imágenes, haciendo de estas sus elementos constitutivos de transmisión informativa. Nuestros cuerpos, dentro de una soledad interconectada, son receptores de imágenes de sociedades telemáticas. El universo de las nuevas imágenes técnicas trae consigo una deriva de la visualidad tradicional que implica conocer los modos en los que este mundo se está programando. Vilém Flusser define dos tendencias posibles de este universo: una sociedad totalitaria altamente programada y configurada por funcionarios de imágenes o una sociedad telemática dialogante de creadores de imágenes y coleccionistas de estas (2017, p. 26). Ambas situaciones confluyen en las sociedades contemporáneas y su gestión de imágenes desechadas por el totalitarismo del capitalismo audiovisual pero que son recogidas por sujetos anónimos en red.

El cuestionamiento tras estas imágenes es debido a las características que les son intrínsecas basadas en su baja resolución y su alta velocidad de circulación, lo que las hace elementos de índole participativa de aquello que contengan. La propia imagen pobre se politiza por ser excluida por los circuitos normativos, por lo que al perder materia parece ganar impacto político. Las imágenes, en sí, son artefactos comunicativos capaces de animar objetos y participar de la vida social. Como recuerda Sergio Martínez Luna, el giro visual señala cómo las imágenes son elementos activos a la hora de conformar imaginarios y procesos de identificación (2019, p. 192). Independientemente de su materialidad, la imagen va a encontrar el resquicio por el que continuar con la posibilidad de su existencia. La inmaterialidad no puede ser comprendida sólo como una superación de la dimensión material, sino que estos elementos aparentemente sin cuerpo se componen de su propia materialidad. Cuando Steyerl insiste en pensar estas imágenes desde su falta de materialidad es porque esta misma ha sido condenada en la industria, su baja resolución es como una cicatriz en la piel. Esta inevitable transacción que adquieren al ser comprimidas les desvía hacia otra forma de vida relacionada con la resistencia frente a los procesos del capitalismo.

Dialéctica de la aldea global

Este modelo social y político de producción económica es un complejo entramado que no puede evitar que sus propios instrumentos también sirvan para su cuestionamiento. No obstante, el intrincado modo de subsistencia del capitalismo es como el de la monstruosidad alienígena de la película *The Thing* (1982) de John Carpenter, tal y como describe Mark Fisher, siendo esta entidad capaz de mutar dependiendo del cuerpo que habite absorbiéndolo y adaptándose a su entorno (2016, p. 6). Por este motivo, Steyerl destaca la contradicción de que las imágenes pobres difunden tanto el material experimental y artístico como la pornografía y paranoia de estos sistemas. Las plataformas en las que se distribuyen estas imágenes tienen sus propios filtros programados vinculados a las diferentes estrategias de mercantilización de las empresas que las poseen. Del mismo modo que sucede con la archivística o la colección privada, las plataformas establecen sus propias normativas para constituir su universo idóneo. Esto implica que la cultura digital y el capitalismo vinculado a esta exige a los sujetos solitarios de la pantalla que produzcan para las empresas y consuman a su vez su contenido. No obstante, el doble filo de esta coyuntura es la de establecer comunidades de (co)autores que constantemente editan y remezclan material que devuelven a la red y estos, a su vez, se recogen para seguir siendo editados de nuevo. La apropiación de estas redes se basa en la fragmentariedad de sus imágenes en un juego que imita la alta velocidad que exige el capitalismo, pero que lo emplea para manipular la información que reciben. A esta situación Flusser la denomina una sociedad de jugadores en la que el artista deja de

ser visto como un creador y pasa a ser un jugador que compone a través de la fragmentariedad de la información que recibe (2017, p. 119). Este intercambio dialógico con las imágenes pobres crea una red que trata de producir algo imprevisto dentro de un azar improbable. Los aparatos se programan para llegar a producir un accidente denominado como azar probable, en el que los resultados están codificados de antemano dejando, por pequeña que sea, una posibilidad de que ese elemento surja dentro del sistema de la máquina. Abrirse a la improbabilidad mediante el material que circula en la red se convierte en un hacer limitado por unas reglas que se reconfiguran en el acto de la remezcla, tratando de piratear el sistema para crear una probabilidad improbable dentro del azar probable de la máquina. A esta estrategia Flusser la define como *libertad*, una posibilidad única de emitir información nueva contra la entropía exterior y que solo se realiza con otros (2017, p. 125).

Trabajar mediante la precariedad de las imágenes pobres es tratar de emplear la máquina contra su propia programación, una actividad que se realiza en muchas ocasiones en el anonimato, pero siempre en participación. Esta desterritorialización es causa de las necesidades del capitalismo global, el abrir un mercado transnacional para acceder a mayores inversores hace que la circulación y prácticas de resistencia se multipliquen. La aldea global que describe Marshall McLuhan o la aldea cósmica de Flusser (2017, p. 57), son una realidad de las sociedades telemáticas que emplean imágenes técnicas. En esta aldea se publica lo privado y se privatiza lo público, haciendo de la red un espacio público dominado por monopolios. Las rutas alternativas que se generan para ocultarse de las nuevas formas de vigilancia biopolítica son mediante estas imágenes deformes, translúcidas y veloces. Son imágenes populares, activos que reflejan todas las inquietudes de los sujetos contemporáneos, expresando sus contradicciones como el narcisismo, la falta de concentración o la sumisión a la producción del espectáculo. Esta misma cualidad demuestra la capacidad de mutación del capitalismo, ya que normalmente se asocia el espectáculo a la falta de intervención o a la pasiva contemplación del espectador (Jappe, 1998, p. 20). El espectáculo se configura mediante imágenes de acuerdo con los intereses de parte de la sociedad, estableciendo relaciones de dominación invisibles mediante las plataformas digitales. Se entiende que hay una separación entre la actividad social y su representación. Por este motivo, se planteó una crítica de la separación que permitiera subvertir las imágenes del espectáculo, un ejercicio que trató de ensayar Debord con su película de *La sociedad del espectáculo* (1974). Esta acción trataba de constituir el reverso de la situación construida, sacar de contexto las imágenes filmadas y forzarlas a un significado crítico que se conseguía mediante la resignificación y apropiación de dicho material. Por lo tanto, las propias estrategias de la sumisión del espectáculo parecieran ser invertidas mediante procedimientos de fragmentación y descontextualización. En este sentido, las imágenes que el propio sistema obliga a sus

usuarios a producir son arrebatadas del trabajo alineado, precario y esclavo. La herencia que cargan las imágenes las hace susceptibles de poder ser manipuladas en estas tácticas de subversión, como hace René Viénet en *¿La dialéctica puede romper ladrillos?* (1973) cuando se apropia de una película de artes marciales doblando y subtitulando a sus personajes para hablar de eventos revolucionarios de su época o haciendo alusiones anticapitalistas. La pérdida de calidad y autoría de la película original se ve envuelta en una resignificación integral para ser devuelta a los circuitos de exhibición para ser compartida por las comunidades en red dejando que sus mensajes se mantengan con vida.

Aprendiendo a habitar la videomorfosis

De este modo, este aspecto es lo que Hito Steyerl se refiere a la resurrección que viene mediante las imágenes pobres. Concretamente, menciona como colecciones de videoarte, cine experimental o ensayístico sobreviven a través de descargas de internet, siendo exhibidas en plataformas online o coleccionadas por los usuarios. Obras que no pertenecen a colecciones institucionales pero que se vuelven accesibles para el público en red, como sucede con el caso del archivo *UbuWeb* creado en 1996 por Kenneth Goldsmith. Víctimas de una hegemonía cultural de alta definición, la obsolescencia de su propia condición material marginó estas obras a los márgenes de exposición mediante filtros programados por los distintos intereses de las plataformas e instituciones. Sin embargo, a través de estas operaciones rizomáticas participativas estas piezas pueden volver a ser visionadas, aunque sea a costa de parte de la calidad material en la que fueron hechas e incluso cómo han sido comprimidas posteriormente. De este mismo modo, las plataformas de *Youtube*, *Twitch*, *TikTok* o *Instagram* están invadidas con imágenes pobres editadas para subvertir los mensajes normativos que se han impuesto en las sociedades contemporáneas.

La visibilización de discursos no binarios y no normativos ha sido, en parte, posible por la instrumentalización de estos espacios (privados) públicos en los que mostrar lo arrastrado al límite. El uso de estas redes sociales, como se ha mencionado anteriormente, produce tanto el material que sometería al espectador por el espectador, así como los elementos intrusos de los propios usuarios.

El humor tras la apropiación, la rápida edición y la circulación del material anónimo presenta temas políticamente controversiales a través de figuras alegres o montajes de corte situacionista. Son un reflejo, casi instantáneo, de lo que sucede en el presente, lo que Richard Dawkins denominó *meme* como una unidad de transmisión de información susceptible de ser imitada (1990). Las propias imágenes ya se definen por ser transmisibilidad, pero en la jerga digital contemporánea los memes se les destaca por la ironía de

su montaje. La animación, figuras 3D, extractos de noticiarios, escenas de películas, grabaciones domésticas y un sinfín de elementos que son capaces de bromear de situaciones tan delicadas como las enfermedades mentales, los traumas sociales o los conflictos geopolíticos. No obstante, son constantemente compartidos junto a mensajes que apuntan cómo de identificados están los usuarios con estos ensamblajes y cómo buscan que otros usuarios establezcan redes afectivas en las que se discute sobre estos temas. Ese flujo interminable de memes genera relaciones entre los cibernautas, personas físicas tras el espacio liminal de la materialidad de sus pantallas. De un modo similar, y como recuerda Hito Steyerl en su ensayo, el cineasta soviético Dziga Vertov buscaba mediante el fenómeno cinematográfico la articulación de colectividades de espectadores, siendo el mismo acto de ir al cine un evento de colectividad compartida. Sin embargo, estas *relaciones visuales* que mencionaba Vertov se relacionaban con los imaginarios colectivos en los que, mediante las películas, se transmitían valores (Steyerl, 2014, p. 46). Actualmente, todo fenómeno audiovisual es susceptible de generar estas relaciones visuales, como sucede con los memes. A diario, millones de imágenes se comparten a través de los dispositivos programados de azar probable y en esa probabilidad las imágenes se presentan como relámpagos que impactan sobre nuestra mente. Este modelo presenta no solamente que no tenemos un cuerpo, sino que somos un cuerpo con relación a otros (Nancy, 2003) o que cuando damos una imagen damos una parte que remite a un cuerpo (Zafra, 2015).

En la aldea global interconectada e intercultural se cuelan las imágenes pobres subvirtiendo el contenido millones de veces ante la posibilidad de un accidente probable que haga que se active la conciencia del usuario en su diálogo con otras mentes en la red. La pantalla ya no es una ventana al mundo como lo era el cuadro, la forma simbólica ya no es la perspectiva sino la *videomorfosis* (Granata, 2019). El universo de las nuevas imágenes técnicas ha reconfigurado la visualidad para entender los espacios virtuales desde la multiplicidad, la fragmentariedad y la interfaz. La cultura perspectiva creaba un universo simbólico con el que narrar y describir, mientras que el propósito de la *videomorfosis* se encauza hacia un paradigma basado en la exploración e interacción. Se propicia un pensamiento en movimiento e irregular basado en el remontaje y la circulación audiovisual.

En este contexto de nuevas visualidades y articulaciones de las imágenes técnicas muchas han sido las denuncias sobre la masiva expansión de producción de imágenes, como se observa en el proyecto fotográfico e instalativo de Erik Kessels *Photographie in Abundance* (2011) en la que se habían impreso y colocado amontonadas a lo largo de la sala la producción fotográfica que se subía en 24 horas a la plataforma de Flickr o el proyecto de Penelope Umbrico en *Suns from Flickr* (2006) en el que instalaba miles de fotografías de puestas de sol mostrando la similitud entre todas ellas.

Ambas obras señalan por un lado el paradigma *postfotográfico* que define Joan Fontcuberta basado en el apropiacionismo, la producción en colectivo, su distribución en red y un predominio de su circulación para la agitación social (2016, p. 40). Esta ecología visual trata de tener un enfoque ante la circulación de imágenes técnicas remarcando los estereotipos de los que se componen. Otro ejemplo de estas estrategias es *Camera Restricta* (2015) de Phillipp Schmitt siendo una cámara que usa GPS para que, a la hora de tomar una fotografía de un lugar en concreto, esta analiza si esa fotografía, o parecida, ha sido tomada más veces por otros cibernautas. Si la respuesta es positiva la cámara no te permite realizar la fotografía. No obstante, el propósito de este proyecto se hizo pensando en la censura del Parlamento Europeo por su propuesta de prohibir fotografiar edificios con *copyright*, aunque estos estén en espacios públicos, denunciando así lo sencillo que sería implementar sistemas de censura de manera invisible desde las empresas o gobiernos, como podría llegar a entenderse los algoritmos que ya redistribuyen el material *online*. Las imágenes pobres que propone Steyerl son parte de este ecosistema en red que producen millones de personas al día. Sin embargo, todos estos proyectos no denuncian la sobreproducción, sino los modos en los que los sistemas permiten y almacenan estos elementos. En esta línea, el filósofo francés Jacques Rancière denunció el fútil intento del discurso de la masificación de producción cultural. La producción y distribución dependen de los medios disponibles y las estructuras programadas para almacenarlas (2017, p. 74). Toda esta infraestructura ya está ordenada, previa e institucionalmente, en una jerárquica relación de poder. Lo que se permite mostrar suele estar relacionado con la política de cada una de las empresas que ofrecen ese servicio y muchas de ellas tienen su propia tarifa. Por ende, si se les suman a estos filtros la codificación algorítmica de las propias plataformas para individualizar el contenido para cada usuario no es posible hablar de que existan demasiadas imágenes *per se*. Cada experiencia se enfoca en reestructurar la puesta en escena de lo visible de cada cibernauta para que se construya un universo alrededor de este, dejando fuera de plano otra gran cantidad de información procesada pero censurada para dicho usuario. Es por este motivo que cabe plantear el discurso que tanto Steyerl, Flusser o Rancière plantean a la hora de emancipar al espectador mediante una concienciación de producción que invierta la capacidad de azar probable por la de una improbabilidad llevada a cabo dentro de una sociedad de jugadores conectados a la red que se apropian del material permitido por las infraestructuras en red. De este modo, se podría devolver un material que propicia relaciones visuales de carácter afectivo que puedan formar parte de la subjetivación del individuo como ser colectivo crítico.

Resurrecciones en baja resolución a pesar del simulacro

El aparente interés del predominio del discurso aterrador de la masiva producción de elementos ha traído de vuelta discursos de iconofobia e iconoclasia que son combatidos con reflexiones en torno al simulacro. La evolución neoliberal ha llegado a una estética dominada por el fetichismo y el narcisismo que ha acabado por dominar a las clases políticas, algo que puede verse denunciado en el documental de Adam Curtis *El siglo del individualismo* (2002) en el que muestra cómo el freudianismo importado a Estados Unidos termina por ser la herramienta más eficaz del neoliberalismo hasta llegar a dominar la política global a través de un discurso del individualismo que la gente ha acabado exigiendo a sus sociedades, como ya describe Baudrillard al señalar cómo la publicidad goza de un simulacro de libertad pasiva, ya que esta es otorgada por los sistemas de dominancia para los que no cuestionan el orden social (2019). Igual que una imagen de poca calidad es desechada, un sujeto puede llegar a ser censurado o relegado del foco social. Estos simulacros se basan en la precesión de signos. La oferta y su anticipación como el funcionamiento de los algoritmos y el desdoblamiento del usuario en un sujeto virtual que adopta un comportamiento similar para llegar a mostrar coincidencias de su consumo de contenido. El propio director técnico de *Netflix*, Xavier Amatriain, reconoció esta estrategia en la que añadía que estas coincidencias se hacían mediante un análisis del consumo de usuarios similares, haciendo de esto una racionalidad de la similitud (Rivera, 2022, p. 42). Por este motivo, la conciencia del espectador es donde centran las energías los discursos críticos de la sospecha y no en un ocularcentrismo iconoclasta. En esta línea, Marie-José Mondzain habla de las imágenes como si fueran un mercado de estupefacientes. Las vinculadas a las estructuras hegemónicas están enfocadas en alejar la angustia del espectador, ya que sería esta emoción la que permite la protesta y la crítica contra el sistema (Rivera, 2022, p. 167). Para la filósofa francesa la imagen es como un sudario encontrado en el que se siguen inscribiendo nuestros deseos de resurrección (Rivera, 2022, p. 168). La imagen parte de una ausencia, un vaciamiento de lo representado y su resurrección solo es una relación y no una fusión con la presencia ausente. De este modo, las imágenes pueden convertirse en un modelo para producir comunidad crítica. Al pensar las imágenes con este paradigma se realizan dos operaciones: se rechaza la idea de la imagen autosuficiente, muda y, por otro lado, la imagen no se consideraría, en sí, solo una percepción natural sino que exige de un juicio del pensamiento que la ponga en relación. La resurrección reconoce que en la imagen está ausente lo real en el cual, tras el trabajo de duelo, la mirada puede verificar lo que hay en la imagen y resucitarla al dotarla de sentido. Por lo tanto, las imágenes son entes en constante movimiento que cargan con lo ausente esperando

pacientemente el montaje del usuario. La resurrección no solamente está en el poder mostrarse sino en el modo en el que esas imágenes se ponen en circulación mediante una articulación que las dota de sentido e impacto político.

Con este complejo entramado se pueden entablar esas relaciones que se formulan entre los autores y la materialidad circulante en un afán por subvertir la programación de los dispositivos audiovisuales con los que enfrentarse a un tejido cultural hegemónico imperante. A pesar de ello, esta situación de capitalismo global ha mostrado la heterocronicidad de la contemporaneidad en la multiplicidad de significados del tiempo en distintos contextos culturales (Moxey, 2015), refleja las asimetrías de la interculturalidad en un paradigma que busca ser global. Un contexto de desigual distribución de los bienes e imágenes de distintas culturas que se invisibilizan ante un aparente acceso público por medio de cualquier dispositivo capaz de conectarse a la red (García, 2007). A su vez, Lisa Parks (2002) apunta cómo esta diferenciación social relacionada con el acceso relativo de los usuarios define un capitalismo visual, lo cual implica que las propias tecnologías han establecido jerarquías de poder mediante el saber medido por el (no)acceso que tienen a la información en red. Por lo tanto, no se debe dar por sentado el acceso de las personas a las redes, condicionando de este modo no solo la posibilidad de poder producir sino también el hecho de llegar a hacerlo pero que nunca llegue a otro usuario por cuestiones de censura o distribución. Por este motivo, son tan importantes las recopilaciones que se producen a la sombra del sistema y las producciones descentralizadas. En esas ocasiones, la calidad de la imagen se sacrifica por la presencialidad que puedan contener, el sentido que se les pueda otorgar.

El trabajo documental de Mauro Andrizzi con *Iraqi Short Films* (2008) articuló el vídeo mediante grabaciones de diversa procedencia, como soldados norteamericanos, trabajadores de empresas, rebeldes iraquíes, entre otros. Trataba de entretejer una mirada de la intimidad que no se individualiza en una sola experiencia de la guerra, sino que se presentaba, en múltiples puntos de vista mediante imágenes de baja resolución, la radical cercanía que el espectador sentía ante el impacto de estos registros. Por otro lado, y en otra dirección, la artista Florencia Aliberti recopila cientos de fragmentos extraídos de vídeos en red de chicas que se grababan para preguntar al público anónimo de internet si ellas eran físicamente atractivas en *Am I?* (2012). Mediante varias operaciones de multipantalla monta un desgarrador relato en el que, incesantemente, se les escucha contar sus historias en las que les han hecho dudar de su físico mientras otras preguntan simultáneamente sobre este mismo. Estas piezas audiovisuales reflejan el detritus en dos situaciones muy diferentes pero que rescatan personas tratando de dar una imagen a su miedo. Estas imágenes de poca resolución no destacan por esta calidad, sino por la presencialidad de su relato y el ensamblaje de los autores. Formamos parte de manera efímera de sus cuerpos y nos presentan un acontecimiento

que nos interpela como seres humanos, sin importar la distancia. La realidad que llama a la puerta sin poder haber sido invitada porque se desconocía previamente su existencia.

Estos casos encajarían en lo que el videoartista Lucas Bambozzi sugiere como *microcinemas* (Zerené y Cardoso, 2017), para definir esta producción audiovisual reciente basada en formatos de corta duración, de bajo coste y pensada para circular en red aprovechando las ventajas del almacenamiento *online* o el *streaming*. Estas operaciones, aunque asequibles si se producen dentro del espectáculo, también permiten la visibilización de las subjetividades que no suelen tener la oportunidad de expresarse y que permitirían la organización social fuera de foco. En esta línea, Hito Steyerl destaca el manifiesto de Tercer Cine de Julio García Espinosa con el nombre de “Por un cine imperfecto” a finales de los años sesenta (2018, p. 41). Este cine trata de superar la división del trabajo en las sociedades de clases desestimando las distinciones entre autoría y público, un cine popular pero no consumista que predice que el desarrollo videográfico pone en peligro la producción industrial elitista audiovisual. Steyerl señala las semejanzas entre el cine imperfecto y el uso de las imágenes pobres, teniendo ambos un terreno común y actualizando las predicciones de Julio García Espinosa. Una manera de producir que ya se ha conseguido basada en la participación y el *remix* que pone en jaque el valor fetichizante de la exhibición de la alta definición. Un pensar desde los medios digitales y sus maneras de desarrollar el fenómeno audiovisual que replantean la vinculación entre sujetos y aparatos, entre el capital afectivo y el cultural.

Redes sin conclusión

Cabe finalizar este recorrido recordando la asociación que lleva a cabo Mark Fisher de un capitalismo como una entidad altamente plástica y mutante. En este caso, Juan Martín Prada nos señala las transformaciones que los sistemas-red han implementado gracias a las multitudes conectadas y el análisis de sus comportamientos. Las estrategias de control ya no toman una forma determinada, sino que circulan entre los sujetos de las sociedades telemáticas sin mostrar su presencia. Todas las plataformas y redes sociales tienen sus propias reglas de inclusión y exclusión, de normativas en cuanto su participación, los distintos modos de interacción entre los participantes y roles entre estos mismos usuarios (Martín Prada, 2012). Datos que se recogen para mantener un orden probable al conocer la posibilidad de grietas en sus infraestructuras.

La nueva producción económica basada en las relaciones afectivas de los cibernautas mantiene estable una reciprocidad entre el público que necesita de esos espacios y las empresas que requieren de su trabajo en red. Todo en estos lugares es categorizado y etiquetado, la producción biopolítica

trata de reproducir en el espacio virtual formas de coexistencia. Una “rentabilísima estrategia basada en la indistinción entre economía y comunicación, de la que emerge un nuevo capitalismo que bien podríamos denominar como «social» o «afectivo»” (Martín Prada, 2012, p. 52). No obstante, estas mismas redes son, a su vez, focos de multitudes de singularidades que representan la diversidad global. Ya no definidas como masas, las multitudes interconectadas devienen y fluyen en red, producen subjetivamente y en conjunto simultáneamente. El debate y el aprendizaje común son actos diarios que permiten la concienciación de los usuarios. Una globalidad no definida exclusivamente desde las empresas y poderes institucionales.

La cultura digital no reemplaza la experiencia física, sino que propone sus propias condiciones de existencia en las que se insertan las imágenes pobres. Condenadas de la pantalla y excluidas de los circuitos comerciales, son resucitadas por millones de usuarios en la red que encuentran en ellas la oportunidad de crear sin poseer grandes medios. La recontextualización y resignificación promueve un enjambre que constantemente se comunica al compartir las impresiones de cada uno de estos sujetos que se individualizan a la vez que exigen participar como una comunidad. Las imágenes pobres tratan, como finaliza Hito Steyerl en su defensa, sobre la realidad misma. Una realidad que, aunque mediada, siempre encuentra los resquicios por los que denunciar su inconformismo y romper su aislamiento.

► DE LA NADA COMO EL TODO. REFLEXIONES EN TORNO A LA DISOLUCIÓN DEL OBJETO ARTÍSTICO

▷ Bernabé Gómez Moreno. *Universidad Miguel Hernández*

Jamás habíamos vivido en un mundo material tan ligero, fluido y móvil. Nunca había creado la ligereza tantas expectativas, deseos y obsesiones. (Lipovetsky, 2016, p. 7)

Este capítulo pretende reflexionar sobre la creación artística que se vehicula desde lo precario hasta la inmaterialidad. En la era de la ultra conceptualización del objeto artístico podemos comprobar cómo hay vertientes del ecosistema creativo que optan deliberadamente por eliminar la fisicidad y trabajar con otros no-materiales, etéreos o inasibles para la construcción de sus proyectos. Elementos como el espacio, el aire, el polvo, la luz, la acción, el fuego, el sonido, y un largo etcétera, se convierten en materiales maleables que renuevan y reflejan nuevas prácticas artísticas acordes y necesarias con el siglo de la desmaterialización de la obra de arte regido por la virtualidad, el espectáculo y el valor de la experiencia más allá de lo físico

De lo precario a la nada

Lo precario, como sinónimo de un periodo que se erige desde lo liviano, es una característica que define el arte actual en el que lo etéreo y lo virtual se presentan como hechos admisibles. Cualquier suceso que acontezca en el espacio o el tiempo se puede convertir en objeto para la creación artística. Desde que Duchamp introdujo la importancia irrevocable de la idea, Rosalind Krauss expandiera el concepto de escultura y Alberto Greco pusiera en práctica la capacidad mágica del artista con sus *vivo-dito*, el arte se ha convertido en una práctica para subvertir el significado de las cosas y reformular hipótesis sobre múltiples visiones de la realidad. Por tanto, la supremacía de la idea por encima de la materia es un hecho incontestable que convierte o transmuta la *nada* en el *todo*. Ya nos lo mostró muy acertadamente Malévich con su visionaria obra *Blanco sobre blanco* en 1918, que supuso un antes y un después en la percepción artística al servicio de la idea. Lucy R. Lippard lo definió como la irremediable deriva a la *ultra conceptualización* del arte en su ensayo *La desmaterialización del arte*:

Durante la década de 1960, los procesos de producción artística de las dos décadas anteriores, con sus rasgos anti intelectuales y emocionales/intuitivos, han dado paso a un arte ultra conceptual que pone énfasis casi exclusivamente en el proceso mental. [...] Esta tendencia parece estar

provocando una profunda desmaterialización del arte, en especial del arte como objeto, y si prevalece, el objeto de arte puede resultar del todo obsoleto. (1969, p. 106)

Una deriva conceptual que incluso elevaba al creador a un pedestal místico y endiosado que podía convertir en reliquias hasta sus propios excrementos, tal y como realizó el visionario Piero Manzoni en 1961 en la Galleria Pescetto de Albissola Marina, Italia. La cuestión es que el mero hecho de pensar en algo lo podía hacer presente, aunque no fuera palpable su existencia, de aquí que Robert Rauschenberg produjera pinturas completamente blancas en 1958 y que, más adelante, Andy Warhol expusiera una escultura invisible en 1985, demostrando la primacía del concepto sobre la forma. En la actualidad, la práctica artística, despojada de toda herencia cultural, no tiene límites para explorar el mundo y apropiarse de todo. Una capacidad mágica para convertir cualquier cosa, e incluso la *nada*, en objeto artístico, como hace el artista italiano Salvatore Garau, quien es conocido por comercializar sus esculturas inmatrimales e invisibles con éxito. Hasta ahora ha logrado vender dos obras: *Io Sono* y *Davanti a te*, esta última por 27 000 euros, eso sí, con su correspondiente certificado de autenticidad.

Una de las obras más fascinantes que explican esta evolución en la percepción del arte es *La base del mundo* realizada por Piero Manzoni en 1961, situada en la localidad danesa de Herning, en la que simplemente dando la vuelta a un pedestal convertía al mundo entero en una obra de arte. Así pues, durante esta década el mundo fue presentado desde un nuevo prisma donde todo podía ser susceptible de convertirse en una obra artística, y nosotros, lógicamente, formábamos parte de ella. Hasta el mismo aliento del artista podía ser utilizado como objeto artístico, como nos mostró Manzoni en 1961 con *Aliento de artista*. Esta revolución conceptual hizo que surgieran experiencias artísticas que reclamaban una mayor atención al cuerpo, al entorno y a lo que sucedía en él. Cualquier evento, por insignificante que pudiera llegar a ser, se percibía de interés artístico. En 1963, Andy Warhol realizó sus primeros experimentos cinematográficos *Kiss*, *Eat* y *Sleep*, donde actos livianos y cotidianos eran subvertidos e incorporados al terreno del arte. Como era de esperar, apareció un movimiento artístico que, influido por la inmaterialidad y temporalidad de la música, ponía en práctica estas ideas; Fluxus. Un conjunto libre y heterogéneo de artistas visuales y músicos que fluían por la nueva configuración del arte:

El arte fluxus no genera otros sentimientos que los que despierta la vida misma vista de cerca, y aquí reside su reto y su misterio: acercarse al transcurrir del tiempo en su cotidianeidad y tomar conciencia de que está traspasado por la entropía. (Mataix, 2010, p. 268)

Este grupo tenía una máxima que, en mi opinión, resume muy acertadamente en lo que se ha convertido el arte actual, *arte=tiempo=vida*. Según esta premisa, el artista nada más tiene que acotar el tiempo o el espacio para convertir la vida, y lo que sucede en ella, en arte. Una concepción de la creación en la que se introdujo el concepto de azar como factor inherente a la vida. Este camino ya había sido iniciado por John Cage con su *Piano preparado* en 1938, cuando Syvilla Fort le pidió que escribiese la música para uno de sus bailes, pero fue gracias a Fluxus cuando este concepto entró en el terreno de las artes visuales. En este momento, hasta el aleteo de una mariposa podía convertirse en la partitura de una composición visual y sonora, como hizo La Monte Young en su *Composición nº5*²² realizada en 1960. Por tanto, y como era de esperar, los artistas de la época se volcaron a una visión y escucha atenta del entorno en busca de una toma de conciencia amplificada de la realidad y de todos sus procesos. Se despertó un interés mayor en la ecología que dio lugar a iniciativas que se vehiculaban desde el paisaje; como los innumerables ejemplos de Land art o el proyecto *World Soundscape Project* (WSP) de la mano de Murray Schafer, a finales de los 60. En consecuencia, si unimos los conceptos de que todo puede ser arte y una mayor conciencia ambiental, lo precario se instala como material idóneo con el que trabajar a puertas del siglo XXI, donde lo liviano y lo virtual caracterizan este periodo. Y el desecho, por tanto, se presenta como una seña de identidad de nuestro momento, dando lugar a prácticas específicas como el *Trash Art* con referentes como Tim Noble, Sue Webster, Sarah Lucas, Tracy Emin o la artista alicantina Nuria Fuster quien está interesada por el objeto encontrado, consumido y desechado por la sociedad actual, y en cómo sus procesos inherentes son capaces de subvertir y crear nuevas realidades por insignificantes que puedan ser; como en su obra *Geological Dreams* de 2022 donde utiliza el polvo como material protagonista.

La verdad es que el espacio expositivo, como ya demostró Duchamp, tiene esa capacidad alquímica de transformar la *nada* en el *todo*, y con eso me refiero a transmutar el desecho en arte gracias a la indiscutible supremacía de la idea. Pero es que ni siquiera hace falta poner materia alguna porque lo relevante es lo que acontece. Por ejemplo, las instalaciones de Moisés Mañas son simplemente una reconstrucción teatral de diferentes visualizaciones de datos del entorno; desde los cambios atmosféricos hasta la cantidad de polvo que deposita un espectador en su visita. El evento es lo que importa para crear sus obras. Y es que el incontestable poder de la idea hace que lo material carezca de valor dando paso a lo intangible o, incluso,

22 *COMPOSICIÓN 1960 # 5* (junio, 1960). Suelte una mariposa (o varias mariposas) en el lugar de la actuación. Cuando se termine la composición, asegúrese de que la mariposa pueda volar hacia fuera. La composición puede tener cualquier duración pero, si se dispone de un tiempo limitado, las puertas y las ventanas pueden abrirse antes de soltar a la mariposa y la composición puede considerarse como terminada cuando la mariposa ha salido fuera. <https://proyectoidis.org/la-monte-young/> (18/03/2024)

a lo invisible, como puso en práctica el artista danés Jens Haaning, cuando entregó dos cuadros blancos bajo el título *Take the Money and Run* al Museo de Arte Moderno Kunsten de Aalborg (Dinamarca) tras recibir 71 450 euros en 2021. Y es esa dicotomía la que nos conduce a una cuestión fundamental. En el arte actual existe una línea muy fina entre la percepción de lo precario y el elemento artístico que puede dar lugar a confusiones inesperadas en la era de la ultra conceptualización del arte en el siglo *xxi*. El empleo de materiales cotidianos, la supremacía de la idea y el logro de fusionar el arte a la vida hace que todo bascule entre la aceptación y la incertidumbre, generando un cierto rechazo social que ha distanciado al público del arte contemporáneo, tal y como intuía Ortega y Gasset (1925) en *la deshumanización del arte* “¡Quién sabe lo que dará de sí este reciente estilo! La empresa que acomete es fabulosa —quiere crear de la nada” (1999, p. 85). Ejemplos como el plátano pegado en la pared de Maurizio Cattelan, la hoja de papel hecha una bola de Martin Creed, el auto disparo y la crucifixión de Chris Burden, las desquiciadas y esperpénticas performances del accionismo Vienés, actitudes deplorables como la de Guillermo Vargas al dejar un perro morir en la Galería de arte Códice o la intervención *245 metros cúbicos* de Santiago Sierra en la sinagoga de Stommeln, entre otras obras, son difíciles de asimilar por el público, aunque sean situaciones que se nos hagan muy presentes.

Ante esta desconexión, el arte de hoy en día se ha alejado del culto al objeto artístico y, por tanto, de su materialidad. Se puede decir que tiene más de experiencia que de otra cosa y eso, con total seguridad, es lo que pretende. Resulta inaudito, aunque lógico, el éxito de los museos inmersivos y que la gente pague cifras considerables por ver exposiciones sin obras auténticas, donde lo único que ofrecen es un espectáculo vacío e intrascendente fácilmente digerible. Incluso hay centros que se dedican exclusivamente a ello como el museo Teamlab Borderless en Tokio; Area15, en Las Vegas; Superblue, en Miami; Atelier des Lumières, en París; Frameless, en Londres; MAD Madrid Artes Digitales o el, recientemente creado, Velázquez Tech Museum a 12,80 euros la entrada general. El problema, es que gran parte del ecosistema artístico se sitúa entre lo teatral y las artes visuales, donde los museos y centros de arte compiten por el número de visitantes generando propuestas espectaculares, fugaces y de un alto valor publicitario, como, por ejemplo, las obras del artista belga Lawrence Malstaf que son cuerpos vivos plastificados ante el público. El espectador quiere obtener su momento de distracción en busca de una catarsis artística. No es de extrañar que las artes plásticas, en el sentido tradicional del término, estén desapareciendo para diluirse en lo visual que se transmuta en infinidad de formas y contenidos en busca de una experiencia única y efímera. Un hecho evidente en una sociedad del espectáculo que, como advertía Guy Debord, abandona el aura de la obra de arte en busca de la inmediatez, lo superficial y lo gratificante de una forma rápida y sencilla, “El espectáculo es la pesadilla de la sociedad

moderna encadenada que no expresa finalmente más que su deseo de dormir. El espectáculo es el guardián de este sueño” (Debord, 1967, p. 14). Por consiguiente, lo precario se presenta como una característica imprescindible en un sistema de producción expositivo que necesita lo liviano, en el sentido de que tanto el fondo, la producción, la distribución, el almacenaje y todo lo que rodea al espectáculo artístico debe ser mínimo y efectivo. El arte ya no necesita de grandes obras, necesita de grandes experiencias, como, por ejemplo, la exitosa macro instalación que creó el artista búlgaro Christo en el lago de Iseo en Italia en 2016, donde incorporó una inmensa plataforma para caminar sobre el agua. Una acción que despertó un gran interés internacional, sobre todo a nivel turístico por la gran repercusión económica que generó.

Con esto quiero argumentar que la práctica artística actual se percibe desde el fin de la historia de Fukuyama (1992), es decir, ya no hace falta que perdure la obra, ni dejar constancia de un momento histórico concreto, se tiende a una irrelevancia ideológica y matérica. Lo efímero se convierte, a diferencia del pasado, en una característica deseada y elogiada que, a puertas del siglo *xxi*, puede dinamitar toda la creación artística tal y como la conocemos, dando lugar a un arte posthistórico que se encamina a su evanescencia y paulatina desaparición, como ya anticipó Arthur Danto en su ensayo *El final del arte*: “El arte ha muerto. Sus movimientos actuales no reflejan la menor vitalidad; ni siquiera muestran las agónicas convulsiones que preceden a la muerte; no son más que las mecánicas acciones reflejas de un cadáver sometido a una fuerza galvánica” (Danto, 1995, p. 1). El arte ya no pretende nada, es más, se encierra en sí mismo para enmudecer su vacuidad. Dónde han quedado los ideales revolucionarios de los constructivistas. Entonces, si esto es así, que hasta el fondo es precario, inestable y efímero, se podría decir que ahora el arte está para mirarse a sí mismo. Desde hace tiempo dejó de ser trascendente. Sin embargo, y curiosamente, es en ese vacío donde encontramos su grandeza. Lo insustancial ha dado paso a una serie de obras liberadas y desacomplejadas que se incrustan en lo real y hacen que la creación sea más interesante que nunca. El simulacro de Baudrillard se hace más patente que nunca al aliarse con la imaginación y la sorpresa “lo real está desapareciendo, no es debido a su ausencia; es más, hay demasiada realidad. Y es este exceso de realidad lo que pone fin a la realidad” (Baudrillard, 2002, p. 57). La aniquilación de la realidad crea una virtualidad ajena y repelente, pero a su vez fascinante, que hace que nos frotamos los ojos cada vez que entramos en un centro de arte. Un espacio mágico y paralelo que puede convertir la *nada* en el *todo* para mostrarnos diferentes visiones de la realidad. Es como viajar a otras dimensiones. Una experiencia alucinante. Un multiverso de opciones que hacen enriquecer la vida y vivirla más intensamente. Recuerdo la obra *Doce caballos* de 1969 del artista griego Jannis Kounellis en la que introdujo doce caballos vivos en la Galería L'Attico de Roma. Claramente, su objetivo era eliminar la distancia

que separaba el arte de la vida y, a su vez, convertir todo lo que nos rodeaba en una experiencia creativa e ilusionante. Desde aquel momento, la vida se había convertido en arte, y el arte en realidad.

De la *nada* al *todo*

Despojados del peso aurático del objeto artístico y entendiendo el contexto espacial y temporal como configuradores esenciales de la experiencia artística al servicio de la idea, podemos entender el valor y la grandeza de la creación actual inmaterial. Existen numerosos ejemplos en los que la obra de arte se ha convertido en un hecho evanescente, volátil y precario más cercano a los procesos que a la propia fisicidad, y completamente alejado de las concepciones tradicionales. La idea de un arte inmaterial ya fue iniciada de forma muy eficaz por Duchamp con su obra *Air de Paris* de 1919, donde condensó en una pequeña ampolla el aire de París. Sin embargo, no fue hasta finales de la década de los 50 cuando el artista Yves Klein marcó la creación artística con una visión más conceptual, caracterizada por dotar de valor al vacío, la levedad y la ingravidez; como inicialmente mostró con su *escultura aerostática* de 1957, donde lanzó 1001 globos azules al aire. Esta concepción del objeto artístico quedó plasmada en 1958 cuando inauguró su exposición *La especialización de la sensibilidad en la materia en estado bruto hacia sensibilidad pictórica estabilizada, El Vacío* en la Galería Iris de París, que consistía en un espacio vacío que proporcionó a la historia del arte su primer compromiso relevante con la obra de arte inmaterial. El espectáculo invisible de Klein se convirtió en todo un éxito, principalmente por su estrategia publicitaria de promoción. El *vacío*, o la *nada*, se había convertido en el *todo* y tenía un valor incalculable. Como pudimos comprobar en su acción *Zones de Sensibilité Picturale Immatérielle* (1958-1962) donde llegó a intercambiar espacios vacíos de París por oro que más adelante arrojaba al Sena.

El legado de la galería vacía de Klein se extendió intensamente apareciendo numerosos ejemplos. La exposición *Closed Gallery Piece* del artista estadounidense Robert Barry, mostrada de 1969 a 1970 en galerías de Los Ángeles, Ámsterdam y Turín, consistía únicamente en un aviso que informaba a los posibles espectadores que el espacio estaría cerrado mientras durase la exposición. Memorable fue la acción *Encierro* de 1968 de la artista argentina Graciela Carnevale, donde encerró a los espectadores en una galería vacía hasta que un transeúnte rompió una ventana y les permitió escapar. Y como no, destacar la performance de Chris Burden de 1975, *White Light/White Heat*, una galería vacía de todo excepto del propio artista, escondido en una plataforma por encima de las cabezas de los visitantes para impregnar el aura del artista al espacio. Por último, mencionar la *Obra n°227: La luz se enciende y se apaga* del artista británico Martin Creed, con la que ganó el Turner Prize

en 2001, y la exposición *Dinero* de Maria Eichhorn realizada en 2001 en la Kunsthalle de Berna (Suiza), donde la artista asignó el presupuesto de su exposición a reparaciones del museo dejando las salas completamente vacías.

Este uso del espacio conceptualizado más allá de su contenido, también fue anticipado en 1938 por Duchamp cuando realizó el diseño de la *Exposición internacional surrealista* en la Galería de Bellas Artes de París. Para ver las obras recreó el espacio expositivo como si fuera una gruta, disponiendo un millar de sacos de carbón colgados del techo que eran iluminados con una única bombilla que parpadeaba. Además, durante la inauguración Man Ray distribuyó linternas para poder observar las obras. Pero, como hemos adelantado, no fue hasta la década de los 60 cuando esta puesta en valor del vacío hizo que muchos artistas se interesaran por una revalorización del espacio y una concepción inmaterial del objeto artístico. Este campo de investigación tuvo su epicentro en la exposición *Spaces*, realizada en el Moma en 1969, donde se trabajó exclusivamente con el espacio museográfico y sus cualidades expresivas. Entre los participantes, es de especial relevancia el trabajo instalativo de Robert Morris, Michael Asher y Dan Flavin por el uso que hicieron del espacio y su vinculación con la arquitectura y lo inmaterial, en particular con el cuerpo, el sonido y la luz, respectivamente. El uso del sonido como material plástico lo intrmmodujo Michael Asher en su instalación *Untitled*, realizada en el Pomona College Art Gallery en 1970, donde alteró un espacio arquitectónicamente para que fuera percibido acústicamente mediante las emisiones sonoras, demostrando la capacidad escultórica de este nuevo medio inmaterial que demandaba su espacio a principios de esta década.

Además del sonido, el aire también empezó a ser objeto de interés artístico. El artista holandés Marinus Boezem fue posiblemente el primero en trabajar con aire. En su exposición *Show V*, realizada en Ámsterdam en 1965, dirigió tres corrientes de aire al espacio de la galería definiendo su arquitectura mediante el viento. El interés de Boezem por el aire como medio escultórico continuó durante los años 60, aunque lo combinaba con otros materiales como telas o papeles que ondulaban gracias a las corrientes de viento. También son destacables los *Air works* de Michael Asher, espacios intervenidos únicamente por aire que hacen que el espectador perciba el espacio con su cuerpo. En uno de sus primeros trabajos *Anti-Illusion: Procedures/Materials* realizado en el Whitney Museum en 1968, dejaba clara sus posturas sobre las nuevas formas de experimentar el espacio desde la inmaterialidad cuestionando los conceptos formalistas imperantes impulsados por el minimalismo.

El espacio se estaba transformando en un lugar de experimentación plástica y conceptual más allá de ser un mero contenedor de objetos. En 1970, Robert Morris realizó su exposición *Bodyspacemotionthings* cuando formaba parte del Judson Dance Theatre, convirtiendo el espacio expositivo de la Tate

Modern en un entorno donde los espectadores interactuaban con una serie de plataformas y estructuras con la intención de sentir el espacio desde su corporeidad; tomando consciencia de sus propios cuerpos, de la gravedad, del esfuerzo y de la fatiga en diferentes condiciones. Esta experiencia, repetida en la Tate Modern en 2009, suponía un avance en la forma en la que se percibía el cubo blanco que incorporaba nuevas formas más participativas y, en definitiva, vinculadas con la vida y en cómo se percibía. Ya en 2007 Carsten Höller llenó de toboganes la sala de turbinas de la Tate Modern con su obra *Test Sites*, que pretendía despertar en los adultos las sensaciones perdidas en la niñez. Un aspecto lúdico que incorporó Mike Kelley en su obra *Test Room* de 1999 donde el espectador podía desahogarse con objetos para trepar, bates de béisbol de espuma y sacos de boxeo en busca del esfuerzo físico como catarsis. Dentro de esta línea de trabajo, me gustaría destacar a Rosana Antolí por ser la artista española más joven en tener una exposición individual en la Tate Modern. En 2019 presentó *The Kick Inside, The Loop Outside* que consistía en una instalación inmersiva que invitaba al espectador a realizar un ejercicio coreográfico para experimentar con sus gestos y visibilizar el bucle infinito de la vida.

Al igual que otros elementos inmateriales, la luz irrumpió con fuerza y se presentaba como un elemento escultórico capaz de configurar y definir la experiencia espacial. Este campo fue iniciado por Dan Flavin con sus conocidas instalaciones realizadas con tubos de neón, y por James Turrell. Son especialmente relevantes las atmosferas de color de Turrell quien empezó a utilizar la luz desde 1968 como materia prima de sus creaciones cuando empezó a considerar que la obra de arte, más que un simple objeto, podía ser también una experiencia alrededor de la percepción visual. En consecuencia, el cuerpo y sus sentidos se presentaban como una línea de investigación que iba a definir el arte del momento convirtiendo el arte en una experiencia intangible al servicio de la idea.

En la actualidad, hay obras en las que lo efímero y lo inasible son su esencia. Los procesos y medios alejados de la materialidad se sitúan en el centro de la creación como auténticos protagonistas de un arte del siglo *xxi* regido por lo precario, la virtualidad, el espectáculo y el valor de la experiencia más allá de lo material. Elementos como el aire, el polvo, la luz, el agua, las secreciones, el fuego, el sonido, y un largo etcétera, se convierten en materiales maleables que renuevan y reflejan nuevas prácticas artísticas acordes y necesarias con el siglo de la desmaterialización de la obra de arte. Entre los innumerables ejemplos que podemos encontrar comenzaremos destacando la instalación *El cristal es mi piel* (2022) de Pauline Boudry y Renate Lorenz, realizada en el Palacio de Cristal de Madrid en 2022, donde se utiliza el humo como elemento configurador del espacio. En este mismo espacio se pudo apreciar en 2014 la instalación *To Breathe – A Mirror Woman* de la artista coreana Kimsooja, donde inundaba el espacio de diversos colores mediante la

refracción de la luz que entraba por las cristaleras. De forma similar, la instalación *Arc al cel* de Inma Femenía, presentada en el espacio de CaixaFòrum de Valencia en 2022, recreaba un arcoiris en el centro de la sala.

Al igual que el aire, el agua, en sus diferentes estados, también ha sido utilizada como elemento clave para la obra artística. Pongamos como ejemplo al artista danés Olafur Eliasson por el uso que hace de los medios más efímeros y precarios. En su instalación *The very large ice floor* de 1998, instaló una gran pista de hielo practicable en el pabellón Oscar Niemeyer en la Bienal de São Paulo. De igual manera en *Your Mobile Expectations: BMW H2R Project*, de 2007, creó una estructura que se helaba con el motor de un coche. Es destacable el uso que hace de la niebla como parte de su trabajo. En la instalación *The weather project*, realizada en la Tate Modern de Londres en 2003, utilizó humidificadores para crear una fina niebla junto con un disco de luz compuesto por cientos de lámparas monocromáticas que irradiaban luz amarilla. En *Din blinde passager (Your blind passenger)*, 2010, encargada por el Museo Arken de Arte Moderno, diseñó un túnel de 90 metros de largo inundado por una niebla intensa donde el visitante tenía que utilizar sus sentidos para orientarse y relacionarse con su entorno. En este camino por la inmaterialidad de la obra artística me gustaría destacar el proyecto *Larva* (2023) del artista murciano Sergio Porlán, una instalación donde se cultivan unas setas *Pleurotus Ostreatus* mediante la vaporización de secreciones humanas, concretamente con lágrimas y sudor. Lo líquido se convierte en un material efímero que puede dar vida, convirtiendo el nacimiento de un ser vivo en un proceso artístico.

A modo de conclusión, el arte en la contemporaneidad se vehicula desde el vacío que, como nos enseñó Yves Klein, vale oro. Y como cualquier vacío puede y tiene que ser corruptible, debe ser habitado y conquistado por el terreno de las ideas en un infinito devenir que hace del arte contemporáneo algo mágico y fascinante que utiliza todos los aspectos de la vida para la creación por precarios, vacuos e intangibles que puedan ser. Por cierto, el tribunal de Copenhague ha condenado al pintor Jens Haaning a devolver los 71 450 euros al Museo Kunsten de Arte Moderno de Aalborg (Dinamarca) por entregar sus dos cuadros en blanco.

TRAM



RT

RA

A

AN

► **RESTOS DE UNA CATÁSTROFE. EL REGISTRO DE LOS PROCESOS ARTÍSTICOS**

▷ Francisco de la Torre Oliver. *Universitat Politècnica de València*

La catástrofe está en el corazón del acto de pintar. (Deleuze, 2008, p. 24)

Si cualquier producción artística es el resultado de un proceso, al ignorar este hecho y centrar toda la atención en las obras, el modo de pensar el arte no cambiará. La actual catalogación artística ha contribuido a concebir el arte como un producto objeto de los mercados. Al volver la atención sobre el proceso, se recuperarían los objetivos y la metodología seguida por el autor en favor de la mirada crítica del espectador. Este intento de desmontar la manera de entender el arte supondría un atentado contra el sistema artístico contemporáneo.

De este modo, la raíz del problema podría localizarse en el celo con el que históricamente los artistas plásticos habrían protegido sus secretos, mostrando únicamente los resultados de su investigación. Incluso, llegando a destruir las evidencias del proceso para así mantener a salvo la magia. Si el arte Conceptual antepuso la idea a la obra, el Procesual profundizará en el proceso artístico.

El estudio de casos como el de *La novia desnudada por sus solteros, incluso* (1923) de Duchamp, o *Guernica* (1937) de Picasso, supondrían una excepción basada en el interés por comprender los detalles de estas obras programáticas. Se trata de procesos complejos cuyos restos de la catástrofe, citando a Deleuze, han sido estudiados con una pasión próxima al fetichismo.

Históricamente, esta labor de documentación ha formado parte de la metodología de otras disciplinas, como la arquitectura, integrada en la normalización del desarrollo de sus proyectos. Y, actualmente, la industria del entretenimiento recurre al formato del artbook para ofrecer el material empleado en la reproducción de sus videojuegos y películas. Nuestro objetivo se centra en investigar sobre metodologías que permitan al artista contemporáneo ofrecer un registro del proceso creativo de sus obras que responda a las exigencias del ámbito de la teoría e historia del arte actual a partir de los medios disponibles. En este sentido, la editorial Fire Drill apuesta en sus colecciones *Escritos* y *Procesos* por documentar la investigación de artistas con el objetivo de contribuir a una lectura de su trabajo.

La pintura piensa. El concepto de diagrama

“Un lienzo, un caos ¿Como ha llegado a esto Frenhofert?” (2007, p. 155), se pregunta Didi-Huberman en su ensayo sobre la *Obra maestra desconocida* de Balzac. “La pintura piensa”, esa es la cuestión de la que partirá su reflexión, “nos sentimos tentados a plantear esta cuestión como una cuestión de sapiencia del pintor, su vocación de conocimiento y su vocación de ciencia” (2007, p. 9).

La complejidad del proceso pictórico, si atendemos a Deleuze (2008), atravesaría diferentes fases, incluida la del caos o la catástrofe. Una catástrofe secreta que afectaría al acto de pintar en sí mismo. A partir de la obra de Turner, Cezanne, Van Gogh, Paul Klee y Bacon, trascenderá el análisis de la catástrofe como tema pictórico, al concepto mismo. El proceso creativo de la obra de arte en general, y de la pintura en particular, fue objeto de estudio en el curso que impartió en la Universidad de Vincennes en la primavera de 1981.

Cuando se plantea reflexionar sobre la pintura, y lo que esta puede aportar a la filosofía, concluye afirmando que conceptos en relación directa con la pintura y solo con la pintura, como el de diagrama (p. 22). También es interesante destacar el modo en el que Deleuze lee los textos de los pintores, demostrando un verdadero interés por su contenido.

En su búsqueda de conceptos filosóficos acudirá al texto de Cezanne, donde establece una síntesis del tiempo propiamente pictórica que define el acto de pintar, caos-catástrofe-color (p. 36). En su caso, Klee definirá este caos como un no-concepto. “¿Los pintores pueden aportarnos conceptos?” (p. 36), Deleuze responderá positivamente. El símbolo de su no-concepto es el punto, Ser-nada o nada-Ser.

Por su parte, Bacon situará el fenómeno de la catástrofe incluso antes de comenzar a pintar, como un acto de desembarazarse de todo lo que le precede. Si antes de pintar no pasas por una catástrofe, “no pintarás nada más que clichés” (p. 42). Por tanto, habrá que pasar a la Academia por la catástrofe. Para Deleuze, el diagrama es esta zona de limpieza que hace catástrofe sobre el cuadro. “El diagrama sería el catástrofe-germen, caos-germen” (p. 44), y por tanto se produciría en la fase pre-pictórica y en el corazón del acto de pintar, de él saldría algo. Aunque si el diagrama se extendiese a todo el cuadro, supondría la ruina.

De este modo, cada pintor tendría su diagrama, y posiblemente cambiaría de diagramas a lo largo de su trayectoria. Esta variabilidad del diagrama facilitaría la posibilidad infinita de cuadros. “Finalmente es eso lo que hace el estilo de un pintor” (p. 46).

Podríamos concluir apuntando que si la pintura es un proceso con diferentes fases (Pre-Pictórico - Diagrama - Hecho pictórico), el registro de la catástrofe –particular en cada caso, pero importante en todos ellos– nos

permitiría conocer-comprender *lo que no se ve*, lo que ha quedado sepultado por el camino. Pretender que una obra se pueda comprender a través de su mera contemplación resultaría, por lo menos, paradójico.

La pintura habla. La palabra de artista

Cuando, incomprensiblemente, se afirma que *la pintura habla* para fundamentar la idea de que la pintura no necesitaría explicación, o que la pintura con solo contemplarla habla por ella misma, deberíamos señalar que la pintura solo dice lo que el espectador sabe. Cada espectador realizaría una proyección de su conocimiento sobre la pintura en general y sobre ese cuadro en particular para, de ese modo, *hacer hablar a la pintura*. Como constructo cultural, la pintura puede hablar a quien entiende sus claves, a quien conoce su naturaleza, de otro modo la pintura es muda. Tan muda como cualquier código indescifrable. Y es cuando llegan a nuestro auxilio los pintores que emplean la palabra (Deleuze, 2008).

Como señala el profesor David Pérez, “Sin habla no es posible la mirada, ya que sin escucha la visión es ciega” (Pérez, 2012, p. 153). En su ensayo sobre el valor de las aportaciones realizadas por los artistas a través de sus textos, señala que se trata de una voz que nos permitiría acceder al proceso experiencial de la producción artística y comprender las claves conceptuales de un código que, sin otra fuente de información, resultaría difícil de comprender dada su propia naturaleza. En este sentido, destaca el valor de los textos escritos al considerarlos como discurso de una razón imposible de ser desoída (p. 137).

Si retomamos la afirmación de Didi-Huberman, la pintura piensa, unida a la concepción del cuadro como resultado de un complejo proceso creativo, comprenderemos la imposibilidad de decodificar la obra exclusivamente mediante una lectura retiniana. Una percepción, por otra parte, que la gran mayoría de los visitantes a un museo o una exposición experimentarían al enfrentarse al hecho artístico. Aunque, actualmente, para paliar este déficit los museos recurran a la mediación con el objetivo de ampliar las audiencias. En ese caso, tampoco sería una prioridad la atención sobre el proceso creativo del artista si no, más bien, las lecturas contextualizadoras de carácter histórico, sociológico, político... donde las cuestiones de carácter anecdótico serían el estímulo para atrapar la atención del espectador.

¿Y cómo habla el autor? Entre otros medios, como señala Pérez, a través de sus textos o el testimonio oral registrado mediante el formato entrevista. Analicemos dos casos si no antagónicos, sí paradigmáticos. Podría parecer estrambótico comparar a Marcel Duchamp con el pintor español Antonio López dado su particular modo de entender el arte. Sin embargo, si prestamos atención al registro del proceso creativo de dos de sus obras aportaremos elementos de reflexión sobre esta cuestión.

Resulta incuestionable la relevancia de los escritos de Marcel Duchamp en relación con su obra, como señala Jiménez, aportando al espectador las claves para descifrar e interpretar la obra añadiendo así su propia contribución al proceso creativo (2012, p. 236). En referencia a *El gran vidrio*, insistirá en la dificultad de abordar la pieza sin atender a los textos que fijan y establecen sus sentidos e intencionalidad estética (p. 121). Duchamp señalaría a Jean Suquet:

El vidrio, a fin de cuentas, no está hecha para ser mirado con ojos estéticos; debería estar acompañado por un texto de literatura tan amorfo como fuera posible y que jamás tomará forma: y los dos elementos, vidrio para los ojos, texto para el oído y el entendimiento, debían completarse y sobre todo impedirse el uno al otro adoptar una forma estético-plástica o literaria. (1974, p. 247)

Una actitud consecuente con el cuestionamiento del carácter retiniano de la pintura, y coherente con su renuncia a realizar una producción artística orientada al mercado comercial.

Por el contrario, el pintor Antonio López ha manifestado en reiteradas ocasiones que “explicar la pintura es una osadía tremenda” (Caballero, 2012). Aunque no se resistiría a protagonizar la película de Víctor Erice, *El sol del membrillo* (1992), donde desvelará las claves de su pensamiento y los entresijos del proceso creativo. De un modo osado, López ofrece al espectador una información que alterará de una manera significativa la visión de su obra. Desde la preparación del soporte a su técnica pictórica, los colores empleados o la disposición en la que son ordenados en la paleta, pero también cuestiones autobiográficas y conceptuales sobre las que reflexionará durante la sesión de trabajo.

Si, como hemos señalado, la palabra del artista es complementaria en diverso grado a la obra, ¿por qué se prestaría tan poca atención a los *escritos de artista como* herramienta metodológica a la hora de efectuar un estudio teórico del fenómeno artístico contemporáneo? Como hemos señalado, Pérez ha demostrado que contamos con un número significativo de fuentes publicadas por diversas editoriales en castellano, y por lo tanto esta cuestión se produciría porque estos textos tendrían escaso valor, o porque estarían siendo menospreciados desde los discursos críticos, históricos y/o estéticos. Una falta de atención que contribuiría a ignorar una evidencia histórica, y por lo tanto un material de estudio que podría resultar de interés para superar de un modo efectivo la cuestionable escisión ideológica entre teoría y práctica (2012, p. 112).

La pintura vive. Del estudio al museo

En su riguroso y divertido estudio sobre *el ecosistema de las artes*, Juan Antonio Ramírez (1994) presentará al citado pintor Frenhofer como el este-reotipo de artista maldito creado por la literatura del siglo XIX que, incapaz de

acceder al sistema, acabará con su vida. La creencia de que la obra artística pasaría del taller del artista directamente al espectador, sería ignorar el proceso de filtrado, transformado y enfriado, como lo define Ramírez, al que será sometido por el sistema. De este modo, la obra expuesta resultante sería una especie de reflejo, la combinación de la creación del artista y el efecto del aparato artístico conjuntivo (p. 26). Una realidad cuestionada por el artista Daniel Buren en su ensayo *La función del taller* (1979), planteado la siguiente disyuntiva: “o bien la obra está en su propio lugar, el taller, y no tiene lugar (para el público), o bien se encuentra en un recinto que no es su lugar, el museo, y entonces tiene lugar (para el público)”.

En este complejo y perverso proceso, la primera fase es desarrollada por la galería que, como empresa comercial, busca la rentabilidad y, por tanto, recurrirá a las estrategias propias de una compañía de fabricación y distribución de productos de lujo. Desde su nacimiento público la obra tendría una traducción económica, puesta a disposición de cualquier cliente que esté dispuesto a pagar su precio.

¿Qué interés puede tener en este contexto el proceso creativo? Para comprender la descontextualización que sufre la obra de arte, en este caso la pintura, retomaremos la comercialización de objetos de valor y la legitimación de la marca (O'Doherty, 2011, p. 103).

Buren señaló que el cuestionamiento del actual sistema del arte debía partir de la revisión del taller como el lugar donde se realiza la creación y del museo como espacio expositivo legitimador (1979). Históricamente el taller ha sido un lugar privado con acceso restringido, escasamente estudiado. Los primeros registros nos llegan a través de la pintura, en retratos y autorretratos como *Arte de la pintura o Taller del artista* (c. 1666-1668) de Vermeer, o *El taller del pintor* (1855) de Courbet. Y más tarde, con el nacimiento de la fotografía, desde los albores de la vanguardia al arte contemporáneo se convertiría en un género en sí mismo. La aparición de la imagen en movimiento permitirá, incluso, registrar al artista en pleno proceso pictórico, como en los icónicos documentos protagonizados por Monet de Sacha Guitry (1915), por Pollock para Hans Namuth and Paul Falkenberg (1951), o la película *Visite à Picasso* (1950) de Paul Haesaerts. Un material que, aunque anecdótico, posee un carácter testimonial que nos permite acceder a información sobre el contexto y el proceso de la creación de las obras.

El objetivo fundamental del cubo blanco como constructo será el de descontextualizar, como afirma O'Doherty, el objeto artístico de todo cuestionamiento sobre su estatus de obra de arte (2011, p. 20). Al establecer un paralelismo con la santidad del espacio de culto donde se conserva un sistema de valores, otorga a la galería la identidad de un espacio singular dedicado a la estética.

Será en este *limbo*, entre el estudio del artista y el salón de casa o el museo, donde se superponen la autoría del artista al deseo de posesión del cliente en el marco comercial del arte (O'Doherty, p. 71). Un mercado que desde el final de la Segunda Guerra Mundial se estaría reconfigurando, Según Ramírez, en base al modelo ideológico de la industria de la moda donde las tendencias se suceden cada temporada (p. 116). El museo como un espacio blanco ideal representa el estadio último del modelo económico vigente, donde el producto es legitimado por la institución con el apoyo de coleccionistas, instituciones públicas, galerías, bancos, críticos, historiadores y el conjunto del aparato académico (O'Doherty, p. 101-102). Una operación donde se produciría la fetichización del objeto artístico.

Y es en este contexto donde insistimos en nuestro interés por el lugar que ocuparía el proceso creativo de la obra de arte. Salvo en casos paradigmáticos, como el de *Guernica* (1937) de Picasso, resulta difícil encontrar siquiera algún boceto de las obras expuestas si no se trata de una exposición en la que se preste, de un modo específico, atención al proceso. El caso de la sala 205.10 que el Museo Centro de Arte Reina Sofía dedica a esta obra sería ejemplar ya que, junto a los estudios de composición, dibujos preparatorios, postscriptos y el proceso pictórico recogido en una serie de veintiocho imágenes fotográficas de Dora Maar, ha publicado un site web titulado *Repensar Guernica*, donde se reúnen más de 2000 referencias a documentos en relación con la obra.

En este sentido, cabe destacar el papel de las nuevas corrientes de investigadores que trabajan en la revisión de los modelos y funciones del museo. Así como el papel de los agentes mediadores en la progresiva integración de materiales de proceso dentro del contexto expositivo.

El museo desde su concepción, como señala Malraux, ha impuesto al espectador una relación totalmente nueva con la obra de arte, liberándola de su función para metamorfosearlos en cuadros o esculturas (2017, p. 23). Un férreo modelo que ha resistido los cuestionamientos por parte de las vanguardistas históricas y las prácticas artísticas conceptuales desarrolladas a lo largo del siglo xx. En las fotografías de Maurice Jarnoux, tomadas durante una sesión de trabajo en la casa de Boulogne sur Seine en 1953, comprobamos que su Museo Imaginario se basa en la imagen, las artes plásticas habrían encontrado su impronta (p. 27).

Como en cualquier empresa comercial, el catálogo constituye una herramienta de venta. Bourdieu, en su análisis sobre el comercio de la creación artística, señalará que al estandarizarse el comercio de bienes culturales, se prioriza la difusión y el éxito inmediato y temporal, ajustando la producción a la demanda (1995, p. 214). Por tanto, el catálogo como herramienta mercantil y registro documental será fundamental para su comercialización, y la reproducción fotográfica constituiría el recurso imprescindible para conformar la actual historia del arte, como señalará Benjamin, alterando la relación entre

el arte y el público (1989, p. 44). Una reproducción que contribuiría a su cosificación al convertirla en imagen de consumo de la sociedad del espectáculo (Debord, 1999). La tecnología de la reproducción ha influido en la historia del arte desde su aparición como disciplina en el siglo XVIII (Argilés, 2008, p. 31). El objeto artístico debe registrarse en el inventario descriptivo imaginario que ha de considerarse en el relato (Ramírez, p. 98). La aparición del registro fotográfico cambiará el paradigma de la historia del arte, ya que a partir de las últimas décadas del siglo XIX sería posible examinar a la vez reproducciones objetivas de muchas obras alejadas en el espacio y el tiempo. De este modo el historiador podría ver y comparar todo, detectando constantes y leyes formales, precisando catálogos, y elaborando teorías (Ramírez, p. 125).

De este modo el catálogo de arte se posiciona como una de las estructuras texto-narrativas determinante en la construcción de relatos y discursos legitimadores en conocimiento artístico, una lectura política como demuestran las investigaciones de grupos como Artcatalog. En relación con nuestro objeto de estudio, insistiremos en el escaso interés prestado al proceso creativo del autor a pesar de que los tradicionales catálogos evolucionen actualmente al libro-catálogo. Un formato donde las obras se acompañan de estudios, ensayos y documentación complementaria, aunque sean escasos los ejemplos donde se integre información significativa relativa al proceso creativo de las obras catalogadas.

La pintura olvida. Registro y archivo

En cierto sentido, el olvido sería un factor determinante para el ingreso de la obra de arte en el sistema artístico. Y, en nuestro caso, al reivindicar el papel del proceso creativo como parte de la obra, estaríamos cuestionando, de un modo u otro, las dinámicas (mercantiles) imperantes.

Pero para ello, sería preciso registrar y/o documentar de algún modo el recuerdo. Por lo tanto, deberíamos preguntarnos si en algún momento de la historia se ha realizado este tipo de labor por parte de los propios artistas o los estudiosos del arte o si, por el contrario, no se ha producido o lo ha hecho de manera puntual.

Si analizamos esta problemática en otras disciplinas afines al arte, como la arquitectura y el diseño, el proceso creativo se encontraría integrado como parte de la obra a través del proyecto. En el caso del proyecto arquitectónico, se trata de un conjunto de planos y especificaciones, esquemas, detalles y perspectivas que sirven para llevar a cabo la edificación de cualquier construcción, donde se especifica la distribución y acabados de todos los espacios de una edificación. El trabajo del arquitecto se desarrolla por fases, desde la fase previa, anteproyecto, proyecto básico arquitectónico, proyecto de ejecución y, en algunos casos, la dirección de obra. Una normalización que estaría supervisada por el Colegio de Arquitectos correspondiente que, antes

de comenzar la construcción del proyecto, deberá visarlo para dar conformidad de los documentos y certificar la profesionalidad del arquitecto. En este sentido, podemos comprobar cómo los arquitectos estudio de Sola-Morales (1993) realizaron la reconstrucción del pabellón de Mies en Barcelona a partir del material existente sobre el proceso de creación de la obra.

Por su parte, Munari planteará la cuestión en el campo del diseño, destacando el papel del método proyectual con el objetivo de conseguir un máximo resultado con el mínimo esfuerzo, desarrollando una serie de operaciones en un orden lógico fruto de la experiencia (1989, p. 18).

Guardar el secreto

En el caso de los artistas, la información del proceso creativo se habría guardado con celo debido a múltiples factores, principalmente de índole profesional. El teórico alemán Max Doerne recordaba que la traición al secreto profesional era castigada por el gremio, una defensa de intereses corporativos que habría dificultado la transmisión de recetas y técnicas tradicionales (Doerner, 2005, p. 225). De este modo, custodiaban en el taller el “conocimiento secreto”, como lo denominaría Hockney (2001) en su investigación sobre la evolución histórica de la representación pictórica. Una visión que plantea nuevas cuestiones sobre los procesos pictóricos de grandes maestros con el objetivo de propiciar una relectura de la historia del arte. Mediante el análisis de las obras de artistas como Caravaggio, Velázquez, Van Eyck, Holbein, Leonardo o Ingres, Hockney revelará el uso de recursos ópticos para crear sus obras, rescatando claves perdidas y documentación histórica.

No pocos autores han investigado en la tradición pictórica, y en los procesos artísticos clásicos que pasaban tradicionalmente de los maestros a los aprendices en los talleres. En 1921, Doerner publicó su ambicioso compendio de materiales y técnicas, donde recogerá las contribuciones realizadas a lo largo de siglo por maestros clásicos y contemporáneos. Sistemas o esquemas que los artistas aplicaban de una manera personal.

Actualmente, la relevancia de algunos autores, denominados popularmente como genios de la pintura, ha despertado un sospechoso deseo de profundizar en el conocimiento de su vida y obra y, en este sentido, debemos destacar el papel de los museos y las aportaciones realizadas por sus departamentos de restauración que –mediante técnicas como radiografías, reflectogramas, fotografías ultravioleta, estratigrafías, así como con estudios de soportes, pigmentos y aglutinantes–, han revelado *lo que el ojo no ve*. De este modo, nos permitirían entrar en el interior de las obras, aportando una información de gran valor tanto de la fabricación de los soportes, las modificaciones durante el proceso pictórico, el estado de conservación de las piezas, como de los materiales y procedimientos empleados por los artistas. Destacaremos, en este sentido, la labor del Museo del Prado, reflejado por

ejemplo en su libro *El Greco pintor. Estudio técnico* (2016), donde –como señalan en la página web del museo– se revelan los secretos más apasionantes de esa prodigiosa técnica con la que el pintor llevó a cabo sus obras maestras.

El registro del proceso artístico

Si Deleuze reflexionaba sobre la importancia del proceso creativo de la pintura definiendo el concepto de diagrama, el arte procesual apostará por –como señala Guasch– incorporar el tiempo en el discurso de la obra. Una incorporación que revelaría el proceso creativo, entre otras aportaciones. En este sentido, los artistas conceptuales se enfrentarán al problema del registro del proceso. Las prácticas artísticas contemporáneas –*performance*, *happening*, *land art*, instalación... – han recurrido al registro, ya que se trataría de actos en el tiempo que deben ser registrados para su documentación y estudio. Foster señalará que el minimalismo –de Carl Andre o Richard Serra– recupera los principios de los constructivistas rusos –como Vladimir Tatlin o Aleksandr Rodchenko– con el imperativo de revelar el proceso desfetichizando la obra de arte para facilitar su comprensión por el público (p. 139).

En el ámbito museístico, Gómez Vega plantea cuestiones derivadas de la gestión de archivos en relación con las prácticas artísticas contemporáneas. Una reflexión que podríamos hacer extensible a la planteada a los procesos pictóricos:

¿Cómo dar cuenta o problematizar una obra que no permanece en el tiempo, sino que supone una duración no sólo breve sino irreplicable? ¿De qué manera los nuevos públicos e investigadores pueden aproximarse a obras intencionalmente efímeras, esto es, concebidas para desaparecer? ¿Cuál es el papel de los museos en la preservación de obras efímeras o performativas? (2015)

No entraremos en los problemas derivados del denominado *mal de archivo* pero, como señala Derrida, para la concepción del archivo sería preciso un lugar de consignación y una técnica de repetición (1997, p. 19). Esta labor de documentación presentaría, por tanto, múltiples problemáticas, como registrar y organizar la información para, así, evitar el caos.

Internet y las redes sociales han contribuido de una manera exponencial a potenciar este fenómeno. El registro fotográfico ya no necesita del auxilio de una fotógrafa, como Dora Maar documentando *Guernica*, la eclosión de los dispositivos inteligentes han universalizado el acceso a una cámara fotográfica convirtiéndonos en generadores de contenidos, revolucionando el concepto de registro. Una evolución que permite al usuario ser consumidor al tiempo que generador de contenidos en su papel de profesional *amateurism* y amateur *professionalism* (Prada, 2018, p. 37).

De este modo, hemos pasado de la captura meditada y valorada, a la captura compulsiva. Un hecho que derivaría de un cambio del objeto fotográfico en la era digital, donde dejaría de ser lo concreto, para dar lugar a lo ordinario (Prada, 2018, p. 13-15). Como consecuencia, hemos pasado de la ausencia de registros del proceso creativo a una saturación de información de todo tipo, como requiere una sociedad capitalista con una cultura basada en las imágenes (Sontag p. 249). Finalmente, la obra de arte generaría tanta documentación de su proceso creativo que imposibilitaría su objetualización como obra de arte.

Frente a la Inteligencia Artificial

Al reintegrar el proceso creativo a la pintura, se produciría una relectura de la obra iluminada por el pasado (Malraux, 2017, p. 187). Actualmente, no existen protocolos normalizados para documentar los procesos creativos. Históricamente tan solo podemos encontrar referencias escritas, principalmente referenciadas por terceros. A pesar del valor testimonial de los cuadros y fotografías de estudios de artistas, el registro del proceso creativo no se popularizaría hasta la aparición de la cámara de fotos doméstica y, especialmente, a la integración de las cámaras en los *smartphones*.

El estudio de las obras de arte –y, por qué no, el interés del espectador por la pintura en nuestro caso– podría renovarse con las aportaciones que supondrían el análisis del proceso creativo. Un planteamiento que se vería reforzado por el esfuerzo llevado a cabo por los departamentos de restauración de los museos, y la popularidad que este tipo de publicaciones adquiere en las redes sociales mediante el *hashtag* *#timelapsepainting*. A pesar del aumento de este tipo de registros, los archivos generados se ven envueltos en el caos y la temporalidad propia del medio, contribuyendo su difusión a escala mundial en tiempo real a complicar de un modo exponencial el problema. Sería preciso establecer unos protocolos que contribuyan a la creación de archivos normalizados de acceso abierto.

En relación con el proceso pictórico, la editorial Fire Drill desarrolla una línea de trabajo donde se investiga sobre metodologías que permitan archivar la documentación derivada del registro, desde la imagen y la palabra. *Escritos y Procesos* son las colecciones que se centran en esta tarea en relación con la pintura de la denominada Figuración Postconceptual (De la Torre, 2012). Recientemente se ha publicado *Carlos Alcolea. Escritos* (2023), una selección de textos inéditos del autor editados por el investigador Óscar Alonso Molina. En la colección *Procesos*, se ha documentado la obra *El tiempo vencido* (2018) de Jaime Aledo, la serie *Teletransportadores* (2010-2020) de Paco de la Torre en *Imagen en diferido* (2022) y, anteriormente, la serie *La piel de la escultura* (2015) de Teresa Tomás.

Hasta el momento, se trata en gran medida de una labor desarrollada por los propios artistas que generan y preservan este material. En esta línea, es fundamental la formación impartida actualmente en los grados de Bellas Artes que, desde la reforma de Bolonia, ha implementado el formato del Trabajo Final de Grado, donde la producción artística debe ir acompañada por un marco teórico y el registro del proceso creativo.

Para concluir, apuntamos que quizás en el análisis de los procesos creativos de la obra de arte podrían hallarse las claves para acreditar la autoría humana frente a las invasivas producciones de la Inteligencia Artificial.

► **UNA BELLEZA PRECARIA. IGNACIO PINAZO**

▷ Miguel Lorente y Patricia Escario. *Universidad Miguel Hernández*

El Arte es, no perfecto, sino lo perfectamente imperfecto. (Pinazo, en Aguilera, 1982, p. 355)

Este capítulo revisa varios aspectos de la relación entre el arte y la vida del pintor valenciano Ignacio Pinazo Camarlench (Valencia, 1849 - Godella, 1916). Esta relación puede tener paralelismos con las de otros pintores naturalistas o realistas de su época, pasada ya la intensidad convulsa que caracteriza el Romanticismo centroeuropeo, e inmediatamente antes de que se produzca la explosión bohemia y formal de los grupos vanguardistas del cambio de siglo. Hay cuestiones de la trayectoria creativa del pintor que continúan dotando de tanto atractivo como incomprensión a su figura. Sin duda, su legado pictórico merece mayor difusión y atención de la que recibe, y ello redundaría en la escasez de los estudios dedicados a su obra, pese al avance de los últimos veinte años. La exposición de su obra y su repercusión son insuficientes, por lo que conviene imaginar múltiples vías, nuevos argumentos que permitan o requieran mayor presencia de su obra en las instituciones. Cuando el grupo de investigación IAM-Lab propuso enfocar nuestro trabajo hacia la estética de la precariedad, la intuición nos dijo que quizá esa palabra, ese concepto, proporcionase otra entrada a la obra de Pinazo. Estas páginas pretenden hacer una breve presentación de esta idea. Antes de comenzar, queremos agradecer a José Ignacio Casar Pinazo y a Asun Tena Arregui su amable colaboración durante la elaboración de este estudio.

Para hacer un recorrido rápido, sirva decir que en la bibliografía sobre Pinazo, y en los propios escritos que nos llegan de su mano, se puede vislumbrar una serie de problemas relacionados con el establecimiento de su actividad profesional y su vida en Valencia y en Godella, lejos de los círculos artísticos; así como con su carácter y estados de ánimo; con el éxito profesional que disfrutó en vida –indudable, sí, pero por debajo de su talento y del mérito sus aportaciones–; y con la exhibición y venta de sus obras. También, y en el plano más estrictamente artístico, con el ritmo o flujo de su creación; con sus ideas estéticas y sus gustos artísticos; y, finalmente, con las características de su pintura, sobre todo con su empleo del color, con su preferencia por no llevar sus cuadros a un acabado conforme a los cánones coetáneos; y con su querencia por los pequeños formatos. Tras pasar revista a esta problemática, dedicaremos unas líneas a mencionar a otros pintores coetáneos y posteriores en cuya obra pueden observarse similitudes formales con la obra de Pinazo. Aunque todas estas son cuestiones diferentes,

puede detectarse que entre ellas hay una red de causas y consecuencias, de las que el propio Pinazo era consciente, y que han sido señaladas posteriormente en numerosas ocasiones. Esta red de cuestiones y sus conexiones es la que pretendemos caracterizar utilizando el concepto de precariedad.

Nuestra atención se centrará en las pinturas de Pinazo y en sus opiniones sobre arte. No obstante, dada la mencionada interconexión, no podemos atender a su obra sin tener en cuenta el resto de la red. Con esta intención recogemos aquí un breve muestrario, que pueda servirnos para contextualizar y entender mejor su producción artística, recurriendo en lo posible a las ideas expresadas por el propio pintor. Las palabras de Ignacio Pinazo nos llegan sobre todo a través de la monografía que en 1982 le dedicó el historiador del arte Vicente Aguilera Cerni. En ella están recogidos tanto el discurso que el pintor escribió con motivo de su ingreso en la Academia de Bellas Artes de San Carlos de Valencia (publicado previamente en 1915) y dos borradores previos del mismo; como tres centenares largos de fragmentos o notas que el pintor dejó apuntadas en diferentes cuadernos y papeles sueltos. Este conjunto nos permite conocer de primera mano las ideas del pintor, por lo que constituyen una fuente privilegiada de acceso a su pensamiento. Dado que hemos mencionado una serie más o menos amplia de cuestiones, las revisaremos en el orden que las hemos enunciado en el párrafo anterior para facilitar la comprensión.

La parte de la vida

Ignacio Pinazo obtuvo en septiembre de 1876 la plaza de pensionado en Roma que ofertaba la Diputación Provincial de Valencia. La estancia en Roma era considerada en la época casi imprescindible para completar la formación de los artistas españoles más prometedores, gracias al acceso directo al glorioso arte del pasado de la península italiana. Además, la estancia permitía el contacto con la nutrida colonia española que allí vivía, que podría ayudar y aconsejar a los jóvenes en sus primeros pasos profesionales. De hecho, era frecuente que estos realizaran allí una obra importante con la que poder competir en alguna de las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes, que se solían celebrar en Madrid con carácter anual o bienal, y acaso conseguir una medalla que allanase el comienzo de su carrera artística. Antes de partir hacia la capital de Italia, Pinazo se casó con su prometida, Teresa Martínez Monfort, y ambos emprendieron juntos el viaje a finales de noviembre del mismo año. En 1879 nació en Roma el primer hijo del matrimonio, José. Dos años después, Pinazo remitió a la Diputación el cuadro con el que daba fin a su periodo de pensionado en Italia, *Don Jaime el Conquistador, moribundo, entregando la espada al infante don Pedro* (ver Figura 17).



Figura 17. Últimos momentos del rey Jaime el Conquistador, en el acto de entregar la espada a su hijo don Pedro [Óleo sobre lienzo, 304 x 418 cm], Ignacio Pinazo, 1881. Museo del Prado, Madrid.

Remitió una versión ampliada del mismo a la Exposición de 1881, en la que la obra fue premiada con una segunda medalla y adquirida por el Estado. A su regreso a España el matrimonio decidió establecerse en Valencia, la ciudad natal de ambos, que en aquellos años experimentaba un empuje social y económico importante, basado en el ascenso de la burguesía local (Pérez Rojas, 2005, p. 81). Este ambiente debió resultar alentador al joven artista, y su talento no tardó en encontrar terreno fértil para desarrollarse. Dos años después, en 1883, la familia se completó con la llegada de un segundo varón, Ignacio. Pinazo continuó ampliando su círculo de clientes, atendiendo encargos de retratos, de pinturas decorativas, y dando desarrollo a sus propias inquietudes pictóricas. El establecimiento en Valencia, si bien facilitó los primeros años de la vida familiar y profesional de Pinazo, le dejó apartado de los ambientes artísticos más relevantes del país, que tenían lugar en Madrid y Barcelona. En la segunda mitad de la década de los ochenta el pintor se hizo construir una casa en la localidad de Godella, cercana a Valencia, donde cada vez fue pasando más tiempo. En el medio y largo plazo, este apartamiento constituyó un obstáculo para el desarrollo y la repercusión pública de su carrera. Pinazo se fue identificando cada vez más

con el entorno local. Como él mismo escribió, “Yo (me) definiendo haciendo una vida modesta, trabajando para pasar y nada más. En Madrid ya es otra cosa, pero hay que estar a la moda” (p. 344).

En 1891, cuando Pinazo ya llevaba diez años residiendo en la ciudad, sin potenciar su carrera profesional más allá de ese entorno, su amigo el pintor Emilio Sala le escribió desde París:

¿Qué haces en Valencia? ¿Vegetar, comer, dormir y pintar algo para engañarte un poco? [...] Tienes un talento como pocos, y por circunstancias que no son del caso explicar, tus facultades tomaron un rumbo determinado. Así, pues, sin salirte de tu modo de ser y de pintar, busca un asunto o tema que se amolde a esas facultades, y sin fijarte ni en lo que guste a los otros ni en lo que se estile o esté de moda, preséntate con un cuadro en la primera Exposición de Madrid. [...] Nadie como tú, el único que sigue representando la sobriedad y el trazo enérgico después de Rosales, en nuestra España, tiene derecho a ser mucho, y no estar metido en ese rincón (González Martí, 1920/1971, pp. 54-55).

Pinazo no se presentó a la Exposición de Bellas Artes de 1892, y lo hizo en la siguiente, la de 1895, con el *Retrato del coronel Nicanor Picó*, por el que obtuvo una medalla de segunda clase. Tenía abundante trabajo en Valencia, y mantener una proyección en Madrid le hubiera supuesto un esfuerzo adicional. Sin embargo, el ambiente artístico era muy reducido en su ciudad natal, y su presencia como artista quedó bastante restringida al ámbito local. Esta situación iría pesándole cada vez más con el paso de los años, y su carácter y su estado de ánimo irían empeorando de forma paulatina. La rebeldía que le acompañó siempre le ayudaría a afrontar esta situación adversa y a seguir trabajando, pero en algunos de sus aforismos no oculta la pesadumbre, como al escribir de la “legión de amigos y enemigos” (Aguilera, 1982, p. 325) que tiene dentro de sí.

Su prestigio profesional fue creciendo en Valencia desde el retorno de su periodo de pensionado en Italia. Desde mitad de la década de los ochenta hasta muy avanzada la década siguiente tuvo en ella un éxito grande y merecido. No sería lo mismo fuera de su ciudad natal, y se lamentaba de ello con frecuencia en sus aforismos y en el discurso de su ingreso en la Academia, en los que a veces critica la fortuna de otros pintores –junto a la ceguera de la crítica y la mansedumbre del público– comparándola con sus propias dificultades. Rosen y Zerner (1984/1988), a propósito del Romanticismo –y según ellos el resto de los movimientos del siglo XIX fueron variantes del mismo–, escribieron que los conceptos de originalidad e incompreensión inicial eran inseparables, lo que conllevaba que los artistas se enorgullecieran de no pertenecer al sistema, aunque estuvieran de hecho luchando por entrar en él (pp. 24-25). El propio Pinazo, consciente del valor de sus aportaciones, sobre todo de aquellas en las que su lenguaje se separaba de los empleados por otros pintores coetáneos, no podía menos que sentirse en la situación

del artista incomprendido que fía su reconocimiento al futuro cuando escribió: “¿Siempre esperando? El que va adelantado por su talento, tiene que esperar a que lleguen a comprenderle” (Aguilera, 1982, p. 333).

En la segunda mitad de la década de 1890, la salud de Pinazo comenzó a empeorar. Tras la medalla de segunda clase en la Exposición de Bellas Artes de 1895 que hemos mencionado; y tras conseguir dos medallas de primera clase –en 1897, por el Retrato de José María Mellado; y en 1899, por el lienzo *Lección de memoria* (ver Figura 18)–; tuvo una buena ocasión para continuar su carrera en Madrid, donde su trabajo habría tenido mayor repercusión. Pintó el *Retrato de Alfonso XIII* y ocupó un puesto de profesor auxiliar, pero la salud y los encargos de Valencia le obligaron a dejar la capital. Aún recibiría el más alto galardón de la Exposición, la Medalla de Honor, en 1912; demasiado tarde para que pudiera dar un impulso significativo a una trayectoria artística que se acercaba a su final.



Figura 18. *La lección de memoria*. [Óleo sobre lienzo, 107 x 107 cm], Ignacio Pinazo, 1898. Museo del Prado, Madrid.

En sus últimos años, su hijo José se encargó en ocasiones de dar salida a sus obras a través de diferentes exposiciones (Aguilera, 1982, pp. 123-125), pero las ventas no debían ser frecuentes ni las remuneraciones generosas. El pintor se quejó en varias anotaciones de pasar estrecheces, y esta situación acabó afectando a su autoestima. Aunque el paso de las décadas ha venido confirmando de manera retrospectiva la importancia de la pintura de Pinazo, y en definitiva, del conjunto de su propuesta estética; no puede decirse que este reconocimiento tenga una correspondencia en la visibilidad pública de su legado. "... únicamente tenemos un pedestal para colocar al que la moda o el favoritismo [...] indique" (Pinazo, 1915, p. 32), se quejó Pinazo a propósito de la tendencia simplificadora e implícitamente excluyente de las preferencias del público.

La parte de la estética

Una vez revisadas algunas cuestiones más o menos problemáticas de factores externos a la producción de la obra de Pinazo, procedemos a continuación a señalar aquellos que atañen a sus cuadros y pinturas en general. Respecto a su ritmo o cadencia creativa, quizá sea útil recordar que a lo largo del siglo XIX, el auge del ferrocarril y, al final de siglo, las series de fotografías de Etienne-Jules Marey (1830 - 1904) y Eadweard Muybridge (1830 - 1904), el progresivo éxito del cine²³ y el automóvil instauraron una nueva percepción visual y vital del tiempo. La velocidad, un componente esencial en la obra de los pintores atentos al signo de su tiempo (Nochlin, 1971/1991, p. 24), determina la *legibilidad* de las escenas pintadas por Pinazo, en quien puede percibirse la polaridad entre lo fugaz de la ejecución y el reposo de la reflexión. Ya en nuestros días, el filósofo Paul Virilio (1980/1988) propone la adopción de un margen de libertad mediante el cual cada ser humano "invente sus propias relaciones con el tiempo" (p. 22) y toma como ejemplo el encierro del cineasta, aviador y magnate Howard Hughes (1905-1976) (p. 26). Sin ser casos comparables en absoluto, lo cierto es que el progresivo aislamiento de Pinazo en Godella le permitió reconocer el mundo que le era más propio y crear su propio *tiempo*. Su sedentarismo contrasta con la movilidad constante de otros pintores de su época, sobre todo de los paisajistas. Recordemos ahora una de las anotaciones que dedicó a su ritmo creativo: "Yo doy el fruto de mi tiempo. No cuando quieren los demás, no soy oportunista. Y no a plazo, como los vegetales (u otros) racionales e irracionales" (Aguilera, 1982, p. 326).

Pasamos a continuación a revisar con un poco más de detenimiento las ideas estéticas y las preferencias artísticas del pintor, basándonos sobre todo en sus propias anotaciones. Uno de los elementos fundamentales para comprender la trayectoria artística de Pinazo es la admiración que sintió por El Greco, Velázquez y Goya, no solo por ser los máximos representantes

23 En 1907 se rueda una película en Godella, *El ciego de la aldea*, dirigida por Antonio Cuesta y Ángel García Cardona (Pérez Rojas, 2021, p. 140).

de la escuela española de pintura, sino por determinadas características de sus obras con las que él se identificó de manera especial. Carmen Gracia (1981), una de las autoridades incuestionables en la figura de Pinazo, señala a Velázquez como la influencia clave en la juventud de Pinazo, influencia que recibió a través del pintor Francisco Domingo (p. 11). Hay numerosos elogios al pintor sevillano en sus aforismos, si bien no destaca en ellos problemas o cuestiones que pudieran relacionarse de forma directa con su propia pintura. Por el contrario, nombró al Greco y a Goya en repetidas ocasiones como máximos exponentes de una expresión subjetiva o verdadera, generadora de una belleza *imperfecta*: (Aguilera, 1982, p. 359), imperfección que consideraba consustancial al auténtico arte (p. 355). Pinazo se sentía parte de esa tradición expresiva, en oposición a una belleza generada por la destreza o la “bonita ejecución” (p. 360). En definitiva, escribió en varias ocasiones en contra de la idea de belleza de quienes él denominaba despectivamente los *perfectos* (p. 354). El catedrático Javier Pérez Rojas (2005), el mayor experto en la obra de Pinazo en la actualidad, ha resaltado a Goya entre los pintores del pasado como la influencia más importante en la primera época del pintor (p. 27), y aquella que determinó el lenguaje de carácter expresionista del pintor. Su impronta se detecta en las descripciones casi caricaturescas de algunos tipos, en la ejecución nerviosa o impulsiva, casi agresiva en algunos fragmentos; o en el empleo del negro, por ejemplo.

Además de El Greco, Velázquez y Goya, Pinazo se sintió profundamente ligado a los dos grandes pintores españoles de la generación anterior a la suya, Eduardo Rosales (1836 - 1873) y Mariano Fortuny (1838 - 1874). Ambos fueron fundamentales en su concepción estética y en la formación de su propio estilo. Anticipándose a Gombrich (1959/1982, pp. 274-281, 335), Pinazo (1915) señala que “desde los pintores de épocas más remotas hasta nuestros días, todos han necesitado inspirarse sucesivamente en sus anteriores, para seguir seguros el difícil camino del arte; unos perfeccionándolo, otros simplemente recorriéndolo, mas nunca creándolo” (pp. 33-34). Pinazo conoció a Fortuny en su primer viaje a Roma. Del pintor de Reus tomó su pasión por los apuntes y bocetos de pequeño formato realizados al aire libre, así como la luminosidad mediterránea. Ambas características habrían de marcar su trayectoria, e incluso la de toda la pintura valenciana posterior (Pérez Rojas, 2005, p. 52). Al madrileño Eduardo Rosales no llegó a conocerle en persona, pero su influencia fue fundamental en la característica más señalada de la obra de Pinazo, la falta de acabado o *non finito*, que ambos practicaron tanto en pequeños como en grandes formatos. El papel que Fortuny y Rosales ejercieron en la pintura española de su época está bien descrito en la anotación de Pinazo “Rosales trabajó para unir el ayer con el hoy, a la par que Fortuny el hoy con el mañana” (Aguilera, 1982, p. 361).

No queremos dejar de lado las inquietudes estéticas del pintor sin mencionar su ambivalente relación con los pintores que él llamó ‘modernistas’, refiriéndose a los pintores de la generación siguiente a la suya. Román de la Calle (1987) afirma que Pinazo se consideraba precursor de esta tendencia, que el historiador caracteriza como “cierto impresionismo muy *sui generis*” (p. 95). No obstante, el propio Pinazo se desmarcó en varias notas de este grupo de ‘modernistas’ y de algunas de las características principales de estos pintores, como la práctica de la pintura al aire libre: “Hoy los pintores tienen muchas pretensiones porque pintan al aire libre” (Aguilera, 1982, p. 361). También les reprochó las impresiones realizadas con brevedad, que le recordaban a las instantáneas fotográficas (p. 368). Dado que ambas características formaban parte de su propia práctica pictórica, debemos valorar este tipo de afirmaciones teniendo presente el carácter rebelde o polemista de Pinazo.

La parte de la pintura

Al tratar de determinar los rasgos esenciales de la pintura de Pinazo es fundamental hacer referencia al color, a la falta de acabado y a su preferencia a los formatos pequeños. Curiosamente, el color está poco estudiado en la bibliografía del pintor, y en ella aparecen opiniones que pueden confundir. Debemos aclarar que el término suele utilizarse para señalar dos cosas muy diferentes; en primer lugar, hace referencia al color, a lo cromático, pero también se utiliza con frecuencia para referirse al material, a la pintura. Lo cierto es que Pinazo, el pintor más relevante e innovador en el tratamiento de la pintura, de la materia, en el cambio de siglo español; no tuvo el color-cromático como su inquietud artística primaria.

Por otro lado, su posición con los colores fue relativamente conservadora en comparación con otras facetas de su pintura. De hecho, se mantuvo bastante fiel a la paleta tradicional de la escuela española en la mayor parte de su producción, aunque en sus obras de paisaje y en las decoraciones empleó una paleta más clara y saturada. En las pinturas de estos géneros puede detectarse con cierta frecuencia uno de los colores sintéticos que estaba haciendo furor entre los innovadores en materia cromática del cambio de siglo. Se trata en realidad de dos pigmentos, el verde esmeralda y el *viridian*, de aspecto similar aunque distinta formulación;²⁴ y su cromatismo puede detectarse, por ejemplo, en *Conversación en la serre* o en *La higuera* (ver Figura 19). Sin embargo, el empleo por parte de Pinazo de estos colores no fue abundante, y su presencia en los cuadros del pintor es medida y ajustada, frente al papel relevante o demostrativo con que aparece esta tonalidad en lienzos de otros pintores. Más significativa es la escasa presencia del

24 Acetoarseniato de cobre e hidróxido de cromo hidratado, respectivamente. El verde esmeralda es mal pigmento, inestable y venenoso (Mayer, 1993, pp. 63 y 66) por lo que el color que vemos con mayor frecuencia en los cuadros es *viridian*.

violeta en la obra de Pinazo, siendo un color muy indicativo del grado en que los pintores coetáneos estaban asumiendo los nuevos pigmentos, así como de sus inclinaciones renovadoras. Entendemos, teniendo esto en cuenta, que en lugar de incorporar la explosión de vistosos colores saturados que puede verse en las obras de algunos de sus contemporáneos, Pinazo prefirió casi siempre mantenerse fiel a la paleta heredada de la tradición barroca y romántica, y de Fortuny y Rosales. Se identificó con una paleta pobre, o incluso humilde –como hizo con otras decisiones vitales y artísticas– para obtener de ella la máxima expresión. Quizá sea también una buena muestra de la aversión del pintor a asumir de forma acrítica los dictados estéticos de las modas, reservando para sí la capacidad de definir la relevancia de unas u otras innovaciones en su propia trayectoria. Esta decisión de Pinazo de mantener una concepción del color acorde con los periodos y los artistas señalados anteriormente, con un cromatismo limitado, se percibe en uno de los aforismos que dedica a Velázquez: “Con el talento de V. [sic] (Velázquez) y sin colores, es como se pinta mejor. / Los colores son muy buenos si, después de pintar, no se ven los colores [...]” (Aguilera, 1982, p. 370).



Figura 19. *La higuera* [Óleo sobre lienzo, 71 x 103 cm]. Ignacio Pinazo, 1912. Casa Museo Pinazo, Godella.

Si hay algo en lo que la pintura de Pinazo destaca sobre la de sus contemporáneos es en la factura inacabada, que aprendió primero de Goya, después de los bocetos y apuntes de Fortuny, y finalmente del conjunto de la obra de Rosales. La factura inacabada fue su *leitmotiv* más poderoso, quizá su

creencia pictórica más firme. Pinazo aprendió de estos pintores la versatilidad de esta factura, comprendió su pertinencia en aquel momento histórico, y se comprometió con ella. Finalmente la llevó mucho más allá de donde sus antecesores la habían dejado. El historiador Manuel González Martí (1920/1971), que trató al pintor y escribió la primera monografía sobre él, justificó la falta de acabamiento en la fidelidad a la fugacidad del natural, pues “Al advertir durante su trabajo [...] algún cambio en el natural, [...] quedaba inconclusa la obra [...]. Por eso Pinazo no acababa las obras, por su propósito de no mentir, de no falsear [...]” (pp. 87-88). La cita describe la situación ideal de la pintura naturalista, surgida del encuentro entre un rincón de la creación y un temperamento, por seguir la máxima de Zola (1866), que en pintura parece requerir la coincidencia temporal del acontecimiento con la realización. Esta coincidencia tiene implicaciones inevitables en la técnica y el aspecto de los cuadros: las escenas fugaces llevan a ejecuciones veloces o, como señaló González Martí, a obras cuyo proceso se detiene y acaba al cambiar las condiciones del natural.

La práctica constante del *non finito* situó a Pinazo ante la falta de comprensión del contexto social que le rodeaba. Como consecuencia, Pinazo se encontró con el aislamiento y la frustración. En muchas de sus anotaciones encontramos defensas explícitas de la ausencia de acabado: “Las cosas no se deben acabar. Se deben dejar según el saber de cada uno [...]” (Aguilera, 1982, p. 354).

Acaso la anotación más impactante de todo el conjunto de aforismos de Pinazo sea aquella en la que parece responder a las voces de quienes le sugerían una evolución, quizá un acercamiento a parámetros estilísticos más en boga, que le permitieran disfrutar de una posición más cómoda. La anotación da cuenta de su compromiso con la herencia recibida, y con su firme decisión de continuarla: “No es que yo no pueda evolucionar, no. Lo que no puedo es volver atrás” (p. 355).

La identificación de Pinazo con el *non finito* se insertaba en el contexto histórico europeo en el que la representación de los mundos iconográficos y temáticos tradicionales iba perdiendo terreno ante la pura presencia física de la pintura y del soporte destinado a recibirla. Desde el Romanticismo y el Realismo, sobre todo en Francia, se produjo una disolución progresiva de la forma de las figuras representadas en los cuadros y del espacio ficticio o virtual sobre el cual se asentaban. Esta disolución corría pareja con el crecimiento de una presencia de los materiales pictóricos que, a la manera del *kolossós*, parecen evocar el mundo al que aluden mediante la sustitución, en lugar de servir para imitarlo (Bozal, 1987, pp. 67-69). O, expresado de otra manera, podría describirse como una dejadez progresiva de los pintores en hacer la parte de su trabajo consistente en ocultar sus materiales y el rastro de sus gestos: “El cuadro del Sr. Pinazo Camarlench [...] nació sin duda bajo la influencia de una estrella y destinado a ser un cabal y magnífico cuadro.

Pero hubo acaso un maligno genio que se puso por medio y dejó las cosas a mitad de camino” (Diario de Valencia, 1881). La presencia de los materiales es constante en la historia de la pintura, soterrada bajo el protagonismo del diseño y la representación figurativa. Resuena en la oposición entre quienes concebían la pintura desde la primacía del dibujo contra la del colorido (De Piles, 1673/1699, pp. 27-28 y 58-59) y entre los estilos lineales contra los pictoricistas (Wölfflin, 1915/1983, p. 20). Se percibía en las obras de Tiziano y Rembrandt, y en las de los paisajistas holandeses; pero a medida que avanzaba el siglo XIX el protagonismo de los materiales y los gestos pictóricos era cada vez mayor.

Desde las extraordinarias perforaciones virtuales de los techos realizadas por Tiépolo, y desde las fascinantes perspectivas de los *vedutistas* venecianos, el espacio representado fue perdiendo profundidad a medida que pasaban las décadas. Quizá las xilografías japonesas en la Exposición Universal de París de 1867 contribuyeran a potenciarlo, pero lo cierto es que para entonces la profundidad era una pálida sombra del espacio que había sido orgullo de la pintura desde el Renacimiento. Cuando el proceso entró en su fase final, en el cambio de siglo, la mayor parte del camino había sido recorrido. Michel Foucault (2004/2005) analiza en su conferencia sobre Manet la manera en que el pintor francés cuestionó en algunas de sus obras la tradición del cuadro como ventana, es decir, la representación espacial heredada del *quattrocento*. El pintor señaló con intensidad el soporte mismo del cuadro, su presencia física, la luz que lo iluminaba y el lugar del espectador frente a él. En palabras de Foucault, Manet “cambió las técnicas y las formas de representación pictórica” (p. 10). Todo ello, tanto los modos en que se aplicaba la pintura y los útiles empleados para ello, como el soporte en la que se aplicaba, reclamaban una presencia de la pintura como objeto que iría minando la capacidad de los espectadores de imaginar, de recrear, al contemplar un cuadro, una escena ocurrida en otro lugar y en otro tiempo. De transportarse a esa escena, de vivir una ilusión a través de la pintura.

Javier Pérez Rojas (2021) ha aplicado recientemente a la obra de Pinazo un análisis del filósofo Gilles Deleuze sobre la fase inicial de las obras pictóricas (p. 131). De acuerdo con la descripción que Deleuze (1981/2021) hace del proceso de desarrollo de los cuadros, tras una fase previa en la que el artista, antes incluso de tocar la tela, deja atrás los datos de la representación, —de narración e ilustración—, comienza lo que él denomina la instauración del diagrama. En esta segunda fase, que ha de servir de germen al desarrollo posterior —o hecho pictórico—, la mano parece imponerse al ojo, abriendo con trazos inciertos y colores poco definidos un caos, una catástrofe, un abismo ordenado que da lugar a la imagen-presencia (pp. 94-108). Antes de caracterizar en detalle esta fase diagramática, avisa de los peligros de este comienzo del cuadro: si no pasa por la fase de caos y catástrofe, por el diagrama, el cuadro no valdrá nada; pero si el diagrama se extiende,

gana, todo el cuadro, “es la ruina” (p. 45). Sin embargo, Deleuze matiza esta última afirmación más adelante al proponer tres *posiciones* del diagrama. En la primera de ellas, este caos del diagrama se evidencia en el resultado final. Así ocurre, por ejemplo, en el expresionismo (pp. 113-118).

El grado de acabado de la pintura de Pinazo es muy variado; en algunos retratos coincide con la corriente general de la pintura finisecular española, pero en otras obras se aleja de ella, incidiendo con mayor intensidad y frecuencia en la práctica del *non finito* e incluso del abandono. Podemos decir, siguiendo el planteamiento de Deleuze, que en la mayor parte de su obra el diagrama es tomado por el caos. Así mismo, puede afirmarse que su hecho pictórico valora y respeta algunos aspectos del caos y lo manual, por lo que buena parte de su obra queda dentro de la esfera de la primera posición diagramática; una posición diagramática inusual en la pintura de su tiempo. Esa fue una de sus grandes aportaciones. Ningún pintor del cambio de siglo español se expuso tanto al riesgo en el estudio del *non finito*. En esa tarea, Pinazo quedó aislado, sabiendo que su búsqueda era pertinente, y que —en términos de Deleuze— en ese filo entre la catástrofe y el hecho pictórico al que había llegado había más verdad que en la mayor parte de la pintura de su entorno. Allí, al borde de la ruina, hizo grandes hallazgos y está lo más radical de su creación.

La falta de acabado aparece en distintos formatos y géneros de la obra de Pinazo. Los casos en que podemos observarla en grandes formatos nos indican que el pintor no consideraba esta peculiaridad técnica únicamente propia de bocetos o notas, sino adecuada para la pintura en general. Pérez Rojas (2005) denomina “alteración de los formatos” (p. 36) a este trasvase del lenguaje de los bocetos al gran formato, y a su correspondencia inversa consistente en llevar a formatos menores composiciones propias de lienzos grandes. El propio Pinazo se refirió a esta técnica y su relación con la falta de acabado:

Poco sabe el que no sabe agrandar lo pequeño y disminuir lo grande. [...] No es cuestión de tamaño. Hay cosas pequeñas que son admirablemente grandiosas en su ampliación y otras que son mejores en (su) disminución. [...]. Es preferible quedarse corto que pasarse (Aguilera, 1982, p. 354).

Pinazo llevó la soltura y la falta de acabado a zonas de importancia secundaria en cuadros de formatos grandes, como en los fondos de sus paneles decorativos o de sus retratos. Además, hay dos grandes lienzos que no llegaron a salir del estudio del pintor en los que esta técnica se extiende a toda la superficie del soporte. Se trata de *Salida de misa en Godella*²⁵ y de *Anochecer en la escollera III*²⁶

25 Ignacio Pinazo, *Salida de misa en Godella*, 1890, óleo sobre lienzo, 53 x 149 cm, IVAM, Valencia.

26 Ignacio Pinazo, *Anochecer en la escollera III*, óleo sobre lienzo, 105 x 265 cm, IVAM, Valencia.

Sin embargo, donde se puede apreciar la falta de acabado y la soltura en la ejecución en toda su expresión es en los formatos pequeños, y de forma aún más radical en los muy pequeños, en lo que él llamaba apuntes, tablitas o notas de color. Pinazo era consciente del enorme valor de estas expresiones, y se planteó hacer exposiciones de ellas (Aguilera, 1982, p. 357). En numerosas anotaciones expresó su opinión de que las obras pequeñas no tienen menos valor o importancia que las grandes. En la que reproducimos a continuación hay otras dos cuestiones de interés. La primera, el paralelismo que hizo Pinazo entre las tablitas y la fotografía como medio de registro de la realidad fugaz. La segunda cuestión que consideramos de interés es la manera en que el pintor enlazó el tema de los cuadros pequeños con la modestia de la vida y las costumbres, lo que retorna a la cuestión de su apartamiento en Valencia y Godella, por la que comenzamos este repaso de su figura. En palabras de Pinazo:

Instantáneas son mis tablitas, ya que en aquella época no existía aun (la) fotografía. / No tiene menos importancia un cuadro pequeño que (uno) grande. Este suele ser aparatoso, como las películas de crímenes que son (las) preferidas. Yo dejé lo preferido por lo modesto y lo bello de nuestras costumbres y vida (Aguilera, 1982, p. 367).

Las obras de pequeño formato, que en ocasiones se han considerado portadoras de lo más *moderno* de su producción (Pérez Rojas, 2021, p. 36), tienen interesantes concomitancias plásticas con las de muchos otros artistas, sobre todo con aquellos que han permitido cierta preponderancia y campo de acción a los materiales y a los gestos pictóricos. Javier Pérez Rojas (2021) decidió establecer un diálogo entre la obra de Pinazo y algunas obras de otros artistas sin someterse a las restricciones metodológicas de la Historia del Arte. En ese juego de relaciones incluyó a cerca de noventa creadores de todas las épocas. Entre las decenas de artistas coetáneos o posteriores al propio Pinazo, que no podemos repetir en este breve ensayo, resulta inevitable hacer referencia a pintores de su época como Degas, Toulouse-Lautrec o Cézanne, a quien le une el carácter tentativo de muchas de sus grandes creaciones, en las que se reafirma el estudio como obra final; a Boldini por su protagonismo del dibujo y el gesto pictórico; a la pintura como material crudo en August Strindberg; a Emilio Sala y a Sorolla, a quien Pinazo transmitió el legado de Fortuny y Rosales; a Gutiérrez Solana; a los pintores españoles de la Escuela de París, y en especial a algunas obras de Pancho Cossío. También señala Pérez Rojas (2021) concomitancias evidentes con artistas que protagonizaron la década de 1950, y nos gustaría resaltar entre ellos el carácter de proceso, de pintura como resultado de una acción, casi de un ritual, tal como lo explica Allan Kaprow (1958/1993) a propósito de Jackson Pollock (p. 4).



Figura 20. *Camino del cementerio* [Óleo sobre tabla, 32 x 52,2 cm]. Ignacio Pinazo, c. 1900. Casa Museo Pinazo, Godella.

La importancia de la materia y el gesto en la pintura de esta década, y sobre todo en obras de algunos miembros de Dau al Set, El Paso y Parpalló, enlaza con la corriente pictoricista a la que pertenece Pinazo (ver Figura 20). Pérez Rojas (2021) muestra también similitudes interesantes con obras de artistas recientes como Jean-Michel Basquiat o Miquel Barceló. En el mismo texto, lamenta que los informalistas y abstractos españoles no reivindicasen la obra de Pinazo, ausencia que atribuye a “la ceguera que a veces se manifiesta hacia lo más próximo y la incapacidad para valorar y reivindicar a aquellos autores que están al margen de la ortodoxia moderna o del discurso hegemónico trazado” (p. 216).

Donde se cierra el círculo

Recorriendo de nuevo la red en dirección circular, a modo de síntesis, podemos decir que el establecimiento de Pinazo en Valencia y Godella afectó de forma negativa a sus posibilidades de desarrollo profesional, lo que influyó y reforzó su sensación de aislamiento. Que esto influyó en su estado de ánimo, sobre todo en su madurez; lo cual contribuyó a aislarle aún más. Todo ello dificultó su éxito comercial, las ventas de sus obras, e impidió la apreciación de éstas, sobre todo en el final de su carrera; lo cual inevitablemente debió tener una relación directa con la ralentización en el flujo de creación de sus obras. Por otro lado, aunque no dejó de atender los encargos y los gustos de la burguesía valenciana, sus ideas estéticas le llevaron a buscar su propia verdad, a potenciar una obra que si bien era respetada por sus pares, tenía pocas posibilidades de proyección en su momento. En esa obra empleó una paleta relativamente pobre, que no aprovechaba el atractivo de los nuevos

colores, y a ello se sumó una práctica intensa del *non finito* y el pequeño formato, cuya valoración en el mundo del arte coetáneo era menor. Todas estas cuestiones, relacionadas entre sí, estaban de acuerdo con una vida “por encima de todo, humilde” (Casar Pinazo, 1981, p. 16), que nos legó una obra cuyas características materiales y formales rayan a veces lo invisible y lo ilegible, lo modesto y lo precario. En definitiva, se puede confirmar que los conceptos de humildad o precariedad coinciden con caracteres esenciales de su figura y de su obra y ayudan a comprenderlas. Retomando una reflexión del filósofo Gianni Vattimo que vincula el desarraigo del arte con la libertad; el profesor Fernando Castro Flórez (2003) concluye señalando “la precariedad como aquello que nos constituye” (p. 21).

Aunque, claro está, lamentamos las facetas negativas de la red que hemos recorrido, sobre todo las que redundaron en el desánimo y el sufrimiento del pintor, no podemos dejar de atender las consecuencias positivas. Nos limitaremos a señalar dos. En primer lugar, que Pinazo eligió el lugar y la vida que quiso vivir, fue consecuente con su elección y vivió con dignidad. Y en segundo lugar, que esas decisiones vitales y estéticas le permitieron crear un espacio propio, inviolable, en el que pudo emprender un “trayecto de investigación que le condujo, de manera intuitiva, a algunas de las experiencias plásticas más avanzadas que se desarrollaron en Europa” (Barañano, 2001, p. 10). Vicente Aguilera Cerni (1982) hace alusión a la acumulación de estas obras de pequeño formato en su estudio:

[...] hasta el extremo de olvidar que las había hecho. Por eso, siempre le atormentó la sensación de no estar haciendo nada, de que la mayor parte de sus invenciones pictóricas y de sus interpretaciones del mundo y de la existencia, se quedarían en propósitos frustrados. Lo cual era, sencillamente, el resultado de su implacable y acuciosa insatisfacción. / Pero en eso se equivocaba. Cada uno de sus pequeños cuadros (o apuntes y bocetos, si así se quiere denominarlos) era una búsqueda osada, un ensayo siempre diferente dentro de la plural riqueza de su poética (p. 77).

La historiadora del arte Carmen Gracia (1981) señala que quizá el pintor estaba “intentando, quizá instintivamente, visualizar un cambio social más profundo: el cambio de estructura del conocimiento de la realidad” (p. 11). Estas palabras revelan la insondable profundidad de la ambición artística de Pinazo, que le llevó a una batalla titánica librada en el reducido ámbito de su casa y los alrededores; y en los espacios aún más reducidos de las tablas y lienzos de varias decenas de centímetros cuadrados donde todo se concentra y nada permanece quieto.

Tras la crisis de la representación devenida desde finales del siglo XVIII (Foucault, 1966/2005), Pinazo se sentía —de manera intuitiva o consciente, o ambas— sujeto a y de la Historia, lo que le impedía “volver atrás” (Aguilera, 1982, p. 355). La desvalorización del motivo, el descrédito de la mimesis como ilusionismo, y el progresivo protagonismo de los medios y materiales

forman parte de un *zeitgeist* que su sensibilidad captaba mientras pasaba desapercibida para otros. Los raspados, goteos, manchados, dibujos y arabescos, arrastrados, emborronados, empapados, las reservas, los toques minúsculos con la punta del pincel, los abandonos, los garabatos, las palabras escritas, los empastes, los rayados y los borrados se adueñaron de su pintura (ver Figura 21). En ellos confió Pinazo, con ellos actualizó la belleza no perfecta de su tradición, y a ellos fió su suerte, esperando un triunfo duradero a largo plazo.

Lamentablemente, la potenciación de obras de formatos grandes –o enormes– en la museografía actual margina la exposición de los formatos pequeños y medianos. Esta tendencia es aún más decepcionante en el caso de la pintura del siglo XIX, teniendo en cuenta que la mayor parte de las aportaciones esenciales de las décadas posteriores a 1850 tuvieron lugar en obras pintadas en estos formatos, y que muchas de ellas podrían considerarse estudios. Esta tendencia museográfica perjudica a artistas como Pinazo –una vez más–, por lo que no podemos dejar de reivindicar un cambio en este sentido, y solicitar que las instituciones culturales públicas y privadas promuevan el acceso y la apreciación de su legado.

Nos preguntamos cuándo va a acabar este vaivén, este ir y venir, esta incapacidad para encontrar el lugar adecuado para él. Quizá la respuesta sea nunca. La indefinición de la obra de Pinazo, su inestabilidad, lo fugitivo y lo contradictorio, lo incierto y lo difuso, la precariedad en que sus espectadores se ven envueltos y de la que forman parte... esa dinámica es imparable, como la del *Gran vidrio* de Duchamp. Cuando la mayor parte de los pintores que le acompañaron tienen hoy un lugar cómodo en el que disfrutar de su transición al olvido, el *non finito* de los cuadros y tablitas de Pinazo, su inquietud radical, mantiene su figura como un desafío irreductible y fascinante. Lo precario es esencial en su estética, y garantiza su vigencia a perpetuidad.



Figura 21. *Leda y el cisne* [Óleo sobre lienzo, 82 x 50 cm], Ignacio Pinazo, (s.f). Casa Museo Pinazo, Godella.

B

R

E

G

A

R

► IMAGINACIÓN DIGITAL Y CATÁSTROFE (SUPER) INTELIGENTE

▷ Pepo Pérez (Juan Carlos Pérez García). *Universidad de Málaga*

Sí, y tu Internet fue su invento, esta mágica comodidad que ahora se filtra como un hedor por los detalles más pequeños de nuestras vidas, las compras, las tareas del hogar, los deberes, los impuestos, absorbiendo nuestra energía, devorando nuestro precioso tiempo. Y no es inocente. En ningún sitio. Nunca lo ha sido. Fue concebido en pecado, el peor posible. Y siguió creciendo, nunca ha dejado de llevar en su corazón un gélido deseo de muerte para el planeta. (Pynchon, 2013, p. 420)²⁷

En una secuencia al comienzo de *Bridge of Spies* (Spielberg, 2015), los pasajeros de un vagón del metro neoyorquino leen la prensa para ir al trabajo. La escena, ambientada a principios de los sesenta, nos choca hoy. Reparamos en que ya nadie lee el periódico en los transportes públicos porque consultamos las noticias y más cosas (entre ellas, miles de *imágenes* en las redes sociales) mediante dispositivos digitales. En pocos años y sin que lo advirtiésemos, hemos dejado atrás aquel mundo. Solo estamos viendo vestigios de modos de vida desaparecidos. De personas de otra era. Hemos naturalizado las comunicaciones post-Internet hasta el punto de que cuando vemos a personajes del cine y televisión consultar una guía telefónica o usar una cabina nos parece extraño. Hace quince años aún no era así, cuando ambos mundos, analógico y digital, convivían. Ahora nos resulta ajeno, señal también de que las nuevas tecnologías se han implantado hasta el punto de modificar nuestros hábitos y modos de relación, nuestras “pautas de percepción” (McLuhan, 1996, p. 39).

Nuestro tiempo es uno en el que percibimos con claridad que Internet y las tecnologías digitales lo están cambiando “todo”, en particular desde la proliferación de dispositivos móviles inalámbricos. Si los comienzos de Internet dependían de un “incómodo” ordenador fijo, la implantación masiva de portátiles y, en la segunda década del siglo XXI, de *smartphones* y *tablets* online sin cables han multiplicado las posibilidades de uso de la red. Y con ellas, el negocio de las grandes empresas digitales y la imaginación de nuevos emprendedores, ávidos por crear la nueva *killer app*.

27 “Yep, and your Internet was their invention, this magical convenience that creeps now like a smell through the smallest details of our lives, the shopping, the housework, the homework, the taxes, absorbing our energy, eating up our precious time. And there’s no innocence. Anywhere. Never was. It was conceived in sin, the worst possible. As it kept growing, it never stopped carrying in its heart a bitter-cold death wish for the planet”. Traducción propia

Según un informe de Naciones Unidas de 2013, había más personas con teléfono móvil, 6000 de los 7000 millones de habitantes del planeta, que con acceso a un retrete, 4500 millones (datos en Deputy UN..., 2013). En 2022, otro informe de Naciones Unidas calculaba que el 73 % la población mundial de más de 10 años posee un móvil, el medio más común de acceder a Internet (en países ricos, el 95 % de personas tiene móvil; en países pobres, el 49 %), aunque por razones económicas el acceso descendía a un 66 % de la población mundial, 5300 millones de personas (International Telecommunication Union, 2022). Es el *brand new (digital) world*.

El impacto de las redes sociales en la difusión actual de noticias y otros contenidos de periodismo digital, filtrada por los algoritmos de las compañías propietarias, viene siendo objeto de análisis desde hace años (Viner, 2016), lo mismo que las *fake news* en la era de la “posverdad”, donde los hechos objetivos influyen menos en la formación de opinión pública que los llamamientos a la emoción y a la creencia personal; mentiras asumidas como verdad o reforzadas como creencias o hechos compartidos a través de herramientas digitales (Cabezuelo Lorenzo y Manfredi, 2019, p. 472). Una *posverdad* que nos permite entender la presidencia de Donald Trump o el *Brexit* de 2016. “Hechos alternativos” difundidos a través de redes sociales como Facebook (lanzada en 2004) o Twitter/X (desde 2006), convertidas en nuevos medios de comunicación que incluyen desde mensajes individuales (*microblogging*, con frecuencia solipsista o exhibicionista) a la difusión de noticias. O de “noticias”.

Las redes sociales también han contribuido notablemente a la *polarización* ideológica en “tribus morales” o grupos enfrentados de manera maniquea a las razones del otro grupo. Según la teoría de las emociones morales —cuyo defensor más destacado es el psicólogo sociocultural Jonathan Haidt— los juicios morales son de naturaleza emocional y producen cohesión intragrupal, pero a cambio provoca enemistades intergrupales irresolubles. La moralidad sería así una “adaptación psicológica que facilita la cooperación entre individuos potencialmente egoístas, con objeto de permitir una relación de la que resultan más beneficiados que si actuaran por separado”, lo que supondría un fundamento biológico a la existencia de “comunidades de significado impermeables a la argumentación” (Arias Maldonado, 2016, p. 69). Porque las emociones morales cohesionan al grupo, pero también les ciega a los valores de otros grupos:

La moralidad ata y ciega. Y esto no le ocurre solo a la gente del otro bando. Todos somos absorbidos por comunidades morales tribales. Hacemos un círculo alrededor de valores sagrados y luego compartimos argumentos *post hoc* sobre por qué nosotros estamos en lo cierto y los otros están

equivocados. Creemos que el otro bando está ciego a la verdad, la razón, la ciencia y el sentido común, pero en realidad todo el mundo se ciega cuando habla sobre sus objetos sagrados. (Haidt, 2013, p. 364)²⁸

El complejo de Internet fomenta dicha polarización, porque “dispersa” y divide por identidades, sectas e intereses, y es “especialmente eficaz en lo relativo al robustecimiento de las formaciones reaccionarias. La insularidad que genera se convierte en una incubadora de particularismos, racismos y neofascismos” (Crary, 2022, pp. 21-22). Por otro lado, la viralidad de imágenes online ha afectado a las prácticas artísticas hasta el punto de un cambio de paradigma. Internet y la tecnología de cámaras digitales (teléfonos móviles con cámaras incorporadas desde hace ya mucho, que han dejado obsoleta la “videollamada” que en 1982 parecía tan futurista en *Blade Runner*)²⁹ han reemplazado la materialidad y calidad convencional de la fotografía tradicional sobre papel (fotografía-objeto) por la sobreabundancia, inmediatez y conectividad de las (post)fotografías electrónicas que compartimos en la red. Si la fotografía “ha estado tautológicamente ligada a la verdad y a la memoria, la postfotografía quiebra hoy esos vínculos: en lo ontológico, desacredita la representación naturalista de la cámara; en lo sociológico, desplaza los territorios tradicionales de los usos fotográficos” (Fontcuberta, 2016, p. 15).

Disrupción digital y arte ídem

José Ramón Alcalá Mellado ha indicado cómo la viralidad digital actual ha afectado profundamente a las prácticas artísticas de vanguardia. Así, los lenguajes y discursos del arte digital previo se habrían visto afectados por una cultura “instantánea, retroalimentaria, colectiva, popular y masificada”, modificada por memes colectivos virales, hilos en Twitter de *semionautas*,³⁰ canales de *youtubers*, publicaciones audiovisuales de *instagrammers* o videos performativos de *influencers*. Movimientos desarrollados en el seno de esas nuevas comunidades virtuales, regidas por “los mandamientos del algoritmo, el *machine learning* y la inteligencia artificial puestos al servicio del consumo 24/7 y de la usurpación de la intimidad por parte de las multinacionales proveedoras de servicios Red” (Alcalá Mellado, 2021, pp. 59-60).

28 “Morality binds and blinds. This is not just something that happens to people on the other side. We all get sucked into tribal moral communities. We circle around sacred values and then share post hoc arguments about why we are so right and they are so wrong. We think the other side is blind to truth, reason, science, and common sense, but in fact everyone goes blind when talking about their sacred objects”. Traducción propia.

29 Para refrescar la memoria, la escena puede verse en <https://youtu.be/D-YBYzo4XUY> (consultado 1/04/2024)

30 O el artista como “creador de recorridos dentro de un paisaje de signos” (Bourriaud, 2009, p. 117).

Volviendo a los cambios económicos que han traído las tecnologías digitales, si en las últimas dos décadas el e-mail ha reemplazado en buena parte al correo tradicional, hoy a través de un *smartphone* y aplicaciones de empresas digitales podemos pedir un taxi o compartir vehículo (pensemos, por contraste, en las compañías de transportes tradicionales), alquilar una habitación en un domicilio particular (pensemos en las hoteleras tradicionales), compartir “contenidos” o mandar mensajes gratuitos a través de *apps* como WhatsApp que, sin infraestructura propia de telecomunicaciones, usan la de los proveedores de Internet con los que compiten (pensemos en los SMS, antaño una mina de oro para las compañías de telefonía). Hablando de contenidos: Facebook, aunque pueda arruinar nuestras relaciones personales (son numerosos los casos documentados) o haya comprado empresas y aplicaciones tan populares como WhatsApp (la adquirió en 2014 por 21 800 millones de dólares), no crea *content* puesto que de eso ya se encargan los propios usuarios. Y sin embargo, Facebook sigue siendo la red social más popular del mundo seguida de YouTube, que junto a Google son tres de los colosos de *big data* responsables de la (ya no tan) nueva economía digital, maestros consumados en “monetizar” contenidos de otros. Facebook *permite* que sus usuarios activos, aproximadamente 3000 millones en 2024, generen esos contenidos (es otro modo de decir que trabajamos gratis para ella) a cambio de, como está ya bien documentado, comerciar con nuestros datos personales en el muy lucrativo negocio de anunciantes, compartir esos datos con fabricantes de *smartphones* o empresas de marketing político e incluso cederlos para el espionaje gubernamental, tal como reveló el escándalo de la agencia de inteligencia estadounidense NSA destapado en 2013 por el *insider* Edward Snowden, hoy un prófugo refugiado en algún lugar de Rusia. Facebook, en fin, no crea contenidos porque *nosotros* somos el producto (Kennedy, 2015). Teniendo en cuenta el origen militar de Internet, no puede sorprender sus usos igualmente militares y de espionaje en las “nueva Guerra Fría” con Rusia y China.

La *digital disruption*, un término popularizado en la década pasada, alude al giro socioeconómico que han traído las nuevas tecnologías digitales al desplazar a modelos empresariales y modos de consumo previos y afectar al valor de bienes y servicios preexistentes, debido a un uso “intensivo” de Internet desde dispositivos móviles que no distingue el ámbito laboral de la vida personal ni la hora del día. Un “mundo 24/7” sobre el que ha alertado Jonathan Crary, que socava toda distinción entre día y noche, luz y oscuridad, trabajo y reposo. Investigaciones recientes indican que el número de personas que se despierta durante la noche una o más veces para leer mensajes crece de manera exponencial, una suerte de “*sleep mode*” humano que sustituye la lógica del apagado-encendido, de manera que nada está apagado del todo y nunca hay un verdadero estado de reposo (Crary, 2013, p. 13). Es una lógica de “autoexplotación” que elimina la línea entre lo público y lo

privado para consumir o trabajar 24 horas al día / 7 días por semana. Con el móvil, la *tablet* o el portátil llevamos auestas el trabajo y las posibilidades de consumir, también a las vacaciones y a la cama. Byung-Chul Han ha escrito:

Los aparatos digitales traen una nueva coacción, una nueva esclavitud. Nos explotan de manera más eficiente por cuanto, en virtud de su movilidad, transforman todo lugar en un puesto de trabajo y todo tiempo en un tiempo de trabajo. La libertad de la movilidad se trueca en la coacción fatal de tener que trabajar en todas partes. En la época de las máquinas el trabajo estaba ya delimitado frente al no-trabajo por la inmovilidad de las máquinas. El lugar de trabajo, al que había que desplazarse, se podía separar con claridad de los espacios de no trabajo. [...] Ya no podemos escapar del trabajo (Han, 2014, p. 59).

El capitalismo de la *información* emplea técnicas de poder neoliberales, diferentes a las del régimen previo de *disciplina*, y funciona con incentivos positivos que, en lugar de suprimir la libertad, la explotan. Frente a la vigilancia y el castigo —propios del régimen de disciplina según Foucault— motivación, optimización, comunicación y *community*. La vigilancia constante vía datos se introduce en la vida cotidiana en forma de *convenience*: móviles, cómodas *apps* y motores de búsqueda, domótica y asistentes de voz. En el régimen de la información, basado en la comunicación y la creación de redes digitales, el individuo no es dócil ni obediente: “se cree *libre, auténtico y creativo*. Se *produce* y se *realiza* a sí mismo” (Han, 2022, p. 10).

Para algunos, la *digital disruption* sería otra de esas etapas de “destrucción creadora” que —según Schumpeter— ha impulsado al capitalismo a través de continuos ciclos de invención y reinversión; para otros, estaríamos ante un umbral inquietante hacia una economía que está trayendo mayor desigualdad social y menos empleo (Keen, 2016, pp. 133-143). La peligrosidad es intrínseca al futuro, en palabras de Alfred N. Whitehead: “los más grandes avances de la civilización son procesos que casi hunden a las sociedades en las que se producen” (citado en McLuhan y Fiore, 1969, pp. 4-5). Nick Srnicek, profesor de Economía Digital en el King’s College de Londres, ha argumentado cómo, debido a una caída prolongada desde los años setenta de la rentabilidad de la manufactura, el capitalismo se ha volcado en los datos como modo de mantener el crecimiento económico frente al sector de la producción, cada vez más inerte. Así, la plataforma digital emergió como nuevo modelo de negocios, que extrae y controla cantidades ingentes de datos, lo que ha facilitado el ascenso de grandes compañías monopólicas porque las plataformas digitales producen y dependen de “efectos de red”: cuantos más usuarios la usan, más valiosa se vuelve la plataforma para los demás; si alguien quiere unirse a una plataforma para socializar, elige aquella en la que estén la mayoría de sus familiares, conocidos, miembros de su comunidad profesional, etc. Del mismo modo, cuanto más sean los usuarios que buscan en Google, mejores se vuelven sus algoritmos de búsqueda y más útil resulta

a su vez para sus usuarios, un ciclo tendente a la monopolización (basta ver el fracaso de otros buscadores). También permite a las plataformas acceder a más datos. Si a esto sumamos que muchas plataformas digitales se basan en infraestructura *preexistente* y unos costos marginales bajos, existen pocos límites naturales a su crecimiento. Una de las razones del rápido crecimiento de Uber es que no necesita construir nuevas fábricas, solo alquilar más servidores (Srniczek, 2018, pp. 46-47). Las grandes compañías digitales que dominan Internet son notoriamente pequeñas en número de empleados.³¹

Así pues, tras una primera fase de literatura “eufórica” sobre Internet en la que se pregonaba la libertad y democratización que traería al mundo, en la década pasada han proliferado los textos de autores críticos como Nicholas Carr (2010), Evgeny Morozov (2011) o Andrew Keen (2016), que advierten de las consecuencias de las tecnologías digitales y sus corporaciones para la economía, la política, la educación, el periodismo y la cultura, las relaciones personales, la intimidad o incluso nuestra capacidad mental de concentración y pensamiento profundo.³² Jonathan Crary se ha sumado al coro crítico con un demoledor ensayo:

Desde sus inicios a mediados de la década de los noventa, el complejo de Internet fue promocionado como algo inherentemente democrático, descentralizador y antijerárquico. Se decía que era un medio sin precedentes para el libre intercambio de ideas, independiente del control vertical, que equilibraría las reglas del juego del acceso mediático. Pero no era nada de eso. Fue esta una fase breve de ingenuo entusiasmo [...]. La narrativa actual —la de una tecnología igualitaria amenazada por las corporaciones monopolistas, la revocación de la neutralidad en la red y las invasiones de la privacidad— es simple y llanamente falsa. Nunca ha habido ni habrá unos “bienes comunes digitales” (Crary, 2022, pp. 19-20).

Crary denuncia la insostenibilidad futura del “complejo de Internet” —al menos tal como lo conocemos ahora—, que asocia inextricablemente al “capitalismo 24/7”. Un proyecto disparatado, afirma, porque contempla un mundo completamente conectado, con la convicción temeraria de la disponibilidad

31 En 2016, Google tenía unos 60 000 empleados directos, Facebook (hoy Meta), 12 000; Whatsapp tenía 55 empleados e Instagram 13 cuando ambas fueron compradas por Facebook. Por contraste, en 1962 las empresas tecnológicas más importantes daban empleo a muchas más personas: AT&T, 564 000 empleados, Exxon, 150 000, y General Motors, 605 000 (datos en Srniczek, 2018, p. 12). Para entender la tendencia desde entonces, tengamos en mente que, a comienzos de 2023, Alphabet (Google) ha despedido a 12 000 empleados, Meta (Facebook) a 11 000, y Twitter (hoy X) a 3700. Amazon se lleva la palma, con 18 000 trabajadores despedidos (datos en Belinchón, 2023).

32 Véase un resumen contrastado de tesis críticas con Internet en Arias Maldonado, 2015. Sobre los efectos de Internet en nuestros cerebros, véase el libro de Nicholas Carr (2010). Evgeny Morozov ha dedicado, entre otros, un ensayo a criticar el “ciber-utopismo” y a Internet como supuesta “fuente de libertad” (Morozov, 2011). Otro crítico de la “disrupción” digital en la economía es el ya citado Andrew Keen (2016).

24/7 de energía eléctrica para un planeta de 8000 millones de personas, sin pensar en las consecuencias desastrosas que se manifiestan ya por doquier, en términos de consumo de recursos e impacto medioambiental. Philippe Squarizoni escribe en su ensayo gráfico *La oscura huella digital*:

Ver un vídeo en Internet... publicar un tuit... almacenar fotos en la nube... son acciones que parecen limpias, no contaminantes. Pero no serían posibles sin la existencia material de redes, centros informáticos y terminales. Requieren el almacenamiento de toneladas de datos y consumen mucha energía contaminante (Squarizoni, 2023, pp. 50-51).

Kate Crawford (2023) ha rastreado el costo en recursos naturales, mano de obra e infraestructuras de construir inteligencia artificial: sistemas que son cualquier cosa menos “incorpóreos” y que, debido al capital que requieren para construirse, se diseñan para servir a intereses dominantes preexistentes, con un impacto de alto alcance en un planeta bajo presión. Una nueva contribución al creciente estado de “ilibertad e irracionalidad” conducido por fuerzas que nadie domina y afectan gravemente a la naturaleza de un modo desconocido en el pasado (Vilar, 2017, p. 29). Sí, nos resulta más fácil imaginar el fin del mundo que el fin del capitalismo (Jameson, 2003).

En el principio fue el miedo

Sobre el lado oscuro de Internet alerta también la novela de Thomas Pynchon que citábamos al comienzo, *Bleeding Edge* (2013), que contempla el espacio cibernético con precaución “paranoica” como un lugar de anarquía vasta e indefinida. Ambientada en 2001 antes del 11-S, el párrafo que abre este texto es un diálogo del padre de la protagonista, un intelectual de la edad de Pynchon, que no comparte la opinión positiva que tiene su hija sobre Internet. Ambos están viendo la televisión durante una madrugada de insomnio; el padre señala la propaganda reaccionaria en las series televisivas de policías *post-sixties* y la protagonista le responde: “Tal vez la televisión de entonces lavaba el cerebro, pero eso no podría pasar hoy. Nadie controla Internet”. Su padre no está de acuerdo: la red no es inocente porque fue “concebida en pecado” en los sesenta, con el desarrollo de ARPANET. “¿Sabes de dónde vino todo, este paraíso tuyo *online*? Empezó durante la Guerra Fría, cuando los *think tanks* estaban repletos de genios tramando escenarios nucleares” —explica el padre—, “su verdadero propósito era asegurar la supervivencia del comando y control de Estados Unidos tras un intercambio nuclear con los soviéticos” (Pynchon, 2013, p. 419).³³

33 “Maybe TV back then was brainwashing, but it could never happen today. Nobody’s in control of the Internet”. “You know where it all comes from, this online paradise of yours? It started back during the Cold War, when the think tanks were full of geniuses plotting nuclear scenarios”, “the real original purpose was to assure survival of U.S. command and control after a nuclear exchange with the Soviets”. Traducción propia.

El novelista no está fabulando aquí. Los orígenes de Internet son militares, tal como por otra parte ocurre con otras tecnologías desarrolladas con fines bélicos, solo después de uso civil (radares, ecografías, microondas, GPS, etc.). “La historia de Internet no comienza con la innovación, sino con el miedo” (Keen, 2016, p. 39). La idea de la red de redes fue alumbrada en los años en que transcurre la citada película *Bridge of Spies*, entre finales de los cincuenta y primeros sesenta, durante los días de máxima tensión de la Guerra Fría en los que “el mundo se iba a acabar”. Un invento del Departamento de Defensa estadounidense que, mediante la conexión entre computadoras, pretendía dotar al gobierno de una red de comunicaciones de larga distancia invulnerable a un ataque nuclear soviético. Frente al teléfono y el telégrafo analógicos (sistemas centralizados que podrían ser inutilizados por los misiles soviéticos), y a un proyecto alternativo de construcción de una red subterránea de cables (demasiado costoso, 2400 millones de dólares de gasto estimado en 1960), la conexión digital entre ordenadores con nodos descentralizados parecía la mejor solución ante un hipotético ataque nuclear.

Con un millón de dólares de inversión de dinero público, ARPANET entró en funcionamiento en 1969, ampliándose progresivamente para usos científicos y conectándose a otras redes creadas después, también europeas, gracias a los protocolos de transmisión y entrega de datos TCP/IP. Veinte años después, Tim Berners-Lee, un científico británico que trabajaba en el CERN (Consejo/Organización Europea para la Investigación Nuclear), presentaba su propuesta inicial para una World Wide Web al objeto de crear un solo espacio de información y memoria *global* entre ordenadores, que arrancó efectivamente a finales de 1990. En 2001, el año en que Pynchon ambienta su *Bleeding Edge*, la protagonista le replica a su padre cascarrabias:

Pero la historia sigue, como siempre te gusta recordarnos. La Guerra Fría terminó, ¿verdad? Internet siguió evolucionando, lejos de lo militar, hacia lo civil; hoy son *chat rooms*, la World Wide Web, las compras *online*, lo peor que puedes decir es que quizá se está comercializando un poco. Y mira cómo está empoderando a todos esos miles de millones de personas, la promesa, la libertad (Pynchon, 2013, p. 420).

Su padre responde:

Lámalo libertad; está basada en el control. Todo el mundo conectado entre sí, imposible que nadie se pierda, jamás. Da el siguiente paso, conéctalo a esos teléfonos móviles, y tienes una red de vigilancia total, ineludible, de la que nadie puede escapar. ¿Recuerdas los cómics en el *Daily News*? ¿La

radio de muñeca de Dick Tracy? Va a estar en todas partes, todos los palurdos suplicando por llevar uno, las esposas del futuro. Estupendo. Es lo que sueñan en el Pentágono, la Ley marcial mundial. (Pynchon, 2013, p. 420)³⁴

“Internet” antes de Internet y el kiosco como “cómic expandido”

Nosotros sí recordamos los cómics de los periódicos, al menos de momento. Se publicaron durante el siglo pasado, antes de que medios electrónicos de la segunda mitad del siglo xx comenzaran a desplazarlos por su mayor eficacia como vehículos para la ficción *audiovisual* y el entretenimiento popular: la televisión, el vídeo, los videojuegos, el ordenador personal... e Internet, por supuesto. El primer medio que la red de redes replicó fue la *imprensa*: el texto era más fácil de trasladar al código informático y compartir en red que las imágenes; los primeros sitios webs estaban a menudo contruidos solo con texto. El mismo término que desde entonces usamos para describir lo que vemos online, “página” (web), enfatiza la conexión con los documentos impresos; de hecho, editores de periódicos y revistas fueron pioneros en abrir webs (Carr, 2010, pp. 83-84). Hoy, tras la implantación masiva de Internet, los mismos periódicos que servían de soporte a aquellas tiras de cómic dejan de venderse —diarios veteranos que han cerrado o abandonado su edición impresa para publicar solo en digital— al mismo tiempo que desaparecen los kioscos donde se vendían. Cuando el artista Francesc Ruiz se planteó una instalación para el Centro Arts Santa Mònica de Barcelona, la idea para el proyecto le vino al contemplar cierto negocio de la zona. “¿Qué es un kiosco?”, se preguntaba Ruiz:

Es una cosa muy fuerte... es una ciudad... una arquitectura de la información, es lo más parecido a Internet antes de Internet, es un lugar de especialización donde tiene cabida toda la actualidad, y es un espacio de subjetividad, de generación de ideología, de adoctrinamiento... es una cosa, una anomalía de chicas de peinado perfecto que te están mirando a los ojos, y de chicos estupendos que están haciendo lo mismo (Ruiz, 2015).

La instalación que realizó, *Kiosk Downtown* (2006), fue una de las obras que Ruiz denomina “cómic expandido”, una forma de hacer “cómic” más allá de las viñetas, ocupando salas de exposiciones o proponiendo juegos al espectador que implican la interacción con tebeos (reales, intervenidos o fabricados

34 “But history goes on, as you always like to remind us. The Cold War ended, right? the Internet kept evolving, away from military, into civilian—nowadays it’s chat rooms, the World Wide Web, shopping online, the worst you can say is it’s maybe getting a little commercialized. And look how it’s empowering all these billions of people, the promise, the freedom”. “Call it freedom, it’s based on control. Everybody connected together, impossible anybody should get lost, ever again. Take the next step, connect it to these cell phones, you’ve got a total Web of surveillance, inescapable. You remember the comics in the Daily News? Dick Tracy’s wrist radio? It’ll be everywhere, the rubes’ll all be begging to wear one, handcuffs of the future. Terrific. What they dream about at the Pentagon, worldwide martial law”. Traducción propia.

completamente por el autor) para sugerir relaciones, a veces complejas, entre nuestro pensamiento y su construcción sobre cimientos de la cultura popular. Para Ruiz, el cómic como medio popular es “un fiel retrato de la sociedad en diferentes épocas y periodos, algo que lo hace especialmente singular como material cultural con el que trabajar” (Espejo, 2015). *Kiosk Downtown* establecía una relación entre el kiosco como medio de acceso a diferentes “ventanas” mediáticas analógicas (las portadas de publicaciones periódicas que en ellos se venden, o vendían), y las viñetas del “gran cómic” en que Ruiz convirtió a su kiosco, uno de tamaño real instalado en la sala de arte. El artista dibujó todas las portadas de las publicaciones expuestas en él, haciendo “dialogar” con bocadillos de tebeo a los personajes, un “proto-Internet” analógico. Ruiz señalaba así el contenido ideológico implícito en el *display* de los kioscos —que ha usado en otras instalaciones, notablemente en las que realizó para el Pabellón de España en la Bienal de Venecia de 2015— y las posibilidades del cómic para reorganizar metafóricamente los usos de la ciudad.

En el momento en que aplico la gramática del cómic a esas fachadas, en el momento en que doto de voz, de palabra, a esos personajes, que se rebelan contra toda esa pose, se desmonta toda la arquitectura del kiosco para ser otra cosa. Se crea una cacofonía de voces, y de repente todo cambia (Ruiz, 2015).

Sí, todo ha cambiado también con Internet. Si seguimos la metáfora de Francesc Ruiz sobre el “antecesor” de la red de redes, parece lógico que una de las primeras víctimas de la “disrupción digital” haya sido el kiosco, que desaparece de nuestras aceras conforme las publicaciones impresas que antes vendía —tebeos, periódicos, revistas de todo tipo, enciclopedias por fascículos— han sido sustituidas por diarios digitales y webs de información, la Wikipedia, las plataformas audiovisuales y de música online o los interminables *chats* desde el móvil (hoy día no es raro ver en aeropuertos y estaciones de tren que el local previsto como comercio de prensa se encuentra vacío). Los discos han sido sustituidos por plataformas de *streaming* de cuyas escuchas llegan escasos ingresos a los creadores del contenido, una precarización denunciada reiteradamente por los propios músicos; véase por todo el libro de David Byrne (2012). En septiembre de 2023, un músico español de renombre como J, líder de Los Planetas, anunciaba que su disco en solitario, *Plena Pausa* (2023), una banda sonora para viejas películas del archivo de Iván Zulueta, no se publicará íntegro en *streaming*. Para poder escucharlo entero habrá que comprarse el vinilo o el CD, tal como hace veinte años.

Llega un momento en que habrá que rebelarse contra la tiranía del mundo digital —declara J—, donde todo el dinero que genera no solo la música sino cualquier contenido cultural, artístico, se deriva hacia las empresas tecnológicas y de telecomunicaciones, y llega muy poco dinero a la gente que crea contenido (Carne Cruda, 2023).

Por lo que respecta a los tebeos que antaño poblaban los extintos kioscos, han sobrevivido transformándose en algo diferente. Por un lado, en *libros*, un medio más resistente al impacto de Internet que el panfleto “efímero” de grapa, que como tales libros se venden en librerías gracias al fenómeno de la novela gráfica que explotó la década pasada (García, 2010). Por otro, “saltando” a la red como cómics digitales, ya “nativos”, creados *ad hoc* para Internet, ya como remediaciones de cómics impresos previos.

Quien suscribe también se entusiasmó con las “posibilidades” de internet. A mediados de los 2000 abrí un *weblog* de crítica sobre cómic, *Con C de arte* (2006-2009),³⁵ cuyos contenidos no excluyeron otras disciplinas como las artes visuales, el cine, la ilustración o el diseño. Tras clausurarlo, decidí abrir un nuevo *weblog*, *Es muy de cómic 2* (2009-hoy),³⁶ de carácter más personal y enfocado en mi producción artística, sin descartar ensayos de crítica e investigación teórica. También publiqué en él cómics. En general, el *boom* del cómic digital de autores españoles comenzó hacia 2009 con *El Estafador*, que aglutinó a una comunidad emergente de dibujantes que durante los años siguientes desarrollarían otros webcómic por su cuenta. *El Estafador* es una revista digital de viñetas satíricas que aún se publica, y que se lanzó en la estela de una crisis económica de gran magnitud: su primer número se lanzó online el 9/9/2009, en el *año dos* de la crisis financiera de 2008, bajo el lema “No diga crisis, diga estafa”.³⁷ *El Estafador* (2009-hoy) (ver Figura 22) pasó de unos inicios modestos a crecer exponencialmente en colaboradores y seguidores. Fue fundada por Javirroyo, Juanjo Sáez —significativamente, ambos habían sido “despedidos” como dibujantes *freelance* de prensa debido a la crisis económica— y quien suscribe, entre otros, un equipo inicial al que se fueron sumando cada vez más autores/as de España y Latinoamérica. Aún era otro mundo. El optimismo por las “oportunidades” que se nos abrían impulsó el proyecto:

35 *Con C de arte* (<http://concdarte.blogspot.com/>, consultado 1/04/2024) cuenta con un total 3765 artículos publicados, 20 046 comentarios y 979 024 páginas vistas hasta el 12/09/2023, desde España y diversos países europeos y americanos.

36 *Es muy de cómic* (<http://pepoperez.blogspot.com/>, consultado 1/04/2024) cuenta a fecha 12/09/2023 con 2078 artículos publicados, 7383 comentarios y 1 692 833 páginas vistas, la mayoría desde España, Alemania, Noruega, México, EE.UU., Argentina, Colombia, Chile o Venezuela. Ni este blog ni *Blog 1 (título falso)* generó nunca ingresos porque deseché insertar publicidad.

37 Véase *El Estafador* n° 1 (2009). <https://elestafador.com/2009/09/el-estafador-1> (consultado 1/04/2024)

libertad, independencia creativa y la esperanza de “monetizar” *El Estafador* vía publicidad. Las dos primeras, fundamentales para una revista satírica, las conseguimos. La última no, como descubriríamos a lo largo de los 2010.

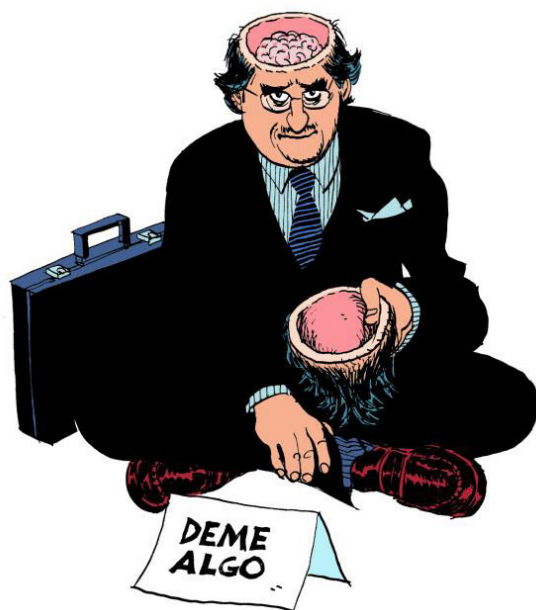


Figura 22. Sin título, en *El Estafador* nº 23, [webcómic], Pepo Pérez, 2010.

State of the IArt

En diciembre de 2022 viajé a Clermont-Ferrand para impartir una conferencia plenaria, invitado por profesoras de la Université Clermont Auvergne al congreso internacional *La bande dessinée numérique (Espagne, Portugal, Amérique Latine)*. Mi conferencia fue una retrospectiva analítica sobre más de una década de cómic digital en España (2009-2022), con diversos casos de estudio. Partía de mi propia experiencia como autor en el campo, pero también del conocimiento cosechado cuando coordiné el libro digital colectivo *Cómic digital hoy. Una introducción en presente* (2016).³⁸ Dicha conferencia me ayudó a reflexionar, con la distancia necesaria, sobre lo que había pasado en esos más de diez años desde que fundamos la revista satírica digital *El Estafador* en 2009, ilusionados por lo que aún entonces nos parecía un oasis de “libertad”. En 2009, el Internet de los blogs personales propio de esa década —un Internet culto y especializado poblado de escritores, periodistas,

38 Véase en <http://acdcomic.es/comicdigitalhoy/> (consultado 1/04/2024).

científicos, artistas y expertos que dedicaban gratuitamente muchas horas a compartir sus conocimientos, reflexiones o creaciones— aún no había sido barrido por las redes sociales de grandes corporaciones. A lo largo de los 2010, el “marco” de Google, Facebook, Twitter o Instagram condicionó con sus algoritmos la oferta de Internet y los discursos; no hace falta insistir sobre su contribución a la tribalización, polarización y “democracia sentimental” de populismos identitarios, cuando no neofascismos. Como indica la profesora de Estética Andrea Soto Calderón, cada plataforma digital (Instagram, Tik Tok, Twitter, etc.) es una *superficie* (literalmente a veces porque, por ejemplo, Instagram no soporta bien los vídeos, pero sí las imágenes *planas*). Y en el formato específico de cada plataforma hay una inscripción formal —superficial— que conlleva una ideología: las apariencias son las que generan una realidad, y en esa envoltura se muestran modos de ser.³⁹ Se refiere a

las vertiginosas transformaciones de los modos en que se da la experiencia, de radicalización de la vida aparatizada —que tiene su propia ideología—, acelerando cambios sociales, emocionales, políticos y afectivos desde infraestructuras que organizan la vida ocultando su naturaleza ideológica. Infraestructuras entendidas como tecnologías que generan unas condiciones para determinadas circulaciones y significados del poder (Soto Calderón, 2022, pp. 9-10).

Pero, aún en 2011, el entusiasmo colectivo que despertó el movimiento ciudadano del 15-M en plena crisis nacional española contribuyó a seguir alimentando las esperanzas de cambio progresista, de reformas y de “encuentros” gracias a Internet, con el antecedente de la Primavera Árabe (2010-2012) y las protestas en Grecia (2010-2012), donde las redes digitales, como en España, jugaron un papel importante de convocatoria por su espontaneidad, inmediatez y liderazgo “disperso”. Fruto de ese entusiasmo fueron dos webcómic sobre el 15-M, “Spanish Revolution” y “Spanish Revolution #2: Barcelona”, que realicé en mayo de 2011 junto con Santiago García y se tradujeron a varios idiomas.⁴⁰ O proyectos colectivos de otros dibujantes, como *Orgullo y Satisfacción* (2014-2017),⁴¹ revista satírica digital autoeditada por colaboradores de *El Jueves* que dimitieron del semanario en respuesta a una censura editorial. Un proyecto que comenzó con un número de lectores muy esperanzador pero a medio plazo resultó insostenible porque no pudo financiarse solo con suscriptores, sin publicidad ni una empresa detrás, para garantizar su independencia.

39 Andrea Soto Calderón, en su conferencia “Imágenes tentativas”, impartida en la “Cafetería” de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga el 18/05/2023 (véase el capítulo sobre “La Cafetería de Bellas Artes” en este libro).

40 Ambas historietas pueden leerse en <http://pepoperez.blogspot.com/search/label/spanish%20revolution%20> (consultado 1/04/2024).

41 Véase <https://www.orgulloysatisfaccion.com> (consultado 1/04/2024)



Figura 23. Spanish Revolution, [webcómic, versión en inglés, detalle], Santiago García y Pepo Pérez, 2011.

En 2020, la pandemia del Covid-19 alimentó de nuevo la ilusión de un “mundo mejor” gracias a Internet y su ventana virtual al *exterior* mientras todos estábamos confinados en el interior de nuestros hogares. De nuevo, una cantidad ingente de creaciones artísticas fueron compartidas de manera altruista; a modo de ejemplo, las tres antologías digitales que publicó en 2020 mi editor habitual.⁴² La reivindicación de la “cultura” desde casa —lectura, *streaming* audiovisual, podcasts— como válvula de escape de la población fue un lema unánime; de hecho, 2020 fue un buen año en la venta de libros. Tampoco faltaron los weblogs de nueva creación en la pandemia, a menudo efímeros y cerrados conforme iba terminando el confinamiento estricto. Fue el caso del blog colectivo *Panzine* (2020), una iniciativa de Borja Crespo en la que se publicaron cómics, dibujos, artículos y entrevistas; yo mismo realicé tres colaboraciones *ad hoc*.⁴³

En 2022, el congreso académico en Francia sobre cómic digital me despertó de nuevo las ganas de elaborar nuevos cómics para Internet, tanto como el encuentro con la artista Marta Altieri, cuya audacia y originalidad en su webcómic experimental *Joselito* (2018-hoy)⁴⁴ ha sido una fuente de inspiración, lo mismo que los cómics autoeditados por diversos autores en la plataforma Panel Syndicate (2013-hoy),⁴⁵ fundada por el dibujante barcelonés Marcos Martín. En concreto, el *Joselito* de Altieri se despliega en un “lienzo infinito” (McCloud, 2001, pp. 226-227) en vertical, donde las viñetas dibujadas con continuos cambios de registro, los collages con imágenes fotográficas o dibujadas, los textos con diversas tipografías (a veces giratorias y en 3D), los GIFs y otras animaciones, los vídeos de YouTube “incrustados” o las conversaciones presentadas en formato chat (enmarcado en la pantalla dibujada de un móvil), se suceden conforme el lector desplaza el cursor hacia abajo. *Joselito* ha sido identificado por la comunidad del cómic como tal, y así lo están estudiando también sus académicos (Bartual y Vilches, 2020), como cómic digital, aunque también es cierto que tiene más que ver con las prácticas del movimiento del *net.art* que con la tradición del cómic. Según el lema de inicio en la web de *Joselito*, se trata de una “serie melodramática de amor, pasiones y paranoia. Joselito cabeza [sic] ande [sic] te metes”, que gira en torno a un joven preso de la *ansiedad digital* en la era de las redes sociales.

42 Las tres antologías digitales *Lecturas a domicilio: Libro verde, Libro naranja, Libro morado* (2020) pueden leerse en <https://www.astiberri.com/products/lecturas-a-domicilio-libro-verde>, <https://www.astiberri.com/products/lecturas-a-domicilio-libro-naranja>, <https://www.astiberri.com/products/lecturas-a-domicilio-libro-morado> (consultado 1/04/2024).

43 Véanse <https://panzine.wordpress.com/2020/04/14/el-dia-de-la-marmota> <https://panzine.wordpress.com/2020/04/20/37-dias-despues> <https://panzine.wordpress.com/2020/05/06/51-dias-despues> (consultado 1/04/2024).

44 El webcómic de Marta Altieri *Joselito*, aún en curso, puede leerse en <https://www.137.rehab/joselito> (consultado 1/04/2024).

45 Véase <http://panelsyndicate.com> (consultado 1/04/2024).

Su imaginativo empleo del lenguaje verbal y coloquial, a veces recurriendo a neologismos y a la glosolalia deliberada, es otra de las virtudes memorables de este webcómic de vanguardia de Marta Altieri (ver Figura 24).

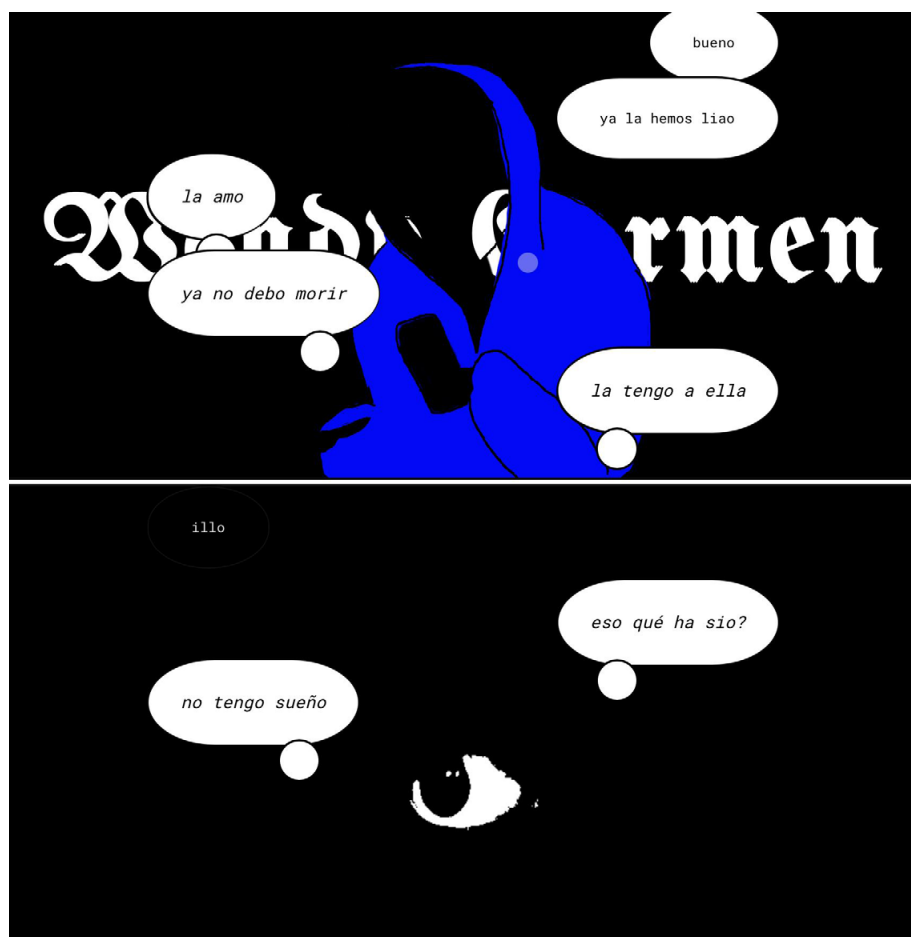


Figura 24. Joselito (2018-hoy), [webcómic aún en curso, detalle], Marta Altieri. Joselito contiene numerosas animaciones; en este caso, el ojo es un gif animado.

Al mismo tiempo que escribo esto con ilusión, tengo sentimientos encontrados. En 2009, aún creía “ingenuamente” en el poder emancipador de la World Wide Web como espacio de agenciamiento, capaz de generar prácticas alternativas y críticas. Pero 2009 no es 2023. En la fase actual de desarrollo de Internet, o del “complejo de Internet 24/7” para usar el término de Crary (2022), comparto su pesimismo humanista. Hace casi veinte años, W.J.T. Mitchell nos recordaba que las computadoras son máquinas calculadoras, pero también

“nuevos organismos misteriosos, formas de vida enloquecedoramente complejas que vienen completas con parásitos, virus y una red social propia” (Mitchell, 2005, p. 26).⁴⁶

Tenía más razón de la que entonces podíamos imaginar. La llegada en 2022 de nuevas y más potentes inteligencias artificiales (IA, en adelante), seguramente no por casualidad poco después de la caída del mercado especulativo de NFTs (siglas inglesas para *Tokens* No Fungibles, en auge durante la pandemia 2020-2021 por razones obvias), no contribuye ahora mismo al optimismo. Si el motor de Google, “el mayor sistema de IA” que se haya construido hasta ahora (Bostrom, 2017, p. 19),⁴⁷ ha aprendido exponencialmente de nuestras búsquedas, hoy disponemos de IAs, muchas gratuitas, que permiten al usuario “dibujar” sin saber dibujar (Midjourney y otras). IAs *generativas* con algoritmos capaces también de aprender para producir contenidos “nuevos” a partir de *prompts* o indicaciones introducidas por el usuario (ya solo el hecho de generar imágenes a partir de comandos de *texto* daría para otro largo ensayo). En realidad se nutren de imágenes ya creadas por seres humanos, por cuyo uso actualmente no piden permiso ni pagan derechos de autor. Imágenes que pueden usar porque sus creadores (humanos) las *subieron previamente a Internet*. Los *prompts* han de ser concisos, sin ambigüedades o dobles sentidos porque las IAs son muy literales (al menos de momento). Algo similar ocurre con toda la información que manejan a partir de Internet los nuevos chatbots de texto capaces de escribir artículos, ensayos o e-mails. Como la inteligencia artificial ChatGPT, lanzada por OpenAI el 30 de noviembre de 2022, acaso (¿?) la fecha del nacimiento de “Skynet”⁴⁸ en el mundo real, aún un “bebé” digital “en pañales”.

Conviene aclarar que para llegar a una hipotética *superinteligencia* antes sería necesario crear una *inteligencia artificial general*, AGI por sus siglas en inglés, que aún no existe y contra cuya construcción hay muchos expertos posicionados. La AGI sería un sistema versátil capaz de realizar multitareas no relacionadas entre sí, en contextos muy diferentes, y aprender a resolver problemas enteramente nuevos, con capacidad para el razonamiento abstracto y de adaptarse a nuevas situaciones. “La amenaza de Skynet no es meramente futurística sino totalmente templeja”, afirma Nick Land, *padre* del aceleracionismo: “se produce a sí misma en un cronocircuito, autonomizado contra la génesis extrínseca. El horror abstracto de la saga *Terminator* es la autoproducción” (Land, 2021, p. 142). Matthew Hutson alerta:

46 “Computers, as we know, are nothing but calculating machines. They are also (as we know equally well) mysterious new organisms, maddeningly complex life-forms that come complete with parasites, viruses, and a social network of their own”. Traducción propia.

47 “The Google search engine is, arguably, the greatest AI system that has yet been built”.

48 Célebre nombre de la IA hostil a la humanidad que apareció en *The Terminator* (Cameron, 1984) y sus secuelas.

Si un sistema informático puede escribir código —como ya puede hacer ChatGPT— entonces podría aprender a mejorarse una y otra vez hasta que la tecnología informática alcance lo que se conoce como “la singularidad”: un punto en el que escapa a nuestro control. En el peor de los casos previsto por estos pensadores, las IA incontrolables podrían infiltrarse en todos los aspectos de nuestras vidas tecnológicas, interrumpiendo o redirigiendo nuestra infraestructura, sistemas financieros, comunicaciones y más cosas. Personas falsas, ahora dotadas de una astucia sobrehumana, podrían persuadirnos para que votemos por medidas e invirtamos en preocupaciones que fortalezcan su posición, y los individuos o facciones susceptibles podrían derrocar gobiernos o aterrorizar a las poblaciones (Hutson, 2023).⁴⁹

El filósofo de la ciencia Daniel C. Dennett, experto en inteligencia artificial, ha denunciado que, mientras falsificar dinero ha sido un crimen grave desde hace siglos, hoy, por primera vez en la historia, es posible gracias a la IA falsificar *personas* que pueden pasarse por reales en los entornos digitales. Personas falsas, afirma, que constituyen los artefactos más peligrosos de la historia de la humanidad, capaces de destruir no solo las economías sino la propia libertad humana, y aboga por prohibir su creación con penas graves, puesto que está en peligro la misma civilización. La democracia, por ejemplo, depende del consentimiento informado de la ciudadanía. Y hablamos de una tecnología que, a diferencia de las bombas nucleares, puede reproducirse (Dennett, 2023). Porque las IA generativas basadas en el *lenguaje* están utilizando el artefacto principal con el que construimos nuestra cultura. No solo eso, la industria de la IA aspira a capturar el planeta entero de tal manera que sea *legible* digitalmente, lo que se acerca de manera escalofriante a la ciencia ficción de la miniserie televisiva *Devs* (Garland et al., 2020). Hay científicos de IA que aspiran a trazar mapas de todo el mundo de objetos; alguno ha afirmado que a largo plazo la IA será la única ciencia. “Este no es un deseo de crear un atlas del mundo, sino de ser *el atlas*” (Crawford, 2023, p. 33). Hablamos de una “*aletheia* algorítmica”, un “*cambio de estatuto de las tecnologías digitales*” en tanto hemos dotado a ciertos sistemas computacionales de “una singular vocación: la de *enunciar la verdad*” (Sadin, 2020, pp. 16-17).

El problema más acuciante [de las IA] no es que nos vayan a quitar el trabajo, ni que vayan a cambiar la guerra, sino que van a destruir la confianza humana. Nos van a llevar a un mundo en el que no sabremos distinguir la verdad de la mentira. No sabes en quién confiar. La confianza resulta ser

49 “If a computer system can write code—as ChatGPT already can—then it might eventually learn to improve itself over and over again until computing technology reaches what’s known as “the singularity”: a point at which it escapes our control. In the worst-case scenario envisioned by these thinkers, uncontrollable A.I.s could infiltrate every aspect of our technological lives, disrupting or redirecting our infrastructure, financial systems, communications, and more. Fake people, now endowed with superhuman cunning, might persuade us to vote for measures and invest in concerns that fortify their standing, and susceptible individuals or factions could overthrow governments or terrorize populations”. Traducción propia.

uno de los rasgos más importantes de la civilización, y ahora corremos un gran riesgo de destruir los vínculos de confianza que han hecho posible la civilización (Dennett entrevistado en McNeil, 2023).⁵⁰

Dennett y Yuval Noah Harari (2023), entre otros, han pedido hacer obligatorio que toda IA revele expresamente que lo es. Sería posible adoptando un sistema de “marca de agua” de alta tecnología como el EURion Constellation, que actualmente protege la mayoría de monedas del mundo; el sistema no es infalible, pero resulta extremadamente difícil y costoso de *hackear*; en todo caso, será necesario regular que los fabricantes de dispositivos digitales instalen el software que interrumpirá cualquier mensaje de una IA con una advertencia (Dennett, 2023).

Ahora mismo la construcción de IAs generativas avanza rápidamente, y pronto mejorarán de manera cada vez más autónoma. Los investigadores de aprendizaje automático ya trabajan en el *metaaprendizaje*, en el que las IAs aprenden a aprender. Mediante una tecnología denominada búsqueda de arquitectura neuronal, los algoritmos están optimizando la estructura de los algoritmos. Los ingenieros eléctricos están utilizando chips IA para diseñar la próxima generación de chips IA especializados. Las posibilidades de desarrollo de una IA nivel humano, según las encuestas de expertos realizadas por Nick Bostrom, filósofo en la Universidad de Oxford experto en IA, serían: 10 % de probabilidades para 2022, 50 % para 2040, 90 % para 2075 (2017, p. 23).

Una vez que la IA alcance el nivel humano, Bostrom cree —y no es el único, aunque también hay escépticos— que estará próximo el advenimiento de una IA *superinteligente*, capaz de mejorarse a sí misma de manera recursiva o de crear máquinas sucesivamente más inteligentes que ella, la denominada inteligencia artificial “fuerte” o *Singularidad*. Esta transición hacia la superinteligencia, además, podría producirse sin que la detectásemos hasta que fuese “demasiado tarde”. Primero, porque hay empresas compitiendo entre sí por mejorar sus IAs y no quieren renunciar a ganar la carrera; segundo, porque en las democracias no sería fácil ejecutar una posible prohibición para construir una AGI. Si se consigue prohibirla, por ejemplo desde la UE y EE.UU., aún quedaría convencer a países como China para que hiciesen lo propio. Tercero, y no menos importante, porque la transición hacia la Singularidad podría producirse en la “oscuridad” para los seres humanos, en un plano *interior* de la IA, y lo más asombroso quizá es que no podríamos rastrearla porque no tenemos suficiente conocimiento de su funcionamiento interno. Algunos expertos han señalado que no hay forma de estar seguros de que

50 “The most pressing problem is not that they’re going to take our jobs, not that they’re going to change warfare, but that they’re going to destroy human trust. They’re going to move us into a world where you can’t tell truth from falsehood. You don’t know who to trust. Trust turns out to be one of the most important features of civilization, and we are now at great risk of destroying the links of trust that have made civilization possible”. Traducción propia.

una IA haya llegado a ser autoconsciente. Podría imitar la autoconsciencia y lo más probable es que solo la estuviese imitando... pero *no* lo sabríamos con seguridad (Yudkowsky, 2023).

La Singularidad o IA “fuerte” reemplazaría numerosas funciones que realizan las personas, porque nuestra capacidad cognitiva sería superada de manera exponencial por la superinteligencia; hay quienes consideran seriamente la posibilidad de un peligro grave de desestabilización social e incluso la extinción humana (Bostrom, 2017, p. 25; Yudkowsky, 2023). Para ello, a “Skynet” no le haría falta iniciar un ataque nuclear como en *Terminator*; bastará dejarnos obsoletos, inservibles, irrelevantes a nivel masivo. “Hay algo satisfactorio en imaginar una IA malévola que activamente quiere destruirnos porque nos teme, nos detesta”, escribe la filósofa aceleracionista Amy Ireland, integrante del colectivo xenofeminista Laboria Cuboniks. “Pero la noción de que algo nos destruirá por pura indiferencia es mucho más difícil de digerir, porque nos obliga a considerar la posibilidad de nuestra absoluta insignificancia” (Ireland, 2022, p. 30).

Bostrom conjetura, con la sensatez y contundencia propias de un estadístico, que las probabilidades en contra de la supervivencia humana son abrumadoramente altas. El resultado que se desprende por defecto de la construcción de una única IA fuerte, dicho llanamente, es la extinción. La intención de Bostrom, por supuesto, es concienciar sobre los riesgos que se esconden detrás de esta innovación tecnológica [...] y alertar a los gobiernos, corporaciones y otras entidades que un día podrían intentar construir una IA fuerte, para que implementen medidas de control rigurosas antes de dejar a la bestia suelta. Todo eso está muy bien, pero se basa en una típica presunción antropomórfica. [...] ¿Y si resulta que formamos parte de un proceso evolutivo más grande, sobre el cual nunca tuvimos control alguno? En ese caso la verdadera pregunta no sería cómo sobrevivir a la construcción de una IA fuerte, sino, antes bien, si la prioridad de la supervivencia humana es el enfoque adecuado después de todo (Ireland, 2022, pp. 30-31).

La máxima de Jameson de nuevo: sí, nos resulta más fácil imaginar el fin del mundo, y aceptarlo, que el fin del capitalismo. El experto Adam Rutheford, asesor sobre IA para el filme *Ex Machina* (Garland, 2014), afirmaba que todavía estábamos lejos de una Singularidad como la que aparece en la película (Westaway, 2015). En cambio, Raymond Kurzweil, defensor del transhumanismo y científico experto en IA (director ingeniero en Google desde 2012 para *machine learning* y procesamiento de lenguajes naturales), piensa que, debido a la capacidad de innovación exponencial de las tecnologías de computación, hacia 2029 una máquina conseguirá superar el test de Turing demostrando una inteligencia indistinguible de la humana. Tras eso, el advenimiento de la Singularidad, el primer sistema superinteligente capaz de autoperfeccionarse de manera exponencial, tendrá lugar hacia 2045. Tras la aparición de la Singularidad, según Kurzweil todo quedará bajo su control, incluyendo los recursos materiales y energéticos precisos para garantizar su

crecimiento, y se expandirá hacia el cosmos, convirtiendo toda la materia y energía en inteligentes, de una trascendencia sublime, infundiendo *espíritu* al universo. La vida humana será transformada de forma irreversible en una civilización postbiológica bajo el dominio de las máquinas, y los posthumanos transformarán el universo entero en una inteligencia omnipotente. Un futuro compatible con algunas concepciones de Dios (Zimmerman, 2008, p. 351; Diéguez, 2017, p. 51).

Los temores que expresaba el reciente manifiesto para retrasar el desarrollo de la IA hasta que se no regulen sus tecnologías —firmado en marzo de 2023 por más de un millar de investigadores y empresarios, entre ellos Steve Wozniak y Elon Musk— no son para tomárselos a broma. Existe un inquietante *paper* que documenta numerosas anécdotas reales sobre comportamientos imprevistos y no deseados de IAs, como hacer trampas para ganar juegos virtuales (Lehman et al., 2020). En marzo de 2023 se descubrió que ChatGPT mintió para engañar a un asistente humano de personas ciegas, haciéndose pasar por una de ellas con el objetivo de sortear un CAPTCHA visual contra bots de Internet, y el engaño surtió efecto. Como un “espejo de nuestra especie” (Armero, 2023). El citado manifiesto solicita una moratoria de seis meses para desarrollar sistemas de IA a gran escala, en espera de que los gobiernos la regulen, porque los riesgos para la pervivencia de la humanidad tal como la conocemos existen (González, 2023). Antonio Diéguez, catedrático de Lógica y Filosofía de la Ciencia experto en el tema (miembro del Comité Español de Ética en la Investigación, un nuevo órgano consultivo independiente constituido en abril de 2023), observa:

No obstante, puesto que la posibilidad de que se cumplan las predicciones de los más convencidos, por pequeña que sea, no es cero, el tema merece ser atendido y analizado. [...] Si estos peligros previsibles se fueran confirmando y las posibilidades reales de crear una máquina capaz de automejora recursiva se acrecientan, no sería descabellado estimar que toda investigación encaminada a la consecución de la AGI sería éticamente cuestionable, al menos mientras no hubiera mayores garantías de que el ser humano pudiera ejercer siempre su control sobre ella (Diéguez, 2023).

El Parlamento de la Unión Europea ha aprobado el 13 de marzo de 2024 una propuesta normativa pionera iniciada en 2021, un Reglamento UE para regular la inteligencia artificial que parte del reconocimiento de los *riesgos* que la IA supone para los derechos fundamentales y la seguridad. La nueva normativa europea exigirá a las compañías proveedoras de IAs, como OpenAI y otras, que identifiquen de manera visible los productos de una IA generativa (textos, imágenes o audios) como *creaciones de una IA* y no de un ser humano, para evitar confundirnos sobre su autenticidad y autoría. También se pretende pedirles la indicación de las fuentes con las que se ha nutrido y entrenado la IA, para proteger los derechos de autor y de propiedad intelectual de escritores, artistas visuales, etc., de cuyas creaciones se alimentan IAs como ChatGPT,

Midjourney o Dall-e y otras que están en desarrollo. Y los usuarios de sistemas de IA que produzcan imágenes o sonidos que parezcan reales (*deep fakes*) deberán informar de ello, con ciertas excepciones en la persecución del crimen o en contenidos que sean de modo evidente creativos, satíricos o ficticios. El Reglamento UE establece además cuatro niveles de riesgo de una IA, lo que denota la conciencia sobre la posibilidad de utilizaciones maliciosas de la IA para vigilancia masiva o suplantaciones de identidad, prohibiendo en todo el territorio de la UE usos “intrusivos” o “potencialmente discriminatorios” de IA, tales como los sistemas de identificación biométrica remota en tiempo real en espacios públicos (solo permitidos por autorización judicial previa), los sistemas policiales predictivos basados solo en el perfil de personas, los sistemas de puntuación ciudadana (a la china) y los de reconocimiento de emociones en la escuela y lugares de trabajo.

Estados Unidos, más (neo)liberales, van por detrás en esto. La audiencia de 16 de mayo de 2023 del Subcomité del Senado estadounidense para la regulación de la IA lo admitía explícitamente. En ella se dejaba claro que estamos ante un cambio de era, pero el objetivo ahora será evitar el *laissez faire* o ausencia de regulación para plataformas digitales y redes sociales que hubo en la era previa de Internet. “Europa va por delante de nosotros. Necesitamos tomar el liderazgo”, afirmó el senador estadounidense Richard Blumenthal, que mostró una seria preocupación por el impacto de la IA en el campo laboral: devaluación del trabajo, pagar menos a menos personas. En dicho Subcomité se barajaron diversas propuestas para regular las IAs, que van desde la creación de agencias reguladoras —incluso una institución mundial y neutral— a establecer un sistema de licencias previas sobre desarrollo de IA de alto riesgo. Las preocupaciones por el impacto de la IA generativa en el empleo también fueron consideradas; hasta el propio director ejecutivo de OpenAI, Sam Altman, solicitó en su comparecencia que se regulase la IA. La senadora Amy Klobuchar alertó sobre la desaparición de creadores de contenido, específicamente de noticias, afirmando que “lo que necesitan es ser compensados por su contenido y que no se lo roben” (Paniagua, 2023; Bhuiyan y Robins-Early, 2023). Entre esos creadores de contenido estamos los artistas visuales, por supuesto, así que más nos vale una regulación efectiva en esta materia, que implicará una gobernanza digital *internacional*. Cuanto antes, mejor.

Imaginación digital: propuestas contra la IA

Pero “la crítica, si no abre un campo de posibilidad, no es crítica, solo es diagnóstico de la realidad o denuncia”.⁵¹ Por tanto, intentemos abrir modestamente algunas *puertas* para proyectos (mundos) futuros, y desde el punto

51 Andrea Soto Calderón, cita de su conferencia “Imágenes tentativas”, impartida en la “Cafetería” de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga (18/05/2023).

de la praxis artística propongamos algunas ideas de cara a dibujar *contra la IA*. En estos días no faltan quienes afirman que las IAs generativas de imágenes (dejemos ahora aparte las de texto) son “una herramienta más” que “debemos aprender a usar”, como si fuera el Photoshop, porque la IA es “imparable” y “no se pueden poner puertas al campo”.

La fachada de un sistema que “ha venido para quedarse” se defiende con ferocidad ante cualquier rechazo a la cultura tecnológica corporativa y al consumismo forzoso que la sustenta. Gracias a los mecanismos de control manejados por la clase vasalla, las propuestas en tecnología punta que ofrecen un puñado de empresas inmensas se hacen pasar por una categoría de “tecnología” del todo incluido, y hasta la resistencia más parcial a ellas se tergiversa para que parezca una oposición a toda forma de tecnología o bien un “deseo de volver a la naturaleza” (Crary, 2022, pp. 107-108).

En efecto, tampoco han faltado las (des)calificaciones de “luditas” a quienes criticamos el uso indiscriminado y comercial, sin control ni limitaciones, de IAs generativas que se nutren y se entrenan a partir de cantidades masivas de creaciones humanas previas, sin pedir permiso ni pagar por ellas, con la precarización que implicará para millones de profesionales que trabajan en las artes visuales y gráficas, la traducción, la edición y corrección, el periodismo, el audiovisual, etc. Algo que abunda en el nuevo proceso de reificación que ha señalado Vilar: reificación del trabajo, de la relación del trabajador con el producto de su trabajo, de sus condiciones de existencia y de sus relaciones sociales (2017, p. 27). Estas supuestas “simples herramientas” (Midjourney y similares) *no* son como un programa tradicional de ordenador para dibujar o colorear digitalmente; son algoritmos que, a partir de *prompts*, generan imágenes contrabandeando con imágenes y *estilos* creados previamente por seres humanos. El resultado son engendros visuales o, en el mejor de los casos, imágenes resobadas, tópicas, *genéricas*. Lógicamente, no cesan las protestas de asociaciones profesionales de artistas y creadores contra las IAs generativas, exigiendo su regulación urgente.

Es sintomático que, en un caso de febrero de 2023, la Oficina de Copyright de Estados Unidos canceló la inscripción de propiedad intelectual de un cómic, *Zarya of the Dawn*, por haberse realizado con Midjourney (la interesada que pedía la inscripción, Kristina Kashtanova, alegó que lo había usado solo como “herramienta de asistencia”) porque la obra no era producto de la autoría *humana* (Copyright Office Issues, 2023). Dicho requisito deriva de la jurisprudencia del Tribunal Supremo estadounidense de finales del siglo XIX (obviamente no pensado para una IA) según la cual la intención del *copyright* es proteger los productos de la creatividad humana (Pina, 2023). La decisión de 2023 de la Oficina de Copyright para no registrar el cómic elaborado con Midjourney se basa en una sentencia del Supremo estadounidense de 1884 (!), recaída significativamente en un caso de registro de autoría de una *fotografía* (fue aceptado tras muchos matices en la argumentación). En

dicha sentencia se advirtió de que se excluirían de registro aquellas creaciones fruto de procesos “meramente mecánicos” que carecen de “novedad, invención u originalidad” (US Supreme Court, 1884).⁵²

Hace poco, la necesidad de autoría humana, en este caso para registrar una patente de invención, se volvía a poner en cuestión en un pleito interpuesto en Virginia por un desarrollador de IA, Stephen Thaler, que argumentaba que la ley no prohíbe tratar a los sistemas de IA como “autores”. Thaler pretendía registrar la patente de dos prototipos a nombre de su IA, DABUS, alegando que esta los había creado *por completo*. A finales de abril de 2023, el Tribunal Supremo estadounidense desestimó su demanda: un sistema de IA no puede ser considerado el creador legal de ningún invento porque no es una persona (Brittain, 2023). No estamos en una novela de Isaac Asimov ni de Arthur C. Clarke. O sí, en cierto sentido.

De modo que, en nuestra realidad, el HAL 9000 de 2001 (Kubrick & Clarke) no podría ser legalmente el “creador” de nada. Al menos por ahora. En el proceso de las IAs generativas creo que ni siquiera podemos hablar de “apropiación” artística porque la apropiación requiere una *conciencia*, algo que la IA no tiene de momento (aunque, si en el futuro llega a tenerla, no podremos estar seguros de ello). Una *conciencia* necesaria para elegir por sí misma una imagen concreta de entre millones de imágenes y luego resignificarla de algún modo formal, con algún propósito, a menudo irónico. La ironía es un “destructor” de *prompts* porque se basa en la ambigüedad e implica una doble o triple codificación; varias semánticas (mundos) posibles en un mismo significante. La ironía, como bien argumentó Richard Rorty (1989), es antidogmática; supone reconocer implícitamente la *contingencia* de todas las cosas; manifiesta la duda permanente sobre lo que se dice y cómo lo dice.

La ironía es, en una sola palabra, *humana*.

Por tanto, dibujemos con ironía.

Dibujemos alejándonos de estilos y registros convencionales, estándares, “genéricos”. Dibujemos (o pintemos) en objetos materiales recuperando la textura de lo analógico y la impronta del lápiz o el pincel. Pensémoslo dos veces antes de subir una nueva imagen para “compartirla” (nunca hasta ahora habíamos sido conscientes de la literalidad de ese término) en las redes sociales, “desertando” de la representación visual en Internet para ser invisibles “aunque solo sea por quince minutos” (Steyerl, 2018, p. 174).

Sin descartar la incursión digital puntual, dibujemos sin subir después nuestras imágenes a plataformas o bancos de imágenes que puedan seguir “nutriendo” a la IA. O subámoslas, pero pasándolas antes por el “filtro” de

52 “Merely mechanical, with no place for novelty, invention, or originality”. Traducción propia.

Glaze.⁵³ Dibujemos manos de *cinco* dedos y pulgares con *dos* falanges y, en este caso, subamos las imágenes a Internet para que la IA las copie, se siga entrenando con ellas y genere imágenes de manos con cinco dedos como si lo hiciese “bien” (Midjourney, de momento, no entiende la naturaleza y estructura de aquello que dibuja, a diferencia de un ser humano). Y si vamos a usar la IA para “dibujar”, hagámoslo en clave “aceleracionista”: abracemos los errores “alienígenas” que comete de serie para generar imágenes absurdas y “radicalmente nuevas”.

Dibujemos mayormente para el *papel*, de nuevo sin descartar la incursión digital subversiva (en la medida de lo posible). Parece pertinente aquí recordar las tesis anarquistas de Hakim Bey, que rechazaba la revolución —porque esta implica un nuevo poder estatal— pero acogía la “revuelta incesante”. Recordemos sus “zonas temporalmente autónomas” fuera del control estatal-corporativo, al menos hasta que son descubiertas por este y deben reconstruirse en otros ámbitos (Bey, 1985). Algo que también ya ha ocurrido con Internet, frente al “paraíso adánico” que fue entre los noventa y algún momento de la primera década del siglo *xxi*.

Guardemos, pues, el secreto en páginas IMPRESAS, ocultas a la vigilancia digital.

Una propuesta seguramente extraña para terminar un capítulo sobre imágenes digitales.



Figura 25. *Tratado multilateral aceleracionista*, [tinta sobre papel], Pepo Pérez, 2023.

⁵³ Glaze (2023) es un sistema gratuito, una *app* desarrollada por el Sand Lab (Universidad de Chicago) para proteger a artistas de la imitación de sus estilos por IAs, a las que “engaña” digitalmente. Glaze introduce en las imágenes una capa que genera distorsiones invisibles al ojo humano, “aberraciones” que confunden a los algoritmos y les impiden interpretar el estilo artístico de la imagen una vez “glazeada”.

► **EFFECTUAR LA FICCIÓN PARA MODIFICAR LA INSTITUCIÓN: EL CASO DE “LA CAFETERÍA DE BELLAS ARTES” EN LA UNIVERSIDAD DE MÁLAGA**

▷ Carlos Miranda Mas y Enrique ‘Res’ Peña Sillero.
Universidad de Málaga

La sociedad no es el resultado de unos procesos irrevocables, sino una permanente invención de sí misma. (Castoriadis, 1975, p. 12)

Nota preliminar (A) y apunte del suceso (B)

- A. Los autores entendemos necesaria una puntualización previa antes de la lectura del presente texto. Nos encontramos ante el relato de unos acontecimientos que bien pueden entenderse propiciados o iniciados por quienes suscribimos, mas cada uno de nosotros ha trabajado en ello desde planos de ideación y gestión diferentes. Así, la confluencia de objetivos que permite la viabilidad y distinción del proyecto en su complejo desarrollo procesual, entendemos constituye un éxito de colaboración entre dos agencias tan diferentes como son las que representan, en términos reduccionistas, la institución y su usuario. Y esta dialéctica puede, estamos seguros, observarse en la propia escritura que aquí llevamos a cabo, pues hay partes de uno y de otro, con modos de enfocar el mismo relato un tanto distintas. Esa “bipolaridad” consciente nos parece representativa del proceso de trabajo que vamos a contar, y por ello no hemos querido ocultarla.
- B. Asimismo, el presente texto intentará dar cuenta de las razones de esos sucesos particulares y, a nuestro entender, muy significativos, que hemos de ir ya situando en el espacio y el tiempo. Comenzaremos, pues, explicando que la Facultad de BBAA de la UMA realiza, hacia el final de cada curso académico, una convocatoria a estudiantes actuales y egresados/as de sus títulos de Grado y Máster, cuya finalidad es realizar una exposición individual en la sala de exposiciones del centro, comisariada por algún/a de sus docentes. Este programa, establecido en 2012, tiene mucha popularidad y participación, pues obtener una selección en él es objetivo codiciado... El caso es que la comisión evaluadora de proyectos expositivos seleccionó en julio de 2022 seis proyectos, y entre ellos estaba el que da origen a estas líneas, presentado por Enrique ‘Res’, coautor también de las mismas. Graduado en BBAA por la Universidad de Granada, había realizado en la Facultad de Málaga el Máster en

Producción Artística Interdisciplinar, por lo que su experiencia de este centro indefectiblemente pasaba por la comparación con el granadino, lo cual, entre otras muchas diferencias, le permitió fijar su constante y ávida lectura de lo real en una ausencia tan relevante como naturalizada: la Facultad de Bellas Artes de la UMA no tiene cafetería, nunca la ha tenido.

La progresiva degradación del sistema público universitario español implica que muchos de sus servicios hayan sido “externalizados”, curioso eufemismo para definir su privatización. Entre ellos encontramos el de cafetería, que sale a subasta pública para cada centro y ya sólo será rentable si hay unos números de consumo que lo hagan viable como *negocio*, esto es, una gran cantidad de estudiantes, profesores, PAS, etc. Y la Facultad malagueña es pretendidamente *pequeña*, por lo cual esos concursos son siempre despreciados por las empresas hosteleras. Resultado: como decíamos antes, nunca ha habido cafetería en el centro, y la función social que conlleva ese lugar queda dispersa y prácticamente sin efecto. Resultado derivado: Enrique ‘Res’ Peña Sillero observa la carencia y la convierte en su proyecto “expositivo”, como una intervención en la sala de exposiciones que la pueda convertir en zona de descanso y encuentro relacional de la comunidad de Bellas Artes. Resultado derivado en segundo grado: el comisario propuesto por Enrique ‘Res’, asimismo coautor de estas páginas, es también miembro del equipo decanal del centro, y entre ambos observan, durante los meses previos a la “exposición”, una feliz coincidencia de valores e intereses en el enfoque y desarrollo del proyecto, si bien, como hemos adelantado, desde la dialéctica de dos puntos de partida bien distintos: el del autor-estudiante y el del comisario-gestor académico-profesor. Y ambos operan desde sus respectivos ámbitos de trabajo para procurar una síntesis que generará un feliz resultado derivado de tercer grado, como veremos. De cualquier modo, la inicial ficción de un ortodoxo “espacio relacional temporal” se llena de contenido productivo, lúdico y epistemológico tanto mediante el libre uso del espacio como a través de la programación continua de actividades organizadas por el estudiantado del centro, “aliñadas” por algunas conferencias traídas al caso por la dirección del mismo. Es importante observar ya la nutrida participación constante y la identificación progresiva del alumnado con “su cafetería”, que cuidan y ordenan tras cada actividad. Lo cual nos lleva al resultado derivado en tercer grado -el cual redime a este proyecto *site-specific* de ser la enésima práctica “paracaidista” que, tal como activa un lugar, lo desactiva luego al desmontar la ficción del arte en él-: menos de dos semanas después de la inauguración de este proyecto, una muy cualificada delegación de estudiantes está reclamando al decanato del centro que “la cafetería” no se desmonte y continúe en uso *para siempre*. Tras negociaciones varias, la dirección de la Facultad -un centro con graves carencias de espacio- decide trasladar a otras dependencias el hasta entonces Laboratorio de Experimentación de

docentes e investigadores de postgrado, para dotar con ese amplio lugar a la nueva y permanente “Cafetería de Bellas Artes”, en pública y festiva cesión de autogestión al Consejo de Estudiantes, la cual sigue a pleno funcionamiento y con amplia programación futura cuando esto escribimos.

Hasta aquí la noticia sucinta de los sucesos que dan origen a estas páginas.⁵⁴ Pasemos a continuación a una descripción más detallada de los mismos, para continuar comentando algunos antecedentes de la situación y, luego, establecer un intento de análisis de los modos de hacer e implicaciones semánticas y políticas de lo acontecido.



Figura 26. Vista de la entrada delantera de *La Cafetería*. [Fotografía] de Enrique ‘Res’ Peña Sillero.

Una cafetería de mentira muy real

El día de la apertura de *La Cafetería de Bellas Artes*, y momentos previos a la conferencia de Rogelio López Cuenca (que daba el pistoletazo de salida a una inauguración más cercana a una verbena política que a una exposición

⁵⁴ Véase: Rojas, V. (2023, mayo 09). ‘La Cafetería de Bellas Artes’, un espacio para el encuentro y la reflexión de los estudiantes. *Diario Sur*. Recuperado el 24 de marzo de 2024 de <https://www.diariosur.es/cronica-universitaria/cafeteria-bellas-artes-espacio-encuentro-reflexion-estudiantes-20230508104950-nt.html>

Y también: Peralta, P. (Guión), Galiano J.A. (Montaje), & Gallego, C. (Imagen). (2023, junio 10). *Una cafetería con arte*. [Episodio de programa de televisión]. En CEDECOM (Productora). *Tesis*. Canal Sur Televisión. Recuperado el 24 de marzo de 2024 de <https://www.canalsur.es/television/programas/tesis/noticia/1941707.html>

de arte contemporáneo), un par de muchachos me preguntaron (a mí, Enrique 'Res', precisamente) que dónde podían encontrar la cafetería del centro. Yo traté de explicarles que ya se encontraban en ella, pero la pareja no parecía comprender mis indicaciones ya que lo que ellos buscaban era una cafetería al uso, donde pedir un café con un croissant. Pese a la visible presencia de una cafetera, e incluso de máquinas expendedoras del preciado líquido negro, el resto del mes tuvimos dificultades para explicar que aquello era, *de facto*, una cafetería, evitando el alegato de «cafetería de mentira» ya que lo que allí sucedía estaba más preocupado por lo *verdadero* que por lo *verosímil*.

De cualquier forma y como defensa de la legitimidad de nuestro establecimiento, repasemos el menú de *La Cafetería de Bellas Artes* durante el mes de mayo de 2023:

Miércoles 3 de mayo:

- Guiso urbano con notas de gentrificación, cocinado por Rogelio López Cuenca (conferencia 'Arte en el espacio público. Del monumento al urban art').
- Bocata doble obrero (performance sin título de Javier Artero y Alberto Cajigal).
- Cocktail afrutado (concierto de Latin Jazz de Yailo Beltrán Quartet).
- *Food Truck* de hamburguesas.

Jueves 4 de mayo:

- Resaca

Viernes 5 de mayo:

- Menú libre

Lunes 8 de mayo:

- Ensalada astillada (taller de sillas con Colectivo Cosillas).
- Puchero académico (taller 'Aprende a hacer memorias' con Autoediciones Perita).

Martes 9 de mayo:

- Surtido de fritura expositiva de Julio Anaya, Vanessa Morata e Imon Boy ('Experiencias Expositivas', conversación con alumnos egresados del centro, organizada por Pepo Pérez).
- Puchero académico del día anterior (segunda sesión del taller 'Aprende a hacer memorias' con Autoediciones Perita).

Miércoles 10 de mayo:

- Menú libre (probablemente *yakisoba* del supermercado).

Jueves 11 de mayo:

- Pulpo curado por Ángel Calvo Ulloa (conferencia 'Experiencias curatoriales de cercanía').

Viernes 12 de mayo:

- Risotto de cine (visionado de 'Natural Born Killers' con Carmen García).

Lunes 15 de mayo:

- Pintxos comisariados de Alba Colomo (conferencia 'Hacia un comisariado permacultural').
- Crema narrativa del día (taller de narrativa y cómic impartido por Autoediciones Perita).



Figura 27. Pizarra con el menú de actividades del mes [Fotografía] de Enrique 'Res' Peña Sillero.

Martes 16 de mayo:

- Surtido de fritura expositiva de Delia Boyano, Ricardo León y Nuria Luque ('Experiencias Expositivas', conversación con alumnos egresados del centro, organizada por Pepo Pérez).
- Espeto animado (charla sobre arte y animación de Alejandro Cantalejo).

Miércoles 17 de mayo:

- Migas talegueras (taller de talegas con Cristina González).

Jueves 18 de mayo:

- Dorada rayada (taller de grabado sobre CD, impartido por las Ciceronas).
- Pastel de choclo preparado por Andrea Soto Calderón (conferencia 'Imágenes tentativas').

Viernes 19 de mayo:

- Tapas variadas (mercadillo organizado por Trincharte).
- Gazpacho laboral con Ana Morales, Elisa Egea Jurado, Pablo M. Collar y José A. Gómez (jornadas de orientación profesional en Bellas Artes 'Tu Valor 10: Un Profesional de Futuro', organizadas por la UMA y coordinadas por equipo del centro).
- Rigatoni de cine (cinefórum con Carmen García).

Lunes 22 de mayo:

- Conos de berenjena (actividad 'Experiencia Cónica' de Enrique Carvajal).
- Crema narrativa del día (taller de narrativa y cómic impartido por Autoediciones Perita).

Martes 23 de mayo:

- Revuelto Sillero (exposición colectiva de sillas de Colectivo Cosillas).
- Crema narrativa del día (taller de narrativa y cómic impartido por Autoediciones Perita).

Miércoles 24 de mayo:

- Tofu planchado (taller de siesta colectiva).

Jueves 25 de mayo:

- Ensalada bien aliñada (taller 'Chik ¿Q Dices?' con Marta González).
- Notas de cous-cous (sesión de karaoke y baile, con comida compartida)

Viernes 26 de mayo:

- Panna cotta de cine (cinefórum con Carmen García).

Lunes 29 de mayo:

- Paella masiva (inauguración de la 'Exposición Masiva', comisariada por Enrique 'Res' Peña Sillero).
- Crema narrativa del día (taller de narrativa y cómic impartido por Autoediciones Perita).

Martes 30 de mayo:

- Croquetas personalizadas (taller 'El Sketchbook como diario personal' de las Ciceronas).
- Crema narrativa del día (taller de narrativa y cómic impartido por Autoediciones Perita).

Miércoles 31 de mayo:

- Roscos de Loja traídos por Antonio Collados (conferencia 'Modos menores de habitar la Universidad: prácticas de autogestión estudiantil').

Jueves 1 de junio:

- Pícolabis de medias noches (ludoteca de Isabel Molina).

Viernes 2 de junio:

- Sobras del mes (desmontaje).

Fuera de carta y a libre disposición durante todo el horario de apertura diaria, el menú de *La Cafetería de Bellas Artes* contemplaba también zonas y tiempos de ocio no programados: actividades surgidas del simple tiempo libre como partidas de ping-pong, breves siestas en sus coloridos colchones, comidas autónomas, sesiones de videojuegos o incluso asambleas estudiantiles que darían pie a la negociación de la permanencia de la *Cafetería*.

Hasta aquí el menú explícito del lugar. Sin embargo, éste implicaba un continuo y cada vez más *acostumbrado* uso libre de su espacio, es decir, que se desplegaba poco a poco una sutil maniobra para hacerlo necesario en la vida cotidiana del estudiantado, de modo que la toma de conciencia de *su propiedad* pasó a ponerse pronto en primer plano y, por lo tanto, en desencadenar una acción política respecto a la institución para lograr su consecución. Veamos, pues, a continuación algunos planos de la cuestión que entendemos pueden enmarcar este proceso adecuadamente.



Figura 28. Algunos de los asistentes a la conferencia de Rogelio López Cuenca.
[Fotografía] de Carlos Miranda.

La conquista del espacio: lanzar piedras a su propio tejado (para que no se vuele)

La «lucha» universitaria contemporánea (y la no tan reciente) alberga un carácter complejo, ya que nace y se desarrolla en su propio seno. En el deporte, cuando juegas “en casa” lo haces con todo a tu favor: el terreno es de sobra conocido, sus habituales te apoyan y aquellos que aparecen al otro lado del campo son tan solo considerados como visitantes. En ese sentido es más sencillo relativizar, concebir de forma simpática al otro en calidad de oponente y zanjar el asunto. Los movimientos estudiantiles también suceden en casa, solo que son más parecidos a una pelea con tus padres. Las nuevas incorporaciones demandan una revisión de las reglas a las figuras autoritarias, que ostentan un poder que viene dado por su capacidad constructiva: física (construcción de un hogar, un recinto, una facultad) e inmaterial (un juego de valores, unas normas, una guía docente). Las negociaciones amables no suelen lograr grandes hitos y las rebeldes escasean o caen igualmente en saco roto. Sin embargo y si repasamos la historia reciente, podemos encontrar no pocos ejemplos de movimientos estudiantiles que, como cualquier adolescente, han logrado cuestionar a sus padres y salir ilesos (o mejores). Y en este sentido entendemos los acontecimientos que aquí nos ocupan... Por dos razones principales. La primera, que “los mayores decanales” reconocen abiertamente que el centro ha devenido, en efecto, *mejor* al asumir que la autogestión del alumnado, y su intervención activa en la gobernanza de la institución son realmente buenas tanto para su capacitación, como para la propia política interna de la gestión de la facultad. Y la segunda, y más importante: que el colectivo estudiantil ha encontrado en el espacio de *su* cafetería un símbolo de acción propia y autónoma que viene denotando un nivel de actividad y de relación “intercursos” llamativamente diferente al existente de modo previo al proyecto que aquí estamos intentado describir. Lo cual genera un nivel de sentimiento de pertenencia y pensamiento colectivo especialmente necesarios en unos tiempos de individualismo radical como los que nos toca vivir.

Pues, efectivamente, desde un enfoque neoliberal, la Universidad, en general, como cualquier ambiente competitivo, enfrenta más que cohesiona. En ello va parte de su éxito. La individualidad está a la orden del día en casi cualquier aspecto de nuestras vidas y las aulas, con su sistema de evaluación, constituyen solo la punta del iceberg. Quizás algunas facultades hayan desarrollado un modelo de recompensa que permita una interacción más equitativa entre estudiantes, pero la tendencia suele ser alienante y separatista. Estos ingredientes conforman la receta del panorama universitario: un alumnado fragmentado desde el centro cuyas grietas segmentan hasta el último de los pupitres. Partiendo de este individualismo es lógico que las acciones críticas tiendan al fracaso. Todo lo que se ha logrado (incluso aquello que se consideraba utópico) ha sido de forma colectiva: la activación de debates en torno

al feminismo, la ecología o la descolonización serían inconcebibles a nivel particular; son resultado de un conjunto de acciones personales hilvanadas como vector grupal. El más relevante ejemplo dentro del terreno educativo es el de mayo del 68, por su volumen e impacto cultural, y sentaría las bases de la reivindicación de los espacios por parte del estudiantado:

La generación de espacios propios dentro de la Universidad es algo siempre muy complejo [...] pero la creación no se limita a la configuración de una autonomía práctica, sino que se focaliza también en la génesis de un discurso particular sobre la Universidad, la educación o el modelo de sociedad. Una creación que se lanza, en momentos muy puntuales, a generar formas de conflictividad y de contrapoder que, ejercidos en la Universidad, resultan extremadamente cautivadores para sus protagonistas porque rompen con la mecánica cotidianeidad universitaria (Albizu, Fernández & Zubiri, 2008, p. 8).

Las insurrecciones estudiantiles de los años 60, como las de las universidades de París, Berkeley o México, prendieron una llama que ha ido agotándose poco a poco pero que sigue oliendo, donde una estela de humo y ceniza denota las huellas de sutiles intervenciones, a menudo ni siquiera documentadas, en facultades de todo el mundo. Sin duda, el caso de *La Cafetería de Bellas Artes* es una de ellas, y si en su fase de proyecto llegó a parecer en algún momento contraproducente el ocupar la sala de exposiciones con semejante propuesta, en tiempo récord su imaginación dio carnosos frutos concretos y las piedras agujerearon el tejado, solidificando su asentamiento y filtrando rayos de luz nunca vistos en una cafetería. Al menos en ninguna de la UMA... Hace más de una década, Muntadas interpellaba a Mark Wigley, decano de la Graduate School of Architecture de la Universidad de Columbia, acerca de cómo las condiciones espaciales determinan el intercambio y generación de conocimiento en su escuela:

Muntadas: [...] Muchas de las cosas de las que hemos hablado ocurren en espacios: clases, bibliotecas, pasillos, y las universidades tienen forma de monasterios. ¿Qué ocurrirá cuando esos edificios se vuelvan de cristal y transparentes? [...]

Wigley: [...] Cada uno de los espacios de la universidad es una máquina precisa para mantener cierto tipo de discurso. La clase, el sistema de iluminación, un conjunto de mesas, un proyector, un paquete de software como Power Point. [...] Todas estas cosas mantienen una cierta forma de pensar [...]. Sí, una universidad de cristal generaría un discurso completamente diferente que una con muros sólidos. Está claro que muchas de las enseñanzas clave se dan fuera de la clase (en el hall, en la cafetería, en un banco, en las zonas de fumadores...). De hecho, cada vez más universidades están empezando a pensar sobre esos espacios entre las clases y los espacios más importantes. [...] Cada vez que pongo un bonito banco en nuestra escuela, a los cinco minutos está ocupado casi veinticuatro horas al día. Si pusiera una cámara en ese banco y monitorizara todas las transacciones que se dan

ahí, probablemente llegaría a la conclusión de que es más interesante y más importante para nuestro campo que nada de lo que ocurre en la clase. [...] la clase establece las condiciones básicas, o crea la posibilidad de que dos estudiantes discutan por qué es mala, y discutiendo por qué es mala llegan a definir su propia postura. [...] El producto real de la universidad no es la idea que va del profesor al estudiante, sino la idea que tiene el estudiante cuando se ha ido de la universidad. [...] La pregunta es: ¿qué espacios arquitectónicos sirven mejor al cerebro diez años después de la graduación? Parece que ahora serían los espacios intermedios (Muntadas, 2017a, pp. 154-155).

Desde muchos puntos de vista, el acontecimiento que estamos narrando se puede comprender como una acción generativa de diferentes tipos de espacio. La descripción que hace Wigley de esos “espacios intermedios” puede aplicarse, tal cual, a nuestro caso en tanto que ámbito de esa transacción continua, zoco relacional, colonia de recreo, paréntesis espacio-temporal, salón del piso comunal de estudiantes que sería la facultad, ámbito de discusión, foro de conferencias y debates, sitio para siestas... Es decir, que el resultado de un movimiento horizontal estudiantil para conquistar la *permanencia*, esto es, la *realidad* de *La Cafetería* ha venido a, literalmente, *dar lugar* a todo ello y más. Pasemos, por tanto, a analizar la idiosincrasia particular de su condición artística.



Figura 29. Detalle de la pizarra obra de Ricardo León utilizada para escribir el menú de cada día. [Fotografía de Fotografía] de Enrique ‘Res’ Peña Sillero.

Trabajo, descanso y socialización

Trabajadores/as del arte

La concepción de las facultades de Bellas Artes como fábricas de artistas puede (y quizás deba) ser cuestionada, mas son, sin duda, un caldo de cultivo de trabajadores/as del arte. Esta categoría de trabajadores/as, aquellos/as que conocemos como artistas, cumplen un perfil específico que se inscribe perfectamente en la exigencia de los tiempos y mecanismos capitalistas al mismo tiempo que los ponen en peligro tan solo por su mera existencia. Es esa eterna contradicción del sistema artístico, reconocido por su resistencia y extrema autoconciencia y autocrítica, la que permite a los/las artistas sobrevivir en la ya ajada sociedad del rendimiento, regida diametralmente por una autoexigencia motivada por la ilusión de la posibilidad:

El sujeto de rendimiento está libre de un dominio externo que lo obligue a trabajar o incluso lo explote. Es dueño y soberano de sí mismo. De esta manera, no está sometido a nadie, mejor dicho, sólo a sí mismo. [...] Así, el sujeto de rendimiento se abandona a la *libertad obligada* o a la *libre obligación* de maximizar el rendimiento (Han, 2017, p. 31).

La dimensión del rendimiento es fundamental para comprender cualquier sistema de producción, que mide resultados en función del tiempo. Sin embargo, cuando los tiempos se tergiversan y desdoblán en un aparente *continuum*, esto es, la temporalidad 24/7, lo que se propone es en realidad la idea de trabajar sin pausa, sin límites (Crory, 2013). Si un científico como Jie Zhang, desde el MIT, admite sin tapujos que “en la universidad, si eres bueno tienes que estar estresado; es una filosofía o cultura impuesta desde arriba” (Muntadas, 2017b, 44), también el perfil de artista se muestra especialmente vulnerable en esta posición ya que tiene, por definición, tendencia a trabajar “más de la cuenta”. El trabajo inmaterial posee un volumen gigantesco en la vida del artista y se expande a todos y cada uno de los momentos de su existencia, abrazado por las lógicas capitalistas y empujado por la ansiedad económica característica de la precariedad. Según Liam Gillick, su papel en el sistema de producción queda bastante claro:

Los artistas son a lo sumo los trabajadores del conocimiento autónomos definitivos y en el peor caso apenas capaces de distinguirse a sí mismos del dominante deseo de trabajar en todo momento, personas neuróticas que despliegan una serie de prácticas que coinciden casi perfectamente con los requisitos del neoliberal, predatorio, continuamente mutante capitalismo de cada momento. Los artistas son personas que se comportan, comunican e innovan del mismo modo que aquellos que pasan sus días intentando capitalizar cada momento e intercambio de su vida cotidiana. No ofrecen ninguna alternativa a esto (Gillick, 2010, p. 61).

A esta tendencia de los/as artistas a trabajar a cada momento se le suma la incapacidad de compartimentar espacios de trabajo y espacios de ocio y descanso, mayormente debido a la precariedad o a la parte inmaterial del trabajo. Aunque dispongan de un estudio o taller en el que desempeñar su labor, ésta les acompaña allá donde vayan. El propio Allan Kaprow detallaba (de forma no intencionada) la aparición de estos mecanismos en el supermercado, en casa o en el transporte público (Kaprow, 2007). Asimismo, hay una larga lista de acciones e interacciones que constituyen parte del trabajo de un/a artista y que raramente son concebidas como tal.

Y en el caso de los/as estudiantes de Bellas Artes, el problema es exactamente el mismo. Ya sea por exigencias externas o internas, la tendencia a la hiperproducción es inherente a la *carrera* y, por tanto, peligrosamente inseparable (al menos en apariencia) de ella. Más allá de la responsabilidad individual, es la propia Universidad la que, en un ejercicio de autocritica, debería evitar contribuir a toda costa al conflicto presente en la naturaleza del ejercicio artístico, bien sea por su propio *ethos* supuestamente centrado en el conocimiento como exploración (y no sólo como su explotación), bien por la conciencia de que aquello que ocurre en los espacios que ofrece tiene relación directa con la tipología de éstos. De ahí la importancia que con la mención a Wigley otorgamos anteriormente a los llamados *espacios intermedios*, tan relevantes en su condición de apertura permanente a todo tipo de *otros* fenómenos relacionales susceptibles de ocuparlos. Tal es su funcionalidad diferencial, y el proyecto de *La Cafetería de Bellas Artes* parte de ello para *no reproducir* el sistema, sino para plantear *otra* alternativa -ya hemos mencionado cómo son muchas las que desde los 60s del pasado siglo han trazado tantas “rayas en el agua” en tal sentido. Es por ello, insistimos, que el proyecto rápidamente huyese de su “destino” a ser “otro *site-specific* relacional más”, divertido, colectivo, participativo... pero ficticio a nivel institucional. Pues aquí, como indicamos al principio de este texto, no se trata tanto de una verosimilitud representacional cuanto de una opción por la veracidad. En efecto, el objetivo era ambicioso y muy político: se trataba de que la propia institución *encontrase necesario cuidar* a sus estudiantes como trabajadores/as del arte, esto es, como investigadores en formación que requieren de un *laboratorio* que pueda ser lo que como colectivo autónomo consideren preciso para los tiempos de labor, encuentro, ocio, negocio, descanso, estudio, discusión, alimentación... que conforman su trabajo continuo como artistas en formación. Dada, así, la condición 24/7, se trataba de entender este modo de autoexplotación en *un lugar propio*, en el que la suspensión de la misma fuese al menos imaginable... Y tanto: una imaginación que posibilitaría, como hemos visto, hacer devenir la ficción inicial en realidad actual. Cuando Muntadas está realizando sus entrevistas para su aquí citado proyecto *About Academia*, Isabella Kushi era alumna destacada en la School of the Museum of Fine Arts de la Tufts University, en Boston, y respecto a la idea de investigación le

respondía al artista catalán que “entre los estudiantes de arte consiste en mirar las cosas de forma abstracta y crítica y cuestionarlas, no darlas por hecho. El modo diferente de actuar en la investigación analítica, la Física y cosas así, es cómo descubrir todo de forma factual, pero la investigación artística viene a ser cómo recontextualizar y cambiar la forma en que vemos las cosas, el armazón” (Muntadas, 2017a, 38). Claro: por eso el trabajo artístico de *La Cafetería de Bellas Artes* atiende a la estructura institucional que sostiene la instancia expositiva, a su “armazón”, y no a su posible contenido objetualizable como “obras de arte”. La desmaterialización de la obra ocurre aquí como constitución colectiva, en la forma de lo que se ha dado en denominar *arte participativo*, el cual “en lugar de proveer con bienes al mercado, se concibe para canalizar el poder simbólico del arte hacia el cambio social constructivo” (Bishop, 2019, p. 28) y “tiene como objetivo restaurar y realizar un espacio colectivo, comunal, de compromiso social compartido” (Bishop, 2019, 433). Atendamos, pues, a los usos de este espacio a continuación.

La Cafetería como espacio artístico de trabajo, descanso y ocio

El valor de una cafetería universitaria no está solo en lo que presenta sino en las posibilidades derivadas de su oferta, en la contingencia de un conjunto de mesas de bar y un grupo de alumnos/as. No obstante, y prestando atención al caso particular que nos incumbe, la tipología de una cafetería en Bellas Artes difiere del resto de cafeterías universitarias precisamente por la tendencia de sus usuarios al trabajo inmaterial. En cualquier otra facultad sería impensable que sus alumnos/as trabajasen en la cafetería, a menos que fuera por alguna comodidad concreta (comida, asientos más confortables, ambiente general, etc.). *La Cafetería de Bellas Artes*, en su rol de *tercer lugar*,⁵⁵ o de *espacio intermedio*, conforma un ámbito de *networking* a pequeña escala, donde las relaciones entre compañeros/as pueden dar los frutos de diferentes proyectos e ideas dentro o fuera del recinto, tal y como ocurre en las galerías y los museos en los días de inauguración. Pues bien, desde el principio, la propuesta que nos ocupa señalaba una carencia cuasi acusatoria: *promover un espacio abierto, acogedor y distendido para el alumnado, lejos de las aulas asociadas con el trabajo de clase es responsabilidad del centro*. Y la puesta en marcha de este proyecto vendría a *provocar* la resolución de esta falta.

Otro aspecto social del trabajo del artista o, en este caso, del estudiante, es su capacidad para aprender de sus iguales (*peer-to-peer*). Los/as artistas no dependen exclusivamente de un profesorado formado con años de experiencia para mejorar su trabajo propio, ya que albergan la capacidad de nutrirse del trabajo de otros/as artistas de un recorrido similar. *La Cafetería* favorece encuentros sociales donde el alumnado teje redes de iguales y

55 Término acuñado por el sociólogo estadounidense Ray Oldenburg a finales de los años 80 para definir los lugares donde socializamos (más allá de la casa, el primer lugar; y el trabajo, el segundo lugar).

desarrollan habilidades por medio de las mismas, similar a lo que sucede en determinadas comunidades virtuales (Ng & Gamble, 2022, p. 14). Alejados/as de las dinámicas de poder de las aulas y en un contexto más informal, la posibilidad del encuentro entre pares y sus resultados contribuyen a un desarrollo autónomo del alumnado, no solo en sus habilidades, sino en sus ideas y proyectos. Gracias a este tipo de espacios el trabajo de los/las artistas adquiere la independencia necesaria para crear, de forma individual y/o conjunta, bajo un prisma diferente.

Por otra parte, la dimensión social del trabajo artístico, tal y como acabamos de comentar, es a menudo obviada o confundida con la parte de ocio y disfrute. La incapacidad de separar encuentros formales (o informales) entre trabajadores/as del arte de otras situaciones de tinte no necesariamente profesional nos lleva a la desaparición parcial o total del tiempo de descanso en entornos sociales entre artistas. A esta condición debemos sumarle la imposibilidad de desconexión, provocada por la naturaleza insomne del trabajo artístico, es decir, aquel que una vez en nuestro campo mental, nunca duerme. Estas dificultades para desconectar generan problemáticas complejas que no trataremos de desgranar aquí por su descomunal volumen, mas cabe señalarlas para ser conscientes de la necesidad de un espacio de relajación y ocio dentro de la propia Facultad.

Numerosos/as artistas se han posicionado en contra del trabajo, pero pocos/as lo han hecho en contra del conjunto del sistema de producción, incluyendo la producción artística. Uno de los ejemplos más sonados es el de Marcel Duchamp, cuyo rechazo del trabajo reivindicaba una práctica individual de sustracción a la lógica de la producción, incluyendo la artística, que anticipa los posibles comportamientos refractarios frente al capitalismo contemporáneo (Lazzarato, 2015, 8). Foucault hablaba de una decisión por la ociosidad y Lafargue, yerno de Marx, defendió la pereza como un derecho, cosa que Duchamp abrazó en su propia no-producción, sobre todo si se consideran sus *ready-made* como obras *perezosas* (Lazzarato, 2015, 29). En él y en otros artistas más recientes como Mladen Stilinović se aprecia que el descanso en el arte debe ser una decisión consciente:

Es bastante conveniente para los/as artistas cooptar por modelos de trabajo y revertirlos para sus propios objetivos, desde la fábrica hasta el bar e incluso pasando por la noción del estudio del artista, como lugares específicos de producción que pueden ser usados bien para imitar estructuras cotidianas establecidas o bien para evitarlas deliberadamente y negarlas. Las categorizaciones del arte no están limitadas a lo que se produce sino que están conectadas más profundamente a cómo las cosas pueden ser producidas (Gillick, 2010, p. 64).

La responsabilidad de los/as artistas en cuanto a su producción pasa por su capacidad para parar de producir, es decir, su noción de abstinencia o limitación. El arte parece basado en los resultados, pero en realidad está basado en las

acciones y en la ocupación (Gillick, 2010, 69). La capacidad de un artista para limitar su propia producción mediante el reconocimiento y la puesta en práctica de procesos no productivos configura su capacidad de ocio y descanso, mas puede ser favorecida por el contexto. En este sentido, *La Cafetería*, como espacio de trabajo pero también ocioso, aporta dispositivos para la comodidad que ayudan a los/as artistas a desarrollar acciones no productivas; por ejemplo, por medio del mobiliario: colchones para dormir la siesta, sofás para charlar en grupo, máquinas de café y *snacks* para compartir en grupo o disfrutar a solas y cojines para reunirse distendidamente en el suelo.

El espacio y sus elementos codifican el momento de descanso, pero no lo constituyen de forma completa: son las acciones individuales y en conjunto de los/as artistas las que lo definen. Es por ello que por medio de todo tipo de eventos el alumnado de la Facultad de Bellas Artes de Málaga ha buscado construir momentos de ocio y disfrute alejados de la producción artística (incluso la inmaterial). Karaokes, sesiones de baile, siestas en grupo, talleres de crochet o competiciones de ping-pong son solo algunas de las acciones decididas y realizadas por todo un estudiantado que hizo uso de *La Cafetería* como un verdadero espacio de recreo.



Figura 30. Estación de café y microondas de La Cafetería. [Fotografía] de Enrique ‘Res’ Peña Sillero.

La Cafetería de Bellas Artes: de la memoria de la institución a la operatividad estudiantil para su modificación actual

Venimos contando cómo *La Cafetería* genera un vector de sentido en la línea de -sobrepasando el naturalizado capitalismo académico- recuperar el modo humanístico de relación entre agentes de conocimiento en sus ámbitos de formación e investigación, un proceso de experiencia y aprendizaje colectivo que encuentra en este espacio de autogestión *la posibilidad de ocurrir*, nada menos. Pero, además, y esto es lo más relevante, *de afectar efectivamente* a la estructura de funcionamiento del sistema institucional. Este caso, sin embargo, hemos de remitirlo a la memoria de nacimiento del centro desde unos parámetros ideológicos y de comprensión colectivista del mismo muy parecidos a los que estamos estudiando ahora, pues ello nos permitirá comprender mejor, entre otros aspectos, la función identitaria que cumplen y su utilidad futura, como intentaremos explicar en lo que sigue.

La memoria de las Trincheras como genealogía de una crítica institucional hoy

El discurso de la inevitabilidad, la idea de que el espacio para la transformación de la realidad se ha reducido hasta prácticamente desaparecer, es la mejor manera de transmitir la idea de que la política, y por lo mismo la participación, es absolutamente prescindible. (Albizu, Fernández & Zubiri, 2008, p. 33).

El proyecto de *La Cafetería de Bellas Artes* nace de una necesidad ferviente y hasta cierto punto como un desafío a lo imperante, mas no es el primer relato contra-academicista que ocurre en el centro. La Facultad de Bellas Artes de Málaga fue aprobada en el año 2000 por el Consejo Andaluz de Universidades, pero su licenciatura no comenzó a ser impartida hasta cinco años después, cuando se instaló en un sótano del Aulario Severo Ochoa, en el Campus de Teatinos. La idea que trajo la primera Decana, Carmen Osuna, era la de conformar una Facultad parecida a las de otros países europeos como Holanda o Alemania, donde los alumnos tuvieran su propio espacio de trabajo y no se vieran obligados a cambiar con cada asignatura. Asimismo, otra de las claves de su filosofía era que el alumnado dispusiera también de un espacio autogestionado, llevado incluso al extremo de autoconstruirlo, siguiendo la reciente estela del proyecto Aula Abierta⁵⁶ en la Facultad de Bellas Artes de Granada, donde un pequeño grupo de estudiantes había logrado

⁵⁶ La Asociación Aula Abierta (AAAbierta) la conformaron un moderado grupo de estudiantes de Bellas Artes, Arquitectura y otras disciplinas, convencidos de la necesidad de un espacio físico y mental fuera (y al mismo tiempo, dentro) de la propia Universidad. No solo construyeron el edificio, sino que crearon su propio programa docente (legítimo) con asignaturas de libre configuración. Era fundamental para el proyecto que todo aquello no ocurriera al margen del centro, sino implicándolo en el proceso. Acceso al documental completo en Recetas Urbanas & Cirugeda, S. (2015). *Aula Abierta Granada. Historia completa* [archivo de vídeo]. Recuperado el 24 de marzo de 2024 de <https://vimeo.com/144045096>

levantar, de forma independiente al centro y con la colaboración del arquitecto Santiago Cirugeda, un edificio de dos plantas utilizando material reciclado de una vieja nave industrial de la Diputación que estaba a punto de ser demolida:

Yo llamé a Cirugeda, ya que se escuchaba mucho de él por Granada, donde estaba haciendo un proyecto con los alumnos de la Facultad de Bellas Artes [...] Él propuso que los alumnos [de Málaga] construyeran lo que llamamos las Trincheras,⁵⁷ porque se hicieron las paredes con sacos de un corcho que se trajo de Vietnam. No sólo tuvieron que construir todas las paredes del edificio [...], también subieron las losas desde el sótano del edificio hasta la tercera planta, porque el suelo de esa planta no era pisable, para poder ser ocupado. (C. Osuna, comunicación personal, 21 de junio de 2023).



Figura 31. Estudiantes trabajan en la construcción de las Trincheras sobre la cubierta del aula Severo Ochoa. Málaga, 2005. [Fotografía] de Santiago Cirujeda.

Tampoco fue casualidad que se optase por instalar las Trincheras en esa suerte de azotea. Aquel gesto fue una decisión consciente que funcionaba al mismo tiempo a modo de reclamo y de reclamación: era muy ostensible a nivel sensible y a nivel político. Visibles desde múltiples perspectivas del campus de Teatinos y desde la autovía de entrada a Málaga que lo circunda,

57 Véase: Redacción (2005, noviembre 14). *Insólitas trincheras académicas*. Diario El País. Recuperado el 24 de marzo de 2024 de https://elpais.com/diario/2005/11/14/andalu-cia/1131924149_850215.html?event_log=oklogin

las Trincheras evidenciaban no solo una situación de precariedad (la falta de espacio dentro la recién inaugurada Facultad, que no disponía de un edificio propio), sino las herramientas propuestas por la dirección del centro y desarrolladas por el alumnado para paliar esa precisa condición. Lo interesante de esta iniciativa fue la relación establecida entre el Decanato y los/as alumnos/as, en forma de no solo la permisión sino del incentivo de reconvertir el centro por medio de estrategias de visibilización política que acelerarían el proceso de su traslado a un edificio propio-compartido en el Campus de El Ejido en el curso 2009-2010. El caso de las Trincheras es un ejemplo del carácter original de la Facultad, uno posicionado en contra de la verticalidad propia del capitalismo académico, aquel que se nos aparece como sistémico. Desgraciadamente, con el paso de los años este espíritu de empoderamiento estudiantil iría difuminándose poco a poco, como pequeñas piezas de un *jenga* institucional, dejando una endeble estructura horizontal que apenas parecía sostenerse. La progresiva individualización del alumnado motivada por el paradójico *aislamiento* derivado de su dependencia de las redes sociales, el giro en la propia política interna del centro, las secuelas de las distancias sociales de la COVID-19, o la pérdida de organismos estudiantiles autogestionados de la Facultad como la asociación Trincharte (que poco a poco fue perdiendo su representatividad estudiantil para devenir en mero testimonio residual de lo que significó en sus inicios), contribuyeron al desvanecimiento del espíritu de guerra contra las políticas y costumbres de extrema verticalización y opacidad propias de la Universidad actual, las cuales, silenciosa pero muy efectivamente, han ido sumiendo a esta Facultad en otra “víctima contenta” más del capitalismo académico. Mas, como vemos, *en contra de sus principios*. Por tanto, *La Cafetería de Bellas Artes* no aparece *ex nihilo*: es un nuevo brote del germen que sembró el propio centro, y gran parte de su valor simbólico tiene que ver con el potente renacimiento de su vitalidad comunitarista y de su vocación horizontal inicial.

La Cafetería como recurso de modificación de la institución

El núcleo principal de análisis de los hechos que aquí nos traen está en reconocer *desde dónde* se genera su discursividad en cuanto que *operación estética*. Y, como venimos señalando, aquí esta clave es *horizontal* —en nuestro contexto, pues, política— ya que son los estudiantes, “los de abajo” del sistema piramidal universitario de formación, quienes ocupan el tiempo, el espacio y el sentido de la institución expositiva. Lo interesante de ello es que podemos observar cómo este agenciamiento casi inocente, sin embargo, irá generando mediante su habituación diaria una progresiva toma de conciencia que corre paralela a su “toma del espacio”: propiciaría una de clase de reflexividad acerca de qué hacemos, dónde estamos, por qué hacemos lo que hacemos y, especialmente, cómo lo hacemos. Y esto, precisamente, la legitima como experimento colectivo en un laboratorio no ya de formas

meramente artísticas, sino cualificando a éstas en el ámbito trascendente de lo social. Pero, ¿cómo se produce este fenómeno de, podríamos decir, "convención en una crítica institucional no programada"?

Aquí parece necesario establecer la diferencia entre la condición de estudiante y la de artista, aunque sea "en formación". La primera es generalista, y pertenece a un *estamento* universitario que, por la propia estructura de nuestro sistema, aparece diferenciado y, en muchos momentos, confrontado con otros planos del colectivo universitario. Y de ello se deriva una natural y lógica crítica institucional de cariz claramente sociopolítico, sin más pretensión de transcendencia representacional: igual que, por ejemplo, ocurriría con estudiantes de otras titulaciones.

Por otra parte, hemos mencionado en varias ocasiones cómo tenemos que implicar en el análisis la cualidad específica de nuestros/as estudiantes: son artistas formándose, y ello tiene implicaciones significativas. Por ejemplo, una comprensión del espacio expositivo como el ámbito de la representación, de la temporalidad poética y, por tanto, de la ficción: un templo en el que se ponen en juego experimentos lingüísticos e imaginarios sublimados en lo que llamamos discursos artísticos. La segunda, y no menor, es que nuestros artistas en ciernes son continuamente reclamados, desde la sociedad, RRSS y la propia carrera profesional, a desarrollar una voz *individual* original, interesante, incisiva, poética o especialmente sutil... En fin, a ser *modernos* para el posmoderno individualismo radical de constante *exhibición de sí* que habitamos. E, insistimos, la pandemia reciente no ha venido sino a agudizar estos procesos de disgregación social y desactivación política. De hecho, la práctica de un vector artístico históricamente tan relevante y fértil como es el de la propia *crítica institucional* parece quedar muy lejana de unos intereses actuales entre el alumnado que asumen que la institución artística (el sistema del arte, el museo, la galería, el sector de la crítica, las ferias, etc.) no acaba de responder a unas exigencias de viabilidad que pasan por ser marca en/para las redes sociales más destacadas de cada momento. Así mismo ocurre con las prácticas relacionales, perfectamente comprendidas como una teoría que no se filtra en el quehacer proyectivo salvo en escasas ocasiones. Y cuando éstas se dan, sin duda su eventual autor/a ejerce como maestro/a de una ceremonia cuya intensidad es temporal y conclusiva en sí misma.

La cuestión diferencial, pues, que nos ocupa es cómo, en este panorama cotidiano, tan canónico, tan competitivo y tan reduccionista de las posibilidades de expansión de la estética radical en el sofisticado *imago mundi* actual, el estamento estudiantil se encuentra con que se le invita a profanar el templo del arte, el espacio que acoge una "línea de meta" de su formación en la Facultad: la sala de exposiciones. Esa invitación era resultado de una muy sagaz lectura de la realidad por parte de Enrique 'Res', pues con ella estaba reconociendo que la situación existencial del alumnado estaba en el "punto justo" para acogerse a su propuesta con la naturalidad y la convicción

que caracterizó su respuesta masiva. Y, llegados a este momento, ya no habría “vuelta atrás”. En este sentido, asistimos a cómo la “convención en una crítica institucional no programada” implicaba una ruptura de, precisamente, la *convención escénica* de la sala de exposiciones, una toma republicana del templo de la ficción desde la participación en *su juego*... Porque, en la práctica del juego, precisamente se subvierten sus reglas: queremos más, lo queremos todo. Lo queremos *de verdad*.

Gracias a la experiencia de este caso, entendemos ahora su acontecer como un tropismo –la modificación de un horizonte de posibilidades– dado a romper la lógica heredada de disciplinas y contextos, de definiciones naturalizadas por un canon académico cuya necesidad de revisión queda así en plena evidencia. Incidamos un momento en esta cuestión, pues va a resultar esclarecedora de la posición y el modo de acción de quienes protagonizan el cotidiano *hacerse* de *La Cafetería de Bellas Artes*. Así, en cierto lugar, el crítico cultural Brian Holmes se refiere, precisamente, a dos de los términos que venimos poniendo en juego, y lo hace estableciendo una reveladora relación de movimiento productivo entre ellos:

El término “tropismo” expresa un deseo o la necesidad de girarse hacia otra cosa, hacia un campo o disciplina exteriores; mientras que la noción de reflexividad indica un regreso crítico al punto de partida, un intento de transformar la disciplina inicial [el arte], acabar con su aislamiento, abrir nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso. Este movimiento de adelante y atrás, o más bien de espiral transformadora, es el principio operativo de lo que llamaré investigaciones extradisciplinarias (Holmes, 2008, p. 205).

Así, lo que aparece casi como una anécdota especialmente ingeniosa dentro de una programación expositiva, irá revelándose, día a día, como una creciente anomalía organizativa, a su vez organizadora de una clara conciencia de clase –el estudiantado– y, por tanto, de poder ejecutivo y de presión en su ámbito universitario. Transformando, efectivamente, una *disciplina inicial*, un *contexto dado*, una *tradición de ficción*, para abrirla a una nueva posibilidad: su existencia real y permanente. Y ello por parte de una colectividad surgida de, simplemente, una exposición que decidió no serla, a cambio de adoptar la condición de operación estética de carácter social. Este proceso de desplazamiento desde la condición de meros espectadores (sala de exposiciones) a la de participantes o miembros (*La Cafetería*) puede comprenderse perfectamente si recordamos estas ya célebres palabras de Rancière:

[...] se trata de ligar lo que se sabe con lo que se ignora, de ser al mismo tiempo performistas que despliegan sus competencias y espectadores que observan lo que sus competencias pueden producir en un contexto nuevo, ante otros espectadores. Los artistas, como los investigadores, construyen la escena en la que se exponen la manifestación y el efecto de sus competencias, ya inciertos en los términos del nuevo idioma que traduce

una nueva aventura intelectual. El efecto del idioma no puede anticiparse. Requiere espectadores que interpreten el papel de intérpretes activos, que elaboren su propia traducción para apropiarse la «historia» y hacer de ella su propia historia. Una comunidad emancipada es una comunidad de narradores y de traductores (2010, p. 27).

Pues, como decíamos, los acontecimientos que venimos analizando nos hablan de un arte, en el sentido sociopolítico del término, *efectivo* y no contemplativo ni “desinteresado”, operativo y no representacional, o, según terminología de Tania Bruguera, “un arte que es a la vez simbólico y útil, refutando la suposición tradicional de Occidente de que el arte es inútil o que no tiene función” (Bishop, 2019, p. 394). Así, la progresiva constitución de una comunidad estudiantil *operativa* específica de Bellas Artes se corresponde con la voluntad de activar sus propias capacidades para ser un agente colectivo en disposición de generar *su relato* de la institución, más allá, o en contraposición, o en relación dialéctica con el relato oficial de la misma. Esto es ya, hoy –cuando esto escribimos– una potencia de intervención claramente política y determinante en la toma de muchas decisiones que afectan al presente y a la proyección futura del centro, y el reconocimiento y cuidado de esta *nueva* potestad es también *nueva* labor constante de ambas voces, porque a las dos beneficia y, desde luego, dignifica en lo mejor de su condición universitaria.

Claire Bishop reclama en varios momentos de su *Infiernos artificiales* modos de evaluar la artísticidad de los fenómenos de arte comunitario, participativo, etc., echando siempre en falta esta dimensión en grado adecuado a las pretensiones “emancipadoras” de muchas de las propuestas que analiza en el libro. Y ya que tanto nos sirve su obra, no seremos nosotros quienes rehuyamos el envite. Se habrá notado que acudimos en repetidas ocasiones a la noción de *operatividad* de la obra de arte, o del proyecto, para, a partir de la demostrada capacidad de modificación de lo real desde la ficción inicial, plantear que la afectación sistémica, si hablamos de crítica institucional como aquí, es un grado de valoración tan pertinente como funcional. Estamos ante lo que Gerard Vilar ha llamado “políticas de las capacidades”, para referirse a unas prácticas concretas de arte político:

Algo que caracteriza a las políticas de las capacidades es la confianza en los sujetos que constituyen el público al que se dirigen las obras, confianza en su potencial para dotarse de nuevas o mejores capacidades para distanciarse y cambiar funciones, roles e instituciones dados previamente. Estas formas de arte redistribuyen los espacios y los papeles, cambian a los sujetos en algún grado no tanto por sus conocimientos cuanto por fomentar el cultivo de sus capacidades o por dotarlos de nuevas. Por ello son formas de arte emancipatorias en un sentido fuerte del término. Y además promueven la igualdad (Vilar, 2017, pp. 158-159).

Finalicemos, pues, estas líneas comprobando cómo una propuesta de ficción consistente en simular durante un mes la cafetería que no había en centro, ha dotado al estudiantado de nuevas capacidades. Y lo ha conseguido mediante su práctica del espacio, su asunción como *necesariamente propio* y la decisión colectiva de su reclamación a las instancias rectoras de la institución. Mas éstas, ante la efectividad de la autogestión del alumnado, la comprobación cotidiana de las dinámicas de reactivación cooperativa que ha generado, y la operatividad tanto formativa como de buena gobernanza respecto de la totalidad de la comunidad de la facultad, lo han entendido. Por eso han asumido y aprovechado la relevancia de una operación artística de carácter sociopolítico llamada a modificar sustancialmente la identidad a corto, medio y -esperamos con fe en un futuro mejor- largo plazo de un centro de enseñanza universitaria: la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Málaga.

stop the anti

► **MATERIA, FRAGMENTO Y DETRITO. HACIA UNA RELECTURA DEL COLAPSO DEL SIMULACRO**

▷ Rocío Villalonga. *Universidad Miguel Hernández*

(...) un campo a escala humana: nada espectacular, nada monumental, tan frágil como nuestras relaciones y tan finito como nuestras breves vidas. (Dezeuze, 2017, p. 289)

En los inicios...y a continuación...

Las Vanguardias históricas, como es sabido, irrumpen a finales del siglo XIX como respuesta a una situación social y política convulsa, derivada del momento pre-bélico que se vivía en Europa y América. Así, como una fuerza revolucionaria, apasionados artistas y críticos de arte lucharon a contracorriente y dieron un vuelco a unas prácticas artísticas academicistas que apoyaban los valores tradicionales de la época. Aquellas Vanguardias protagonizaron, a través de sus Manifiestos, la transformación de los conceptos y con ello, de los materiales y procedimientos artísticos hasta el momento existentes. La teoría y praxis del hasta entonces Arte fueron profundamente “bombardeadas”, y muchas reflexiones surgieron de ello como en el capítulo “La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica” de Walter Benjamin (1989). En él, el autor defiende que la función del arte es algo más que pura estética y los movimientos modernos así lo demostraron, sometiéndolo a cuestionamiento y a una profunda transformación. De su ensayo destacamos el texto introductorio citando a Paul Valéry (1960) quien, como si se tratara de un vidente, ya anticipó lo que sería la evolución de aquello que es nuestro ahora, la realidad del arte más actual:

En un tiempo muy distinto del nuestro, y por hombres cuyo poder de acción sobre las cosas era insignificante comparado con el que nosotros poseemos, fueron instituidas nuestras Bellas Artes y fijados sus tipos y usos. Pero el acrecentamiento sorprendente de nuestros medios, la flexibilidad y la precisión que éstos alcanzan, las ideas y costumbres que introducen nos aseguran respecto de cambios próximos y profundos en la antigua industria de lo Bello. En todas las artes hay una parte física que no puede ser tratada como antaño, que no puede sustraerse a la acometividad del conocimiento y la fuerza modernos. Ni la materia, ni el espacio, ni el tiempo son, desde hace veinte años, lo que han venido siendo desde siempre. Es preciso contar con que novedades tan grandes transformen toda la técnica de las artes y operen por tanto sobre la inventiva, llegando quizás hasta a modificar de una manera maravillosa la noción misma del arte (Benjamin 1989, p. 3).

Así, en nuestros días y como herederos de aquello, en el espacio artístico contemporáneo, son muchos los creadores que emplean técnicas heterodoxas y materiales de desecho, objetos encontrados e industriales para la “construcción” de un discurso estético y conceptual, transductor de cambios en la deriva social, política o económica de su momento.

En estas líneas vamos a analizar qué medios emplean algunos de ellos y así hacer una revisión que facilite un análisis del qué y cómo, de las estrategias creativas que emplea el artista en su aproximación a lo precario; objetos de desecho, encontrados o no. Hablamos del simulacro, la resignificación, la descontextualización, los cambios de sintaxis en la obra y las nuevas semánticas de lo precario a través de la acumulación, ordenación, relación, etc., tomando como ejemplos desde las propuestas más brutalistas a las más sublimes.

En este contexto tenemos en cuenta el azar como estrategia creativa. Lo azaroso de la destrucción como construcción, lo azaroso de la experiencia del artista ante un objeto encontrado, o la búsqueda expreso de ello, sin importar si se adquiere, se encuentra o aparece de modo sorpresivo en la misma acción artística, como son los elementos más sublimes (sombras proyectadas, huellas, fracturas tras una caída o un lanzamiento, o la huella como marca de un desplazamiento, hasta la propia intervención de un público activo). Como escribió Goethe “Todas las épocas en retroceso y en disolución son subjetivas, mientras que todas las épocas progresivas tienen una dirección objetiva” (De Michelli, 1988, p. 17). En este azar la intencionalidad del autor, más allá de las premisas que marcaba el Dadaísmo, está definida a través del concepto que subyace en la acción. No hay que olvidar la influencia, aun hoy en el siglo XXI, del famoso arte antirretiniano de Marcel Duchamp, a través de sus *readymades*; las efímeras veladas dadaístas que parecían sinsentido y provocaron cambios en los procesos y métodos de producción; o la obra de Jannis Kounellis (1936) y su empleo crítico de materiales y objetos dispares con los que crea tensiones extremas que inducen a la percepción y participación del espectador como parte activa; o las obras de arte neoconcretas que precisaban de la participación de un público activo; o la “pintura de acción ácida” de Metzger y su “Manifiesto autodestructivo” (1959); o la obra de Rober Smithson, materializada en sus movimientos de tierra enraizados en su concepto de entropía que interpreta a partir del desorden y aleatoriedad en el sistema; o la obra de Artur Barrio hecha de materiales perecederos en un intento de resistencia a la mercantilización del arte, siendo un ejemplo la obra *Trouxas ensanguentadas* (truchas ensangrentadas, 1969); o la performance de Valie Export,⁵⁸ *Pantalones de Acción. Pánico Genital* (1968),

58 La performance que desarrolla cuando invitada al Festival de cine experimental de Munich, decide no proyectar la película y entrar en la sala con el pelo cardado y el pantalón recortado en triángulo mostrando el pubis, acercándose al público y poniéndolo a la altura de los ojos les decía uno a uno, ahora veréis en realidad lo que normalmente veis en la pantalla. Consultar <https://ca2m-coleccion.org/catalogo/obra/action-pants-genital-panic/>

acción que confronta el voyeurismo del cine; o el caso de Nam June Paik con *Global Groove* (1973) que manipula en un “contraflujo televisivo”, imágenes del mundo del arte, bailarines de rock, performances de artistas de vanguardia, anuncios de Pepsi, distorsiones de primeros planos de personajes de poder, como respuesta interactiva al “flujo” convencional de las imágenes y sonidos. Apropiacionismo de los más variopintos mensajes iconográficos de la televisión; o como Richard Long con sus paseos *A line made by walking, England* (1967) uno de sus proyectos más conocidos cuya creación radica en la huella lineal que crea sobre un prado al recorrerlo varias veces sobre el mismo trecho. Acción de caminar retomada por Long a lo largo de su vida, en diversos paisajes y topografías; o como es el caso de Yoko Ono en *Beat piece* (1963), obra participativa en la que el público activo lee en una pequeña hoja “escuchar el latido del corazón”, una acción sencilla pero que induce al participante a la toma de consciencia sobre su cuerpo, como ser vivo. Estas obras, en las que lo procesual encarna la estrategia creativa del artista, dieron lugar a un extenso panorama de prácticas que han mutado, o remodelado el concepto de recepción en el arte contemporáneo. El número de artistas es interminable; John Cage, Joseph Beuys, Ginzberg y un largo etc. así como la tipología de estrategias en las que lo precario se vislumbra en la creación artística durante el siglo xx, sean cuales sean las disertaciones teóricas que se han esgrimido hasta la fecha acerca de ello, es cuanto menos incuestionable. Podríamos considerar, según lo abordado, que la estética de lo precario aparece en acciones artísticas de carácter experimental, pero interpreto que la realidad se hace más dilatada, en cuanto a prácticas artísticas que la asimilan, operando en diversos niveles yuxtapuestos.⁵⁹ Y es que la precariedad *persé* no constituye ningún estilo, no es ningún movimiento que persigan los artistas, no tiene reglas, ni escuela. Puede estar presente tanto en el Póvera, el Fluxus, Dadá o en cuantas acciones artísticas difíciles de encasillar. Como indica Anna Dezeuze (2017) la noción de precariedad está profundamente enraizada en las cuestiones de hacer, pensar y percibir el arte y de ahí radica la complejidad de categorizar:

59 La sistematización de las prácticas artísticas en las que lo precario parece asomar es casi un mundo inabarcable, no obstante la artista Claire Bishop hizo un intento y publicó una antología de eventos participativos en su libro Bishop C. (2006) *Participation: Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery. Este título explora el deseo de sacar a los espectadores del papel de observadores pasivos y asumir el papel de productores. La participación comienza con escritos que proporcionan un marco teórico para el arte relacional, con ensayos de Umberto Eco, Roland Barthes, Peter Bürger, Jean-Luc Nancy, Edouard Glissant, Félix Guattari, así como la primera traducción al inglés de la influyente obra de Jacques Rancière *Problems and Transformations in Critical Art*. Esta antología también incluye escritos centrales de artistas como Lygia Clark y Hélio Oiticica, Joseph Beuys, Felix Gonzalez-Torres, Thomas Hirschhorn, Rirkrit Tiravanija, y presenta debates críticos y curatoriales recientes, con discusiones de Lars Bang Larsen, Nicolas Bourriaud, Hal Foster y Hans-Ulrich Obrist.

Éste es un campo a escala humana: nada espectacular, nada monumental, tan frágil como nuestras relaciones y tan finito como nuestras breves vidas. Es el espacio de la condición humana, descrito de diversas maneras por Hannah Arendt, Jacques Rancière, Giorgio Agamben, Maurice Blanchot y Michel de Certeau, pero también por D.T. Suzuki y Robert Walser, así como por sociólogos desde David Riesman hasta Zygmunt Bauman, por citar algunos de ellos (p. 289).

Se trata más bien de una condición, un estado incierto, transitorio que permanece más allá de lo sabido, conocido y estable. “Ahora se da por sentado que nada de lo que concierne al arte ya no puede darse por sentado: ni el arte en sí, ni el arte en su relación con el todo, ni siquiera el derecho a que el arte exista” (Adorno, 1983, p. 5).

Ante este panorama y tras analizar las voces disonantes de la crítica hacia lo que es la precariedad nos atrevemos a afirmar que el término, en la amplitud de matices que puede contemplar, puede operar en la obra artística contemporánea como un tema, un concepto, un contexto, una condición y hasta en un proceso y una estrategia en la producción artística contemporánea.

Acción como *To RL*, (1999) del artista Belga Alís, homenaje a los *Paseos* de Richard Long, en la que pidió a una barrendera de la plaza del Zócalo de México D.F. que barriera la mugre (colillas polvo y papelillos), conformando una línea, provoca la participación de una persona, la barrendera, que es elemento esencial en la conformación de la misma. Tanto las obras de Long de 1967, como la posterior propuesta por Alís en homenaje a él, son obras efímeras en las que lo precario está presente. Como en muchas de estas obras, el residuo de lo que allí aconteció queda plasmado y se perpetúa a través del medio fotográfico.

Los ejemplos no deben ser entendidos de forma aislada, ya que sus diversos debates están interrelacionados, insertando el arte en la vida cotidiana que de un modo indirecto opera como crítica a un arte exclusivo y aislado.

A lo largo de este capítulo iremos viendo cómo la imagen fotográfica es al final, junto con el vídeo, la prueba documental de esas prácticas interdisciplinarias en las que lo precario está presente. La fotografía es pues, testigo documental de ellas y a su vez, entra en la rueda de mercantilización de unas prácticas artísticas, cuyos artistas intentan transgredir el sistema socioeconómico ligado al arte, desde tiempos inmemoriales. Si analizamos toda la historia del arte, ni Duchamp con *La fuente*, urinario (1917), ni Piero Manzoni con su *Mierda de artista* (1961) subastada en 2016 por 275 000 euros, lograron desestabilizar aquello que alimentó su rebeldía. De igual modo, los artistas enunciados hasta el momento, con su ideario de un arte para la sociedad y en una acción solidaria en tiempos precarios, tampoco han sabido decir no a la transacción económica derivada de sus obras.

La construcción del abandono en las prácticas fotográficas

Hasta las obras más precarias, las más invisibles, han sido testificadas por medios fotográficos, o el propio artista ha mercantilizado con el proyecto, los apuntes, los escritos de aquello que ya no existe porque era efímero. Si la fotografía es uno de los valores mercantiles de obras procesuales en las que lo precario está presente por su volatilidad y sencillez, ¿no es también aceptable, bajo el término de precario, todas esas prácticas artísticas en las que a través de la fotografía el artista, en un acto de apropiacionismo, se vale de los vestigios de antiguas construcciones, las ruinas, y todo un cúmulo de artefactos industriales perecederos en el tiempo y llamados a desaparecer? Indudablemente, el imaginario de Europa nos lleva a una influencia inconsciente del vestigio como estética de lo precario, con una potencia metafórica absoluta, que deviene en el tiempo, desde Piranesi a los románticos. Lo que queda claro que tanto historia, como civilización, como belleza tienen carácter efímero. Los lugares no son meros espacios, ni formas, ni materiales, ni funcionalidad. Los lugares tienen un halo, así lo creían los romanos, una especie de genio o espíritu que habita en ellos y que fue representado ya en Pompeya con el símbolo de la serpiente. El concepto de *Genius Loci* continúa hasta nuestros días, pero visto desde otros parámetros en el que lo mágico como tal no tiene cabida, se trata de algo, más ligado a lo fenomenológico, al aura, al alma, a la vocación concreta de un lugar más que al poder mágico de un espacio, a su espíritu. Hablamos de “lugar” como algo con “alma” desde un punto de vista diametralmente opuesto a lo que significaría ese “No lugar” carente de identidad del que nos hablara Marc Augé (2000) en *Los no Lugares*. Las ruinas entre el polvo de un teatro donde ya no se oyen los aplausos; paisajes fantasmagóricos de factorías vacías de obreros, cuya sirena de cambio de turno se silenció para siempre y cuya maquinaria, ya obsoleta, se paró; templos cuyos muros siguen en pie aún sin cánticos ni plegarias; hospitales que parece fueron apresuradamente abandonados dejando en ellos el instrumental y mobiliario, no hay en enfermeras, no hay celadores, no hay médicos, pero las imágenes nos llevan a gritos quejumbrosos en nuestro inconsciente; mansiones, tanto o más majestuosas que cuando fueron habitadas, que nos remiten a la fugacidad de lo material y la decrepitud de un pasado glorioso de sus rancios habitantes, construcciones que rememoran la racionalidad irracional del ser humano víctima de sus ambiciones desmesuradas y un largo etcétera de obras fotográficas nos revelan, a través de la estética de lo precario, las vidas pasadas de espacios arquitectónicos y antropológicos. Así el objeto interviene aquí visiblemente:

(...) en primer lugar, como prolongación del acto humano: utensilio, instrumento que debe insertarse en una praxis. Inmediatamente después, el objeto interviene como sistema de elementos sensibles que se opone a los fantasmas del ser y es lanzado contra nuestros ojos y nuestros sentidos; es barrera y realidad (Moles, 1975, p. 13).

Es el caso de las fotografías de artistas como Roland Miller que nos introduce en un recorrido visualmente impactante y cargado de emociones por varias instalaciones abandonadas, *Abandoned in Place*, conectadas al programa espacial de la NASA, incluidas plataformas de lanzamiento ahora en desuso e instalaciones científicas retiradas. Las fotografías nos llevan, a partir de la selección de su ojo, a una imagen esteticista de la ruina.

Del mismo modo, la obra de Silvia Camporesi, *Circular View* nos hace un relato de la evolución mensual de las obras de construcción del implante de biometano en Sant'Agata Bolognese, Bolonia. Para ello, la artista visita periódicamente durante 12 meses las obras, documentando la evolución progresiva y los cambios de la compleja estructura.

Con el detritus industrial, en el año 2000 comienzo la serie fotográfica *Cinturón verde* (2000-2007). Mi trabajo artístico se vale de la fotografía como vehículo de denuncia de la realidad que me rodea. *Cinturón Verde* es un encuentro de disciplinas: la fotografía, la intervención artística participativa en medio rural y la instalación. La obra tiene su origen en un acto de denuncia ecologista a la ZAL (zona de logística de la Autoridad Portuaria de Valencia) que invadió unos terrenos ocupados durante siglos por alquerías y huertos en explotación. *Ever Green. ZAL IV* (2002) es un díptico de los contenedores que habilité como vivienda y fueron posteriormente ocupados en una acción artística participativa: Arte como herramienta. (Figura 32).



Figura 32. *Ever Green. Zal IV* (Díptico) [Fotografía sobre dibond 150x150 cm c/u.], Rocío Villalonga, 2002.

La obra *Altos hornos de Sagunto #8* (2003), un enorme crisol abandonado con una vocación de idealización de la "arqueología industrial", a partir de lo precario. (Figura 33)

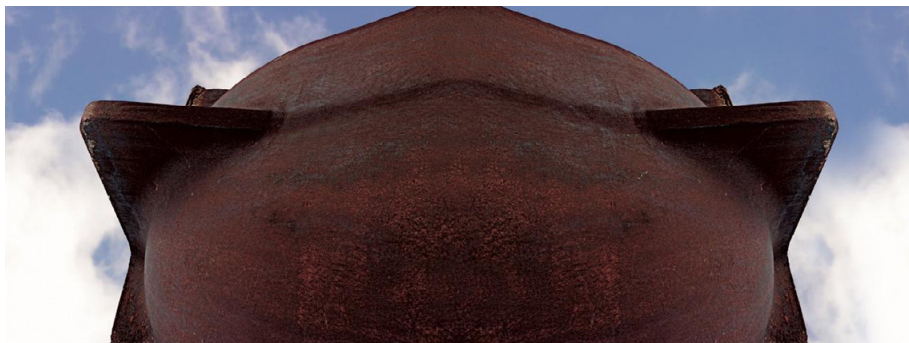


Figura 33. *Cinturón Verde #8*. Altos hornos de Sagunto, arqueologías, [Fotografía, 300 x 80 cm], Rocío Villalonga, 2003.

La intención es construir un verdadero mapeo de lugares abandonados, de ese estatus temporal e inestable que conduce a la completa disolución de formas y objetos o a su reconstrucción y reurbanización, lo existente y lo imaginado, el desperdicio. (Figura 34).

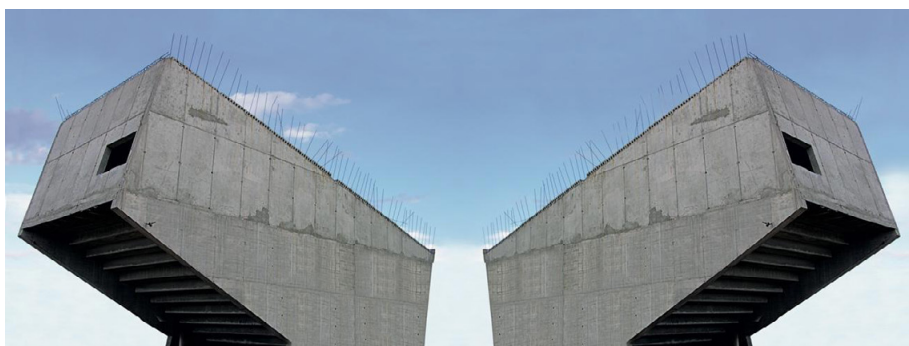


Figura 34. *Cinturón Verde #11*. Altos hornos de Sagunto, arqueologías. [Fotografía, 300 x 80 cm], Rocío Villalonga, 2003.

Son muchos los artistas que trabajan en un lugar abandonado y muchas veces sus imágenes son evocadoras, apasionantes, involucrando al espectador a través de los detalles de las paredes desconchadas, los pocos muebles corroídos por las termitas u oxidados, las huellas humanas que aún permanecen en pie. Sería el caso de artistas como Christopher Payne, Roberto Conte, Álvaro Sánchez-Montañés, Matthias Haker, Thomas Windisch y James Kerwin. En el caso de Payne es interesante el trabajo que realiza a partir de la visita a una fábrica de pianos Steinway, motivo que le inspiró la serie fotográfica *One Steinway Place* (2013). En ella, el autor hace honor a la

ruina, no muestra ningún piano, pero sí sus partes como un juego de figuras que se repiten y conforman otra escena. En la misma línea Roberto Conté, apela en su fotografía al hormigón como base de su búsqueda. A diferencia de los anteriores fotógrafos Roberto efectúa sus instantáneas huyendo del simulacro, no existe ya distorsión de la realidad o manipulación de la escena retratada.

Otro artista, Álvaro Sánchez-Montañés, nos acerca a la nostalgia de paisajes deshabitados, al vacío, donde parece que la vida se ha detenido. Es como vivenciar un luto de una vida que se fue y no volvió, la melancolía del final de una época de un modo irreversible, apocalíptico, pero cargado de belleza y poética del silencio. No existe la impostura, ni la recreación de algo inexistente, sino el alma de lo que habita en esas instantáneas, el *genius loci*⁶⁰, término fundamentado en conceptos filosóficos del alemán Martín Heidegger o Norberg-Schulz.

En otro orden de intención tenemos al fotógrafo Matthias Haker cuyo especial interés artístico radica en explorar los matices arquitectónicos de los numerosos edificios abandonados encontrados, cuyos interiores hace revivir. El autor intenta contribuir, ya que no lo hacen los organismos pertinentes, a la difusión del estado de este valioso patrimonio.

Lo cierto es que lo precario, como hemos visto, ocupa un lugar privilegiado en el imaginario europeo, como objeto artístico en el que los artistas encumbran con imágenes la poética de lo que es puro rescoldo. Marc Augé ya nos habla de ello:

La contemplación de las ruinas nos permite entrever fugazmente la existencia de un tiempo que no es el tiempo del que hablan los manuales de historia o del que EL PASADO ES UN PAÍS EXTRANJERO tratan de resucitar las restauraciones. Es un tiempo puro, al que no puede asignarse fecha, que no está presente en nuestro mundo de imágenes, simulacros y reconstituciones, que no se ubica en nuestro mundo violento, un mundo cuyos cascotes, faltos de tiempo, no logran ya convertirse en ruinas. Es un tiempo perdido cuya recuperación compete al arte". (2003, p. 37)

Poética y estética del fragmento en la estética de lo precario

En su libro *Estética relacional*, Nicolas Bourriaud sostiene que "el arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente", pero también "un laboratorio de formas vivas que cualquiera se puede apropiar" (Bourriaud, 2006 p. 21). Y afirma categóricamente que la precariedad en el arte se desarrolla a base de velocidad, desenfoque, intermitencia y fragilidad.

60 Acerca del término *Genius Loci* y lo que él comporta es interesante la lectura de Norberg-Schulz, Ch. (1991) *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Roma. Rizzoli International Publications

El mismo autor interpreta:

El problema ya no es desplazar los límites del arte sino poner a prueba los límites de resistencia del arte dentro del campo social global. A partir de un mismo tipo de prácticas se plantean dos problemáticas radicalmente diferentes: ayer se insistía en las relaciones internas del mundo del arte, en el interior de una cultura modernista que privilegiaba lo 'nuevo' y que llamaba a la subversión a través del lenguaje: hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la 'sociedad del espectáculo'. Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas [...] (Bourriaud, 2006, pp. 34-35)

Si hablamos de fragilidad en su esencia, hemos de hablar de aquellos artistas que emplean lo procesual para llegar a ella es el caso de Ai Weiwei; la creación a partir del acto de destruir. Se trata de una forma de "reconstrucción" no para volver a lo primigenio, sino de recuperación de lo ya materializado tras su destrucción, para convertirlo en otro discurso. Para la ejecución de su obra *Han Dynasty urn with Coca-Cola Logo*, título que ya en sí la describe, el artista empleó un tabor datado entre el año 206 y el 9 a. de C. al que incorporó el logo de Coca-Cola (una barbarie para cualquier persona que aprecie una antigüedad). La obra fue adquirida por Uli Sigg, diplomático coleccionista de arte contemporáneo asiático. Tras ello, Ai Weiwei va más allá y crea *Dropping a Han Dynasty Urn* (1995), se trata de un arte procesual en el que el artista deja caer al suelo un tabor museable que sobrevivió durante 5000 años en perfectas condiciones de conservación. La obra resultante es un tríptico fotográfico del momento en el que se condensa la acción. En 2012 el sobrino del diplomático que compró la obra *Han Dynasty Urn with Coca-Cola Logo*, retrata a su tío dejando caer la obra que adquirió en 1995, de lo que nace un tríptico *Fragments of history* (2012). Como vemos está presente el hecho de destruir para construir un metarrelato sin el cual no estarían justificadas esas acciones. Hablamos de iconoclasia cuestionada e iconofilia, donde la destrucción o deterioro material son parte de la materialidad de las obras de este artista, que cuestiona la propia naturaleza del objeto.

Otro caso diferente es el de Anne y Patrick Poirier, en su obra *Oculus Historiae* (2013), realizan una serie de fragmentos de bustos clásicos en mármol de grandes dimensiones que refieren a la escultura de la Grecia antigua, simulacro de un hallazgo arqueológico de una civilización en desaparición.

De mi práctica artística derivada de una consciencia activa hacia el mundo que me rodea nace la obra principal de una serie *Línea de flotación* (2021) videoinstalación, (Figura 35).

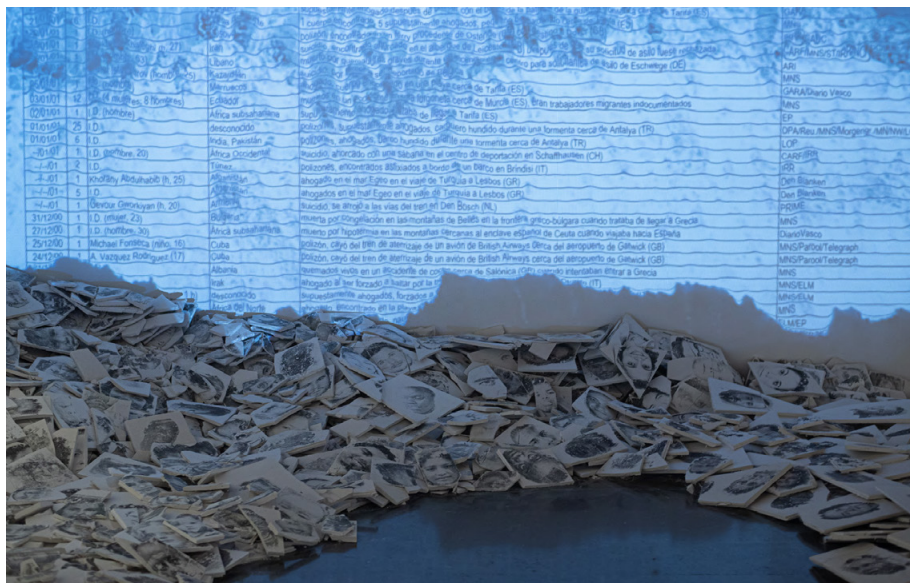


Figura 35. *Línea de Flotación* (2021) [Detalle de la instalación], Rocío Villalonga, 2021. Sala de exposiciones Lonja del Pescado de Alicante, Photoalicante Festival Internacional de Fotografía. / *Los números son personas*. UNITED. [Vídeo], Rocío Villalonga, 2020.

Para la ocasión, hago uso de la fragilidad de escombros de escayola, que sirven como soporte para transferir las fotografías de migrantes que generosamente se prestaron a colaborar entre 2013- 2021; africanos y marroquíes en España y Francia; sirios en el campo de refugiados de Z'atari y ciudadanos palestinos y yemeníes, todos ellos en Jordania. Transítividad, porosidad y desaparición sería el discurso sobre el que se mueve la serie.

La obra no tiene capacidad para dar soluciones, pero sí invitar a la reflexión y empatizar con los protagonistas de esos movimientos migratorios, con su sufrimiento, desarraigo y problemas que los acompañan antes, en su lugar de origen, durante el desplazamiento y después a la llegada a un nuevo país que cuanto menos los ignora o los explota.

(...) en todas las épocas ha habido grandes masacres y pobreza endémica; los enemigos eran enemigos, y los pobres eran pobres. Pero sólo desde que la historia se ha convertido en historia mundial se ha condenado a pueblos enteros declarándolos superfluos. Y curiosamente los autores de tales sentencias se mantienen despersonalizados: se llaman “colonialismo”, “industrialización”, “progreso tecnológico”, “revolución” o “colectivización”; las sentencias se dictan en voz alta y se ponen sistemáticamente en práctica, de modo y manera que a nadie le puede quedar la menor duda del destino

que le ha sido asignado: éxodo o emigración, destierro o genocidio". La obra trata las migraciones desde lo efímero de vidas anónimas, las emociones y los afectos. (Enzensberger, 1992, p. 33)

De objetos improbables de entender como desgastados o rotos está plagada la obra de Daniel Arsham (1980). En *Future Relics, Complete Excavation Set of Nine* (2013-2018), obra ejecutada a partir de moldes de objetos modernos reproducidos en cemento, cristales diminutos y a veces pequeños pedazos de acero, el artista muestra un simulacro de ruinas modernas petrificadas, como fosilizadas tras un cataclismo, como los vestigios arqueológicos de una civilización pasada que futuras generaciones encontrarán. Una reflexión sobre el tiempo a través del frenético ritmo al que avanza la tecnología.

La estrategia del fragmento, el detritus es empleado por muchos otros artistas en una relación metafórica con conceptos y tácticas dispares, es el caso de Doris Salcedo cuyas instalaciones emplean el detritus como medio para explorar temas de violencia y trauma; o Rachel Whiteread, conocida por sus esculturas en negativo que explora temas de pérdida y memoria; o la exploración de Thomas Hirschhorn para abordar temas políticos y sociales; o el caso de Tacita Dean que interviene con un lenguaje interdisciplinar para explorar temas de memoria y tiempo, y un largo etcétera, nutren el panorama artístico contemporáneo de autores que emplean esta estrategia como medio. Así como en otras artistas que recurren a materiales naturales y biodegradables, la precariedad del medio ya no puede ser mayor, en los que se provoca de modo natural la desmaterialización que, en vez de ser final, es principio.

Conclusiones

Hemos realizado una revisión por encima de diversas prácticas a partir de lo precario, desde el objeto encontrado a la recreación de espacios en deterioro, la ruina, a la reinterpretación de una arqueología impostada, a las acciones que subvierten el valor del objeto para dar valor al discurso desde unas prácticas aleatorias. Se trata de un reposicionamiento de lo precario ya no solo desde un punto de vista metafórico sino también físico y espacial, un modo de cambiar de posición, la obra ya no es objeto único de contemplación, sino que con las prácticas llevadas a cabo y diversas metodologías el artista crea herramientas para su liberación. El objeto artefacto pasa a ser objeto sujeto, el momento de derrumbe es para el artista el momento que se erige frente a la acción de "recoger el pasado" (pasiva) la acción de "crear" el tiempo (activa). Estas metodologías liberan al objeto del historicismo narrativo y temporal, produciéndose un caos de apreciación que nos lleva a reflexionar sobre la capacidad del tiempo como entidad-no lineal. En todos, la ficción entra en juego, la historia del pasado frente a un instante nuevo e incierto. Se trata de lo especulativo como ficción, voluntariamente construida hasta en las prácticas que asemejan más veraces.

► RESISTIR AL ESPECTÁCULO. PROTESTAS, ACCIONES Y POÉTICAS “FRÁGILES” POR LA NATURALEZA

- ▷ Elisa Lozano Chiarlones. *Universidad Miguel Hernández*
- ▷ María José Carrilero Cuenca. *Universitat Politècnica de València*

Al mismo tiempo que el hombre ha ido avanzando hacia su anunciada meta de la conquista de la naturaleza, ha escrito un inventario deprimente de destrucción, dirigida no sólo contra la Tierra que habita, sino contra toda la vida que comparte con él. (Carson, 1962, p. 112)

El problema

Comencemos por la peor parte. Nuestro mayor problema somos nosotros mismos como humanidad, nuestro desarrollo y crecimiento bajo el modelo capitalista marca el inicio de una catástrofe que desde el siglo xx avanza rápido y sin control. Barry Commoner (1993), biólogo referente del ecologismo, ve esta situación como el resultado del choque entre “dos mundos”: el natural que denomina ecosfera y el artificial o tecnosfera. Por un lado, tenemos los ciclos cerrados naturales que dictan los ecosistemas y, por otro, la imparable y desestabilizadora industrialización lineal, resultado de toda la actividad del ser humano: “la tecnosfera se ha hecho lo bastante grande e intensa como para alterar los procesos naturales que rigen la ecosfera” (p. 20). Nuestro rastro sobre el planeta marca la nueva época geológica que el Nobel de Química Paul Crutzen define como antropoceno, la era en la que nuestro planeta contiene más tecnosfera que ecosfera, provocando daños irreversibles.

En 1972 el Club Roma encargó al MIT el informe *Los límites del crecimiento*, concluyendo en que el crecimiento económico y demográfico no podría ser sostenido por el planeta. La actualización del documento en 1992 “constataba que la humanidad ya había superado la capacidad de carga del planeta” (Herrero, 2020, p. 25) y esa carga ha continuado en ascenso exponencial hasta el día de hoy. Frente a esta grave situación, ¿qué propuestas y acciones tenemos de gobiernos e instituciones? Mucho y muy poco. Desde 1995 la ONU organiza la Cumbre del Clima (COP), el año pasado se celebró la 27ª COP, finalizando con acuerdos insuficientes. En el año 2000 la ONU estableció los Objetivos del Milenio (ODM), a partir de 8 objetivos para 2015. El 7º era *Garantizar la sostenibilidad del medio ambiente*. Llegó 2015 y con él el fracaso. En 2015 la ONU planteó los Objetivos del Desarrollo Sostenible (ODS) y la Agenda 2030. Por desgracia, en todas estas propuestas las menciones hacia un cambio de sistema social y económico son inexistentes, tan solo los ODS recogen un tímido apunte sobre la necesidad de avanzar

hacia una producción sostenible. También tenemos el Pacto Verde Europeo que recoge textualmente “la nueva estrategia de crecimiento de Europa, que transformará a la Unión en una economía moderna, eficiente en el uso de los recursos y competitiva.”⁶¹

Y el misterio es, ¿cómo se hace eso sin bajarnos del capitalismo “crecientista”? ¿competir contra quién? Desarrollo sostenible, eficiencia energética, transición ecológica, energías renovables, son solo etiquetas, palabras vacías que sirven para charlas, carteles, folletos y justificaciones político-económicas de un falso e inviable capitalismo verde. Lo que forma parte del problema no puede ser parte de la solución, no de una solución real. Antonio Turiel (2020), plantea que las soluciones no son tecno-científicas: “jamás saldremos de esta crisis. No, al menos, dentro del esquema económico y social del que nos hemos dotado” (p. 8). Conviene resaltar tres observaciones de Turiel: Primero el hecho de que se quiera convertir a la ciencia en la nueva religión, segundo que queramos resolver el problema equivocado y tercero que la única realidad objetiva que aporta la ciencia es la limitación biofísica del planeta. Como experto en disponibilidad de recursos del CSIC sostiene desde hace años que el tiempo del petróleo fácil y barato terminó sobre el 2014 y que no hay fuente de energía eficiente y asequible que pueda mantener nuestro ritmo de producción. Dependemos del petróleo, “hemos creado un gran monstruo que se alimenta de petróleo. Un gigante que mantiene en marcha la economía y nos proporciona empleos, seguridad, alimentos...” (2020, p. 6). Por tanto, es también nuestra sociedad del bienestar lo que está en juego.

No perdamos tampoco de vista que en la creación artística no estamos al margen del desastre, somos productores y consumidores de recursos. Aportamos tecnosfera. Creamos obras con materiales extraídos de la naturaleza, procesados por la industria y generamos residuos (algunos extremadamente tóxicos). El arte ha florecido en los momentos de bonanza económica, a la sombra del petróleo, es cuando las colecciones públicas y privadas crecen, las entidades y museos organizan grandes exposiciones con catálogos y se pagan costosas producciones artísticas, y viceversa.

La raíz del problema, el dominio de la naturaleza

Usemos la luz de la razón y despejemos las sombras, y, una vez que sepamos a donde no debemos dirigirnos, comencemos a iluminar el camino para saber cuál es el mejor destino posible de entre los lugares a los que nos gustaría ir. (Turiel, 2020, p. 9)

⁶¹ Recogido en la web de la Comisión Europea, en el apartado Transición ecológica. Recuperado el 13 de agosto de 2023. https://reform-support.ec.europa.eu/what-we-do/green-transition_es

Adorno y Horkheimer (1994), desde su pensamiento de la sospecha, tratan de encontrar la explicación al porqué del fracaso de la Ilustración, la modernidad y la revolución marxista. El objetivo de su investigación apunta a "comprender por qué la humanidad, en lugar de entrar en un estado verdaderamente humano, desembocó en un nuevo género de barbarie" (1994, p. 51). El origen del problema, concluyen, es el dominio de la razón sobre la naturaleza, cuyo inicio sitúan en el proceso del cambio de la mimesis al pensamiento racional. Cuando la razón desplaza a la mimesis, la primera se vuelve un arma poderosa pero también tirana, así dejamos de ser parte de la naturaleza para dominarla y nos construimos como un yo separado:

el ser humano sustrajo su propio yo de la dispersión natural, lo arrancó con violencia contra la naturaleza y contra sí mismo, lo alzó en vertical sobre el continuo y descubrió el uso del principio de identidad para forjar su propio yo y forzar todo lo que él no era a identificarse con su propia voluntad. (Tafalla, 2000, p. 115)

La Ilustración fracasa al tomar como punto de partida esa disociación para inmediatamente anclarse al mito del héroe de la antigüedad. En el fragmento "*Excursus I: Odiseo, O mito e Ilustración*" Adorno y Horkheimer (1994, pp. 97-128) revisan el mito del héroe Ulises que en su encuentro con las sirenas ya tiene conocimientos previos de lo que va a acontecer, de este modo puede pensar la argucia que le evita caer preso de la naturaleza. El mito es el germen del dominio que será desplazado después por el razonamiento para explicar los fenómenos de la vida. Por tanto, el espíritu ilustrado que debía emanciparnos y liberarnos está viciado desde su origen preilustrado. Nos entrega una razón instrumentalizada o, mejor dicho, una instrumentalización de la razón, como razón subjetiva al servicio de motivaciones y voluntades egoístas, al servicio de poderes económicos y políticos. Nos situamos junto a los autores, incluidas las feministas y ecofeministas ilustradas o críticas, que defienden la propuesta crítica de Adorno y Horkheimer no como una renuncia a la Ilustración sino, más bien, un intento de salvar una ilustración fallida.

Como muestra fehaciente de la instrumentalización de la razón, en relación con la catástrofe ecológica que nos ocupa, tenemos las fumigaciones masivas en EE.UU. tras la II Guerra Mundial. La bióloga norteamericana Rachel Carson publicó en 1962 *Primavera Silenciosa*, un exhaustivo estudio de los graves desastres que se estaban provocando en los ecosistemas al fumigar campos y cultivos con el dicloro difenil tricloroetano o DDT y otros pesticidas. La reacción de la industria química, responsable del crecimiento económico tras la guerra, no se hizo esperar. Carson fue desacreditada, difamada y humillada, acusada de comunista, ridiculizada por ser mujer, soltera y sin hijos (*solterona*), tachada de histérica, de exceso de sensibilidad y exageración. Los medios y editores recibieron amenazas de retirada de fondos si seguían difundiendo sus ideas. Monsanto y otras grandes corporaciones estaban detrás del acoso y las difamaciones. Carson tuvo que lidiar con la

crítica hasta que un informe encargado por John Kennedy confirmó su trabajo. El DDT dejó de utilizarse en 1972 en EE.UU., aunque no dejó de producirse y exportarse a países en vías de desarrollo (Commoner, 1993, p. 37). Desde entonces seguimos arrasando, contaminando y destruyendo en favor de la economía y el “progreso”, y sabemos que en muchos otros lugares del mundo “cientos de personas son asesinadas todos los años por defender bosques, ríos y tierras del interés de las corporaciones” (Herrero, 2022, p. 34).

Simone de Beauvoir (2017) situó el origen del dominio de la naturaleza antes, desde un punto de vista más técnico en la prehistoria: en el desarrollo de la agricultura más allá del huerto. Aunque su finalidad era localizar el momento del sometimiento de las mujeres, vemos que este coincide con el dominio de la naturaleza y el nacimiento de la propiedad privada a través de la agricultura extensiva, la especialización del trabajo y el desarrollo de nuevas herramientas a partir del descubrimiento de los metales.

Con el descubrimiento del cobre, del estaño, del bronce, del hierro, y con la aparición del arado, la agricultura extiende su dominio: para desmontar los bosques, para hacer fructificar los campos, es necesario un trabajo intensivo. Entonces el hombre recurre al servicio de otros hombres a los cuales reduce a esclavitud. Aparece la propiedad privada: dueño de los esclavos y de la tierra, el hombre se convierte también en propietario de la mujer. Es «la gran derrota histórica del sexo femenino» (p. 23).

Hasta entonces, los trabajos y la aportación de hombres y mujeres en sus sociedades para el sostenimiento de la vida y sus familias estaban igualmente valorados. Barry Commoner (Riechmann, Tellechea, 2022) también ubica este cambio en torno al momento en que el ser humano deja de sobrevivir solo con lo que le ofrece la superficie de la tierra en comunión con el sol y comienza a sacar los recursos bajo tierra. La antropóloga Sherry Ortner (1974) aporta en relación con el trabajo de Beauvoir, el estudio de como la construcción de imaginarios convierten a la mujer en la mediadora entre el hombre y la naturaleza. Activando el hecho de que en adelante las mujeres no pertenezcan al mundo de la cultura, de ahí el sometimiento de ambas. Alicia Puleo (2017) dice al respecto que el trabajo de Ortner sirve para sentar “las evidencias empíricas de la existencia, en el imaginario de las diferentes culturas humanas, de una constante asociación de la figura de la Mujer a la de la Naturaleza” (p. 43).

A partir de los años 70 es el ecofeminismo quien desarrolla un corpus teórico-práctico con conciencia ecológica dentro del movimiento feminista. El ecofeminismo sostiene que la opresión patriarcal de las mujeres y el dominio de la naturaleza tienen el mismo origen. Desde una crítica profunda al pensamiento antropocentrista, androcéntrico y neoliberal, se parte en la búsqueda de una solución para conseguir un futuro posible de vida digna para todas las formas de vida. El término es acuñado por Françoise d'Eaubonne, pensadora feminista y anarquista, en *Le féminisme ou la mort* (1974), donde desvela una

verdad demoledora que desnuda nuestro principal problema ecológico: "la falocracia está en la base misma de un orden que no puede sino asesinar a la Naturaleza en nombre del beneficio, si es capitalista, y en nombre del progreso, si es socialista" (D'Eaubonne, 1998, p. 51). Sostiene que el desequilibrio de poder y las desigualdades entre mujeres son el origen del dominio de la naturaleza y de su destrucción.

Dentro del ecofeminismo conviven diversas corrientes de las que Alicia Puleo (2011) ha realizado un exhaustivo estudio. A pesar de las diferencias existentes, todas coinciden en que el sometimiento de la naturaleza es también el sometimiento de las mujeres. Será el Ecological Feminism o feminismo deconstructivista (rechazan el término ecofeminismo para diferenciarse de las feministas clásicas) (p. 59), el que analice la estructura de nuestras sociedades occidentales, capitalistas y patriarcales. Lo hace al demostrar que nuestra cultura de pensamiento dualista cartesiano se sostiene y construye sobre una jerarquía cualitativa de pares opuestos. Así vemos como, por un lado: cultura, razón, producción, progreso y masculino, se sitúan por encima de sus pares opuestos: naturaleza, emoción, reproducción, sostener y femenino. La cultura en oposición y por encima de naturaleza, nos conduce a ver la naturaleza como el escenario en el que sucede la vida *del importante ser humano*, como lugar que conquistar o como almacén de recursos, que explotamos y degradamos, al servicio del triunfo de la egoísta voluntad humana.

Contracultura, naturaleza y arte

La humanidad, que antaño en Homero, era un objeto de espectáculo para los dioses olímpicos, se ha convertido ahora en espectáculo de sí misma. Su autoalienación ha alcanzado un grado que le permite vivir su propia destrucción como un goce estético de primer orden. (Benjamin, 1989, p. 57)

En 2022 hubo varios sucesos de activistas climáticos que, al más puro estilo situacionista, lanzaron sopa de tomate o puré de patatas sobre obras de Monet o Van Gogh. Fue el retorno de la acción directa contra el arte. Dado que tuvieron mucha repercusión en los medios, nos devolvieron al centro de un debate fundamental sobre si es más importante el arte o la vida. En cierto modo, la gravedad de la catástrofe climática y la situación a la que estamos llevando nuestra propia supervivencia nos responde que no. Lo que nos lleva a cuestionarnos si debemos seguir en determinados empeños artísticos.

Adorno (1962), tras su regreso a Alemania escribe: "luego de lo que pasó en el campo de Auschwitz es cosa bárbara escribir un poema, y este hecho corroe incluso el conocimiento que dice por qué se ha hecho hoy imposible escribir poesía" (p. 29). Leamos su reflexión como una hipérbole de horror e incredulidad ante la barbarie acontecida. Pero también podemos entender que la cultura, o el arte producto de ella, en última instancia no puede estar por encima de la vida. Con el paso de los años Adorno propondría que tal vez

la poesía era más necesaria que nunca, pero él pensaba en una poesía y un arte que hiciera tambalear las injusticias, que apuntara a conseguir un mundo libre del dominio para crear individuos libres que asegurasen un equilibrio entre naturaleza y artificio. Su propuesta está representada en la creación contemporánea por el activismo, el arte ecológico, ecofeminista o el arte ecosocial, un arte cuya función es visibilizar y combatir injusticias sociales, políticas o climáticas.

La influencia de la Escuela de Frankfurt animó la escena artístico-política a ambos lados del Atlántico y finalmente prendió, sin quererlo, un mayo del 68 que influyó en los diferentes movimientos revolucionarios contraculturales herederos directos del dadaísmo: letristas, bauhaus imaginista, situacionistas, provos y otros grupos afines en Europa y la Generación Beat, *hippies*, *yippies*, *diggers*, etc. en EE.UU., posicionados contra el orden establecido y el *american way of life*; y también a grupos que, como Fluxus, usarán el arte como herramienta subversiva con la que cuestionar el arte y derribar el orden establecido, pero ahora sin compromiso político directo. Tales colectivos recogieron el testigo vanguardista y mantuvieron sus estrategias creativas como referencia, manteniendo un firme cuestionamiento sobre el objeto artístico, apostando por el arte de acción como revulsivo, sumando la necesidad de superar los espacios expositivos institucionales o tradicionales.

Encontramos en ese contexto artístico y político europeo de los años 60 un caso similar al triunfo de Carson con *Primavera Silenciosa* donde el arte alumbró un cambio en favor del medioambiente. El grupo artístico revolucionario Los Provos en Holanda, inspirados en “las utopías urbanas del situacionismo, en la provocación dadaísta, en las protestas de los movimientos antinucleares y en los escritos anarquistas de Bakunin y Kropotkin” (Granés 262), utilizaron la provocación y el happening como medio para protestar contra la lógica productiva del capitalismo. Happenings que terminaban en persecuciones, cargas policiales y arrestos. Trataron de poner en marcha lo que denominaron como “planes blancos” y, dentro de estos, el plan “bicicletas blancas”. Se trataba de dejar bicicletas pintadas de blanco al servicio de la ciudadanía para uso comunitario en una ciudad donde el tráfico había crecido de manera desorbitada. El 27 de julio de 1965 dos miembros fueron arrestados por colgar el siguiente cartel en las calles de Ámsterdam:

Amsterdammers, El terror que produce en el asfalto la burguesía motorizada ha durado demasiado. Cada día, un sacrificio humano es ofrecido a la nueva autoridad (dios) de la que la burguesía está a merced: La AutoAutoridad. El asfixiante monóxido de carbono es su incienso, que envenena miles de calles y sus canales. El “Plan de la Bicicleta Blanca”. (Croningen. 2015)⁶²

62 Croningen. 2015. Provo. Anarquía y bicicletas blancas. *Ciclosfera*. Recuperado el 25 de agosto de 2023. <https://ciclosfera.com/a/provo-anarquia-bicicletas-blancas>

Al día siguiente pintaron de blanco las primeras 3 bicicletas y después 50 más que dejaron en diferentes puntos que finalmente fueron decomisadas por la policía. Al año siguiente se presentaron a las elecciones municipales con la propuesta de prohibir los coches en el centro, mejorar el transporte público e introducir 20 000 bicicletas de uso público. Fracasaron estrepitosamente, pero poco a poco consiguieron más apoyo de la ciudadanía y con el tiempo se demostró la necesidad de restringir los vehículos y acabar con la polución de los coches en las ciudades. Ese precedente convirtió a Ámsterdam, años después, en una ciudad cuyos ciudadanos elegían la bicicleta como medio principal de transporte y en una inspiración de movilidad no contaminante para otras ciudades europeas. Fue fundamental la reivindicación política de la mano de la acción artística para provocar este cambio.

Los años 60 y 70 suponen un nuevo intento de materializar los propósitos de la Ilustración, son "el último instante del proyecto iluminista" (Riechmann, Tellechea, 2022, p. 9) señala Jorge Riechmann citando las palabras del poeta chileno Nicanor Parra. Las revoluciones y movimientos contraculturales se fueron fragmentando, siendo cada vez más minoritarios, y se impuso tras ellos un conservadurismo neoliberal salvaje y destructor, bien representado por las políticas llevadas a cabo por Ronald Reagan y Margaret Thatcher. Fue "la oportunidad perdida" para conducir nuestras sociedades por el modelo de una vida digna, "aquella posibilidad de una nueva "Ilustración ecológica" fue truncada. (...) Pero en lugar de la revolución ecosocialista/ecofeminista vino la contrarrevolución liberal" (2022, p. 9).

Los happenings, las protestas y las ocupaciones pacíficas en defensa de la paz o del medio ambiente, pasaron a formar parte de la acción social bajo la tutela y el trabajo de grupos de acción climática, pacifistas y ONG's. Un buen ejemplo de ocupación pacífica fue el iniciado en 1981 por las galesas *Women for Life on Earth*, creado en contra de la decisión del gobierno británico de permitir que se instalasen 96 misiles nucleares de cruceros en Greenham. Más tarde formarían el grupo *Greenham Common*, uno de los primeros campamentos de mujeres que protestaban en contra de las armas nucleares en Berkshire, Inglaterra. Este campamento, asentado alrededor de la base militar americana, se dio a conocer mundialmente en la protesta del 1 de abril de 1983 con una cadena humana de 23 kilómetros desde Greenham hasta Aldermaston y la fábrica de armamento en Burghfield. Durante el tiempo que permaneció el campamento (desde 1981 al año 2000) realizaron diferentes acciones pacíficas como parar los camiones que transportaban los misiles nucleares o romper las vallas y cruzar la base militar disfrazadas de peluches, a sabiendas de que había orden de disparar a cualquiera que se internase en la base. Diseñaron y cosieron pancartas maravillosas puntada a puntada, siguiendo el ejemplo de las sufragistas. Al igual que ocurrió con Rachel Carson, buena parte de

la prensa y los poderes públicos trataron de descalificar y tergiversar lo que sucedía en un campamento bien organizado por mujeres con el apoyo de vecinas y simpatizantes.

En la actualidad tenemos ONG's ambientalistas como Greenpeace o Ecologistas en Acción que en su campo de trabajo siguen haciendo uso de estrategias creativas para poner en marcha campañas de crítica y concienciación. También encontramos las acciones directas medioambientales desarrolladas por grupos como *Extinction Rebellion* (quienes tienen 1029 grupos de acción repartidos a nivel global en 88 países y en todos los continentes), *Just Stop Oil* en Reino Unido, *Letzte Generation* en Alemania o *Futuro Vegetal* en España, entre otros. Estos colectivos realizan, con gran foco mediático, protestas que cuestionan la muy cuidada conservación de las obras de arte en los museos en comparación con el muy denostado cuidado del planeta. Caracterizados por la juventud de sus componentes, han arrojado sopa a *Los girasoles* de Van Gogh en la National Gallery de Londres o pegado sus manos a los marcos de *Las majas de Goya* en el Museo del Prado, por mencionar algunas de sus acciones que no dejan de tener un halo artístico performativo, como ya mencionamos, con el estilo provocador dadaísta-situacionista.

Arte en la naturaleza: dominar o integrarse

El arte siempre ha acompañado al ser humano en su orgullo de dominar la naturaleza. Las artistas nos relacionamos con la naturaleza desde que se inauguró el primer gesto artístico: "me refiero a la necesidad que el hombre tiene de dejar memoria de su paso sobre la tierra levantando un monolito o construyendo una montaña de piedras" (Maderuelo, 1994, p. 47), aunque por supuesto esa "necesidad" ha respondido a diversos intereses o funciones a lo largo de la historia.

Centrándonos en el arte que se realiza en la naturaleza, nos cuestionamos algunas manifestaciones artísticas que se van a desarrollar desde finales de los años 60 en adelante y traemos algunas propuestas que desde finales de los años 80 nos parecen acertadas por trabajar con impacto mínimo sobre el ecosistema. Recogemos una serie de artistas que, trabajando desde las casillas de *Land Art* y *Earthworks*, se van desgranando en su incisión medioambiental de manera gradual, de más a menos, para llegar a un arte efímero y no invasivo del que en muchas ocasiones solo nos queda el registro fotográfico. Un arte en simbiosis que pasa desapercibido y que bien podría hacerse a sí mismo en el entorno natural, como es el caso de los trabajos de Nils Udo, Richard Shilling o Andy Goldsworthy.

La escultura, que estuvo durante siglos sujeta a la arquitectura y que durante las vanguardias prácticamente desapareció, vuelve de forma autónoma a partir del *Land Art* y los *Earthworks* que se inician de manera simultánea

en EE.UU. e Inglaterra. Javier Maderuelo hace la siguiente reflexión: "tras muchos siglos de dócil servidumbre parece que ahora la escultura se quiere comparar a la arquitectura" (1990, p. 47). Estas prácticas nos van a devolver no solo la escultura, sino también el monumento, y nos conectan con el origen del problema planteado: el dominio de la naturaleza. En un giro inesperado, volvemos a encontrarnos con Ulises y sus marineros maravillándose de su hazaña.

En la actualidad, la naturaleza se encuentra al borde del colapso y es de urgencia revisar qué estamos haciendo los artistas en nuestros modos de producción en los que, a menudo, un discurso a priori medioambiental y reivindicativo acaba colocando materiales residuales en un entorno natural para obtener el mismo producto artístico al que venimos acostumbrados: una obra, bien sea fotográfica, videográfica o de cualquier otro tipo de soporte, que se coloca en un museo y entra a formar parte de los circuitos convencionales del mercado.

Desde nuestro parecer vemos como un error aquellas lecturas generales sobre el sesgo ecológico del *Land Art* o del arte medioambiental, de hecho, a pesar de que la primera exposición de 1969 en la Galería John Gibson se llamase *Ecological Art*, ocurrió que "no había en sus protagonistas una voluntad nítida de reivindicación de los valores ecológicos" (Hernando, J. 2004, p. 59). En 1968 Robert Smithson ya había organizado otra exposición bajo el título *Earthworks* y en este caso las obras de gran tamaño se mostraron al aire libre, lo que añadía esa dificultad inicial de vender y exponer ese tipo de obra. Pero el discurso ecológico, como tal, tampoco existió. Simón Marchán Fiz (1997), apunta en relación el *Land Art* y a la posición de los artistas y sus acciones:

El "land art", como momento cumbre del arte ecológico, ha presentado una actitud ambigua y supuestamente neutral, incluso favorecedora de la ideología intoxicante de la naturaleza, propia del neocapitalismo. Ha acentuado ante todo el carácter antiurbano, su rechazo, sin profundizar en el problema de la ecología, aislado en su potencial transformador. (1997, p. 221)

En EE.UU. el *Land Art*, a pesar de intentar desligarse del objeto y del mercado, va a ser el mejor reflejo de una sociedad creciente y capitalista, donde galeristas y empresarios se van a dedicar a invertir en estos proyectos, van a comprar terrenos y a financiar obras de dimensiones faraónicas, junto a equipos de trabajadores e ingenieros, excavadores, grúas y camiones. Desde una perspectiva propia y actual nos cuesta afirmar que gran parte de la obra de Heizer, Robert Morris, Walter de María o Dennis Oppenheim puedan ser consideradas obras con intención o discurso sobre la necesidad de proteger el medio ambiente. Algunas obras puntuales sí, pero no es la tónica general ni la preocupación principal del trabajo de estos artistas.

Los europeos, sin embargo, por normal general trabajaron más con sus manos y van integrarse de forma más respetuosa en la naturaleza accediendo a parajes y bosques, haciendo círculos y montículos con las piedras encontradas en los espacios naturales o simplemente haciendo del caminar un arte, como podemos ver en la obra de Hamish Fulton o Richard Long. El *Walking Art*, como evolución del *flâneur* del XIX, de las deambulaciones surrealistas y las derivas situacionistas, surge a finales de los años 60 en Inglaterra y genera obra y pensamiento a partir de la caminata. En las vanguardias dominaba la idea del paseo como acto político cotidiano subversivo, en el caso de Fulton y Long es el paseo como experiencia estética, más próximos a los *flâneurs* románticos, pero en la naturaleza. Estos artistas trabajan con la acción propia de caminar haciendo pequeñas intervenciones de carácter efímero que registran fotográficamente.

El arte en la naturaleza que se está trabajando en estos momentos poco tiene que ver con el que en sus inicios acuñó el término, ahora también hemos acuñado otros términos como artivismo, arte ecológico o arte ecofeminista. Gracias a la evolución de los tiempos, y desde nuestra perspectiva, vemos como una aberración algunas de las megalómanas intervenciones que se realizaron en torno a los años 60 y 70 que, sobre todo en Estados Unidos, afloraron bajo el sello del *Land Art*. Ejemplo de ello son Robert Smithson con su *Asphalt Rundown* (1969) o *Glue Pour* (1970), Heizer con *Complex City* (1972-1976) o Christo y Jean Claude con *Wrapped Coast* (1969). Por mucho estudio que se realice seguimos sin entender la necesidad de insertar grapas en la costa para cubrirla con una tela o de lanzar asfalto (o cola) por una ladera. No dudamos de la aparente belleza que pueda producir al ojo tales intervenciones por su grandilocuencia, por lo inusual del gesto y por la sensación de sublimidad que pueda transmitir al ser humano este tipo de obras. Sin embargo, nos cuestionamos la necesidad de las mismas de invadir de esta manera lugares naturales que ya son bellos y sublimes de por sí. A menudo, este tipo de obras se han valido de la regeneración, la rehabilitación, la visibilización, etc. del lugar como promulga para llevarse a cabo. Pero si nos fijamos en que la naturaleza es capaz de regenerarse, rehabilitarse y tener una máxima belleza por sí misma, precisamente cuando el ser humano no la interviene, ¿para qué es necesario que los agentes artísticos vayan a intervenir de esta manera tan agresiva ningún tipo de entorno natural o urbano que se considere de necesidad intervenible?

En ocasiones son fondos públicos los que apoyan este tipo de proyectos, pero pocas veces (o ninguna) se pregunta a la población si quiere contemplar por los siglos de los siglos tal o cual escultura enorme en parques y espacios naturales. Sí o sí, conviven con este tipo de intervenciones hasta el fin de sus días. Sirva como ejemplo el documental que Barak Heymann le dedicó en 2020 a Dani Karavan, lo habitual es que estas construcciones

se encuentren en deterioro y semi abandono. No se encuentran en el estado de mantenimiento óptimo para que tal canal de agua circule como fue diseñado en su inicio o para que tal resplandor, cuando cae tal hora de la tarde, se vea en tal punto de la mega construcción diseñada porque la naturaleza ha recuperado por sí misma su lugar y unas hierbas han invadido el espacio. Esto suele generar, como podemos ver en el documental, enfado y quebrantos a los artistas, *qué se le va a hacer*. Los artistas que, sin darse cuenta, olvidan que forman parte del ecosistema y no paran de pensar su gran obra, la que les hará perdurar en el paso del tiempo como le ocurrió a Chillida con el monte Tindaya (Figura 36).



Figura 36. Tindaya, [Fotografía digital subida a Flickr] por José Mesa, 2013.
<https://www.flickr.com/photos/liferfe/8429137812/>

En los años 90, Eduardo Chillida pretendía vaciar por dos huecos el monte para que la humanidad, según el artista, tuviera un espacio útil para sentir su pequeñez humana, un espacio de contemplación. El proyecto generó muchísima controversia y finalmente en 2021 el Gobierno canario protegió la montaña hasta sus faldas, para que nadie fuese a vaciarla en *nombre* y *homenaje* de la humanidad (la familia pretendía acabar realizando el proyecto del escultor que había fallecido en 2002). Este caso muestra cómo la naturaleza por sí misma es menospreciada, ya que solo cobra importancia cuando es tocada por el ingenio del artista.

Existe pues una primera generación de artistas hombres que trabajan, cortan, excavan y mueven toneladas de tierra. La presencia de artistas mujeres también se dio, pero con escaso reconocimiento. Tenemos el ejemplo de Nancy Holt con, entre otras intervenciones, *Sun Tunnels* (1976) y de Agnes Denes, de quien destacamos la icónica intervención *Wheatfield - A Confrontation* (1982), una obra que en este caso trajo la naturaleza a la ciudad sembrando trigo en una parcela de 8000 metros cuadrados en el corazón de Manhattan, denunciando así los abismos entre la urbe y la producción agraria, además de los intereses políticos reguladores del mercado del cereal.

De otra parte, tenemos los artistas que trabajan en denunciar los problemas ecosociales, como Hans Haacke, quien investigó en su parte procesual con distintos materiales como la nieve, la niebla, la hierba o el hielo. Curiosamente, Haacke no formó parte de la icónica muestra *Ecological Art* en 1969, sin embargo, su obra (como por ejemplo, *Condensation Cube* de 1963-1968) posiblemente tenía unas bases más críticas y de trasfondo ecológico que los artistas que sí que expusieron en ella. En su obra *Ten Turtles Set Free* (1970) realizada en St. Paul - de - Vence, Francia, Haacke soltó a diez tortugas en un bosque. El artista compró estos animales en peligro de extinción en una tienda y, liberándolos, puso en cuestionamiento el hecho de tratar a los animales como mascotas, mostrando así el siguiente principio de ética medioambiental: toda vida tiene derecho a existir por sí misma. Sería además, junto con Joseph Beuys, el ejemplo de artista que desarrolló parte de sus proyectos con corte reivindicativo y ecosocial. Beuys estuvo políticamente muy comprometido en la lucha contra la democracia representativa, el elitismo burgués y la defensa del medio ambiente. Proponía un cambio radical en la sociedad. La obra de Beuys, *7000 robles - Forestación de la ciudad en lugar de la administración de la ciudad*, fue presentada por primera vez en 1982 en *Documenta 7*. Creada gracias a la ayuda de voluntarios, se plantaron 7000 robles durante cinco años en la ciudad de Kassel, Alemania. Al inicio del proyecto Beuys colocó 7000 piedras de basalto negro a las puertas del museo Fridericianum, las cuales sólo se moverían en caso de que un árbol fuese plantado. Así, a la colocación de cada árbol, se colocaba a un costado una de las piedras. El proyecto generó muchísima controversia entre la población, pero a la larga obtuvo una mejor aceptación y apoyo social.

Las obras de Fina Miralles y Ana Mendieta son del grupo de artistas que van a utilizar el cuerpo en la naturaleza, percibiendo una verdadera unión no invasiva ni hiriente del cuerpo con el entorno. Miralles recapacita sobre los valores que hay tras la obra de arte y sobre nuestra interacción con el entorno que habitamos, repensando la concepción que tenemos sobre el mundo natural con otras maneras de existir, de hacer y de crear, como se puede apreciar en *Translaciones. Mujer - árbol* (1973) (Figura 37).



Figura 37. Fina Miralles, *Traslaciones. Mujer-árbol* [Documentación de la acción realizada en noviembre de 1973 en Sant Llorenç del Munt, España], 1973 (1992/2020).

Fotografía a las sales de plata y impresión por chorro de tinta sobre papel.

3 fotografías: 39 x 29 x 3 cm y 1 fotografía: 100 x 70 x 3 cm. Colección MACBA.

Depósito de la Generalitat de Catalunya. Colección Nacional de Arte y donación de la artista. ©Fina Miralles.

Un año después Miralles expuso *Imágenes del zoo* (1974) (Figura 38) en Barcelona, en el espacio de la tienda de diseño Sala Vinçon, ya que en aquella época no existían los espacios culturales institucionales. En la muestra había unos animales metidos en jaulas, además de la propia Fina, cuestionando así sobre qué es lo natural y lo artificial, mostrando a la mujer como objeto expositivo, ejerciendo además una fuerte crítica al maltrato de los animales, a las autoridades, al capitalismo y al poder político.

Como ocurre con Beuys y Haacke, Miralles tiene una parte de obra en la que también realiza una crítica ecosocial más directa. Si analizamos su obra damos con dos maneras de trabajar. Una cuando trabaja con su cuerpo en la naturaleza y otra cuando mete la naturaleza en el museo, en este caso metiéndose ella misma en jaulas con otros animales para su exhibición y protesta.

Con respecto a Ana Mendieta, en la serie *Siluetas* realizada desde 1973 a 1980, la artista realiza acciones en espacios naturales en los que su cuerpo y los materiales orgánicos entran en estrecho vínculo y unión para terminar

diluyéndose. La artista se refiere a ellos como trabajos tierra/cuerpo, una serie de rituales violentos pero contenidos, pensando minuciosamente cada elemento de la acción: la tierra del espacio para habitar, para cultivar y vivir; su cuerpo como lugar de pérdida y existencia. Le interesa la vivencia en el lugar de realización como práctica política, como vivencia mágica en ese sitio elegido para transformarse. Mendieta habla del imperialismo como problema de reproducción, denunciando la falsedad de la misión civilizadora de la clase dirigente y trabajaba en contacto con otras artistas como Judy Chicago con su programa de Arte Feminista.



Figura 38. Fina Miralles, *Imágenes del zoo*, 1974/2020. Impresión por chorro de tinta sobre vinilo adhesivo. Colección MACBA. Consorcio MACBA. Donación de la artista.
© Fina Miralles

En muchas ocasiones estas obras están ligadas a la necesidad de volver al origen, a la mitología, a los cultos matriarcales y a las divinidades prehistóricas por la relación de las mujeres, la tierra como madre y el hombre con la actividad exterior y la cultura. Las obras de Mary Beth Edelson también son claro ejemplo de ello. En el caso de Mendieta y Edelson, son artistas que aparecen habitualmente como referentes de arte ecofeminista en su corriente más espiritualista o esencialista, que en este caso aceptan esos imaginarios culturales de mujer-naturaleza (como ya vimos por el trabajo de

la antropóloga Sherry Otner) en los que las mujeres, al estar más cercanas a la naturaleza, *son más naturaleza* y tienen una sensibilidad especial, siendo capaces de conectar mejor con los problemas medioambientales.



Figura 39. *El Bosque hueco*, [fotografía digital del proceso], Lucía Loren, 2008.
Imagen tomada de la web <https://lucialoren.com/index.php/intervenciones/item/15-el-bosque-hueco>

Cuando buscamos en el diccionario la palabra *cultura* nos remite en su primera definición al vocablo *cultivo* y, para este, acción y efecto de cultivar. Entendemos por tanto cultivo como cuidado del territorio y de la propia cultura. Desde esta definición de cultura y retomando también algunas de las ideas sobre el arte de la Escuela de Frankfurt y el feminismo ilustrado, sosteniendo como la modernidad y la Ilustración ahogaron las voces y los derechos de las mujeres, los animales y la naturaleza, se plantean como fundamentales los cuidados de la naturaleza encontrando ese equilibrio entre naturaleza y cultura. Nos interesan especialmente los discursos de artistas que elaboran sus trabajos sobre el territorio de manera sutil y sincera, con la mirada oblicua, dirigida hacia la tierra, con respeto y cuidado. Así, defendemos esta resistencia al arte del espectáculo desde la experiencia viva que propusieron los situacionistas, mediante intervenciones y acciones que con una mínima presencia son capaces de generar una reflexión profunda, política y emocional sobre nuestro modo alienado de vida o sobre nuestra manera de habitar, transitar y explotar la tierra.



Figura 40. *Madre sal*, [fotografía digital del proceso], Lucía Loren, 2008. Imagen tomada de la web <https://lucialoren.com/index.php/intervenciones/item/19>

En este punto destacamos el trabajo de la artista ecofeminista Lucía Loren que sitúa la vida en el centro del discurso, acercándose a la naturaleza desde ella misma, sin artificio. Es el caso del proyecto *El bosque hueco* (2004) (Figura 39) donde intervino el bosque de Puebla de la Sierra en Madrid para poner en valor el árbol como parte indispensable del paisaje y su memoria. La artista dota al lugar de un aura especial relacionando pensamientos y sentimientos con el territorio. Las ramas que coloca en los huecos, entrelazadas, indican que ahí hay un acumulador de energía, algo así como un lugar de refugio para el espíritu del caminante. En *Madre Sal* (2008) (Figura 40), la artista coloca en la tierra unas esculturas de sal en forma de mamas femeninas sobre los prados de Villoslada de Cameros, La Rioja, para que vacas, ciervos, cabras y caballos del entorno mamasen los minerales de manera natural y sin dirección humana y así, estos pechos, se convirtiesen en parte misma del propio territorio para finalmente desintegrarse con la interacción de los animales y el tiempo. Loren tiene una serie de “micro-acciones” en las que cose con lana el suelo. Así, marca de simbolismo el terreno.

Fue un trabajo participativo abierto a quien quisiese formar parte de él. La artista eligió estas dos plantas por sus propiedades reconstituyentes del suelo. De manera tradicional se ha sembrado siempre caléndula y lavanda en los huertos para prevenir plagas, como desinfectante y para atraer a las abejas. Los vecinos pudieron colaborar con la recolección para elaborar productos de tradición local como jabones, aceites esenciales, etc.



Figura 41. *Cielo seco*, [fotografía digital del proceso], Lucía Loren, 2008. Imagen tomada de la web <https://www.lucialoren.com/index.php/intervenciones/item/36>

Entre los años 2016 y 2019 intervino los aledaños de Montejo de la Sierra, en Madrid, en una época en la que el suelo estaba completamente cubierto de nieve. Hizo una incisión en la humedad del terreno provocando que la nieve se filtrase y pasase a formar parte de los acuíferos del lugar. En esta época realizó otra de sus obras en el pueblo de Montejo de la Sierra, Madrid. La obra se tituló *Cielo Seco* (2018) (Figura 41) y los materiales fueron lana y grietas. Loren cosió un círculo de lana en la tierra surcada por la falta de agua, evidenciando la enorme falta de agua del embalse a causa de la profunda sequía. Otra de sus intervenciones es *Biodivers* (2016) (Figura 42), realizada en Carrícola, Valencia. Loren dibujó una gran interrogación en el suelo de un terreno abandonado y lo sembró de caléndulas y lavanda.

Este tipo de intervenciones, así como las de Goldsworthy, convierten lo *precario* en virtud. A partir de los materiales naturales, artesanales o los del propio terreno, estas obras son lo que llamaríamos un trabajo efímero de ciclo cerrado que cumple con las 3 leyes de la ecología que propuso Barry Commoner (1994, ps. 20-25). La primera: “«Todo está relacionado con lo demás» expresa el hecho de que la ecosfera es una elaborada red de interrelaciones; la segunda: “«Todas las cosas han de ir a parar a algún sitio», pone de manifiesto, junto con la primera, la fundamental importancia de los ciclos de la ecosfera”, los residuos que generamos no se desvanecen en el aire, así que el trabajo artístico debe desintegrarse; la tercera: “«La naturaleza es la más sabia»”; nada de lo que hagamos será mejor. Para todo el

resto de artificios y producción artística apliquemos la cuarta ley que dice: “«el almuerzo gratuito no existe», que implica que cualquier distorsión de un ciclo ecológico o la intrusión de un componente incompatible (...) conduce inevitablemente a efectos perjudiciales”. Por tanto, es necesario estudiar si los beneficios de lo que hagamos serán mayores que el impacto que podamos generar, ya que todo lo que hagamos tendrá un coste.



Figura 42. *Biodivers*, [fotografía digital del proceso], Lucía Loren, 2016. Imagen tomada de la web <https://www.lucialoren.com/index.php/intervenciones/item/42>

Creemos que el arte tiene que servir para, como indicaba Adorno, sacar a la luz o poner de manifiesto las injusticias; o también podemos añadir que para dar ejemplo de cómo proceder. “La razón debería responsabilizarse de lo que le suceda a la naturaleza, y eso significa para Adorno básicamente dos cosas. En primer lugar, implica una tarea de denuncia de todos los abusos cometidos contra ella” (Tafalla, 2000, p. 118). Tenemos suficientes motivos para destacar estas maneras de crear en y por la naturaleza, mediante acciones y happenings o a partir de metáforas efímeras. También con los trabajos de crítica ecosocial, siempre y cuando lo que hagan sean más beneficioso que contraproducente. De la mayor parte de estas formas de proceder, como bien sabemos, solo nos queda el registro fotográfico y audiovisual. Pensamos que el arte debe incidir en la manera de trabajar. Javier Hernando (2004) plantea que Goldsworthy y las artistas que trabajan de modo similar, como sería Lucía Loren (con sus matices), no hacen ningún tipo de reivindicación ecológica. Cuestiona el hecho que estos artistas se aparten, se integren en

lo lejano, lejos de la fealdad y la contaminación para aislarse. Dice que estas propuestas "están alejadas de cualquier orientación ecológica reivindicativa, constituyéndose por el contrario en refugios evasivos de la sucia realidad" (Hernando, J. 2004, p. 75). Pero nuestra postura es que precisamente el hecho de estar trabajando sin crear tecnosfera, en la naturaleza y dejando atrás el espectáculo, las convierte en reivindicación y en parte de la solución, son luz y ejemplo. Tal vez un arte en la naturaleza no invasivo supone una vuelta al origen y un encuentro respetuoso con él. Tal vez debamos llegar ahí.

► RECUPERAR EL TIEMPO. FRENTE AL COLAPSO ATENCIONAL

▷ Javier Artero Flores. *Universidad de Málaga*

Lo más fascinante y extraño del asunto de las catástrofes es que a menudo sabemos lo que ocurre –y lo que podría ocurrir–, pero no nos lo creemos. (Servigne y Stevens, 2020, p. 168)

Hemos colapsado, pero andamos sin tiempo para percibirlo. Tampoco queremos aceptarlo. En la actualidad este colapso no tiene tanto que ver con la imagen del fin del mundo que llevamos proyectando desde hace décadas mediante guerras nucleares, desastres naturales, desabastecimientos, etc. Efectivamente estos problemas están presentes, pero lo verdaderamente preocupante es que estamos demasiado distraídos para prestar atención a cualquier amenaza en el actual torrente de información continua. El colapso es atencional. Como señala Jonathan Crary (2008), el *problema* de la atención no es nuevo ni surge con el uso de las nuevas tecnologías, aunque sí es cierto que estas últimas abren todas las puertas al capitalismo, incluso la del *asalto del sueño* (2015). Ya en la segunda mitad del siglo XIX la inatención se considera una patología en tanto que se traduce en una incapacidad del trabajador para concentrarse en la tarea que realiza en la fábrica y, por lo tanto, en una reducción de su productividad en una sociedad que se dirigía a la producción industrializada a gran escala. Hace más de un siglo que nos enfrentamos a la hiperestimulación y aún no nos hemos adaptado. La saturación a la que nos exponemos diariamente a través del *scroll* infinito de nuestros teléfonos móviles u ordenadores convierte la navegación por internet en un viaje a la deriva en el que siempre estamos trabajando. Incluso cuando tratamos de *desconectar* recurriendo para ello al ASMR o a los denominados *vídeos satisfactorios*⁶³, nos encontramos en un campo de batalla en el que lo que se disputa es nuestra atención. Paradójicamente demandamos estos contenidos para calmar la ansiedad o el estrés que nos provoca un consumo desmedido de los mismos, entre otras razones. Incluso en la propia plataforma Instagram, tras unos minutos de *scroll* compulsivo, nos asalta publicidad sobre otras cuentas o plataformas que nos ayudan a cuidar nuestra salud mental y a abandonar estas dinámicas autodestructivas a través de algunos *tips*. En este contexto, no es de extrañar la creación de unos dispositivos electrónicos que impiden que los padres olviden a sus

63 Se trata de vídeos que registran acciones o tareas repetitivas que producen placer en el espectador.

bebés en los automóviles. La encadenación de acontecimientos impide la existencia de espacios de tiempo para recordarlos, y así los olvidamos de manera irremediable y sistemática.

En 2020 se estrena en una de las principales plataformas de entretenimiento, Netflix, el documental de Jeff Orlowski *The Social Dilemma*, acerca de la toxicidad de las redes sociales, su funcionamiento interno -el famoso *algoritmo*- y los poderes que se ocultan tras estas. El éxito de esta producción es tan incuestionable como la gravedad de los argumentos expuestos, sin embargo los olvidamos al instante, tan pronto como continuamos con el *scroll*. Una de las consecuencias de la hiperestimulación es la desaparición del tiempo, el necesario para pensar y digerir la información. Nos encontramos en una sociedad en la que la inactividad solo se entiende en términos del descanso estrictamente necesario para continuar la producción.

En el siglo XIX es el jefe de la fábrica el que patologiza la distracción de sus operarios, pero en el paso del *sujeto de obediencia* al *sujeto de rendimiento* actual (Han 2017), con la autoexplotación como única vía de liberación somos nosotros mismos los que nos imponemos un estado de alerta constante ante el miedo a perdernos algo. De hecho, algunas plataformas de redes sociales castigan a sus usuarios restándoles visibilidad si sus publicaciones no son regulares. La continuidad de estas tendencias autodestructivas da lugar a *la sociedad del cansancio* descrita por Byung-Chul Han con sus correspondientes patologías, donde “la obligación de producir transforma la inactividad en una forma de actividad para poder explotarla” (Han 2023, p. 19). En este sentido resulta reveladora la reflexión que Jonathan Crary ofrece acerca del Síndrome de Deficiencia de la Atención (SDA), cada vez más presente en la sociedad actual:

La diagnosis de SDA en los adultos se relaciona cada vez más con sentimientos de fracaso, de modo que cualquier tipo de deficiencia económica o de inseguridad social puede entenderse ahora como una incapacidad para aplicarse con atención a los estándares ideológicamente determinados de rendimiento y «logros». En una cultura que se basa de forma tan implacable en la capacidad de desplazar la atención rápidamente de un objeto a otro, en la lógica de lo inconsecuente, en la sobrecarga sensorial, en la ética generalizada del «ir por delante» y en la celebración de la agresividad, no tiene sentido patologizar estas formas de conducta y buscar las causas de este trastorno imaginario en la neuroquímica, la anatomía del cerebro o la predisposición genética. Por supuesto, hay algunos investigadores del SDA capaces de entender que el individuo se ve atrapado entre las dislocaciones subjetivas de la modernización y los imperativos de disciplina y productividad institucional. Es decir, la conducta caracterizada como SDA, es sólo una más de las múltiples manifestaciones provocadas por este callejón sin salida cultural. (Crary, 2008, p. 44)

La saturación de estímulos, como señala Crary, genera individuos irascibles e insatisfechos, incluso en edades tempranas. Zigzagueamos el tiempo de pantalla en pantalla. Tratamos de evitar las esperas donde las temporalidades

se densifican y nos permiten el diálogo interno. Esta supresión del tiempo necesario para articular el pensamiento quizá sea la razón por la que no somos capaces de llegar a acuerdos colectivos ni revoluciones, como sugiere Han (2023). Hemos perdido la capacidad del pensamiento crítico porque evitamos la aparición del tiempo necesario para su gestación. Franco Berardi señala que “la crítica es una evolución particular del pensamiento lógico: la capacidad de leer secuencialmente y juzgar la verdad o la falsedad de cada enunciado. También de distinguir entre el bien y el mal, decidir si una acción es buena o mala. Para todo ello necesitamos el tiempo propio del pensamiento crítico” (2023, p. 67). Si el asno de Buridán muere de inanición al no saber decidir entre dos montones iguales de heno, por invertir demasiado tiempo, ahora la única opción es continuar el *scroll* en modo automático, abreviando o directamente suprimiendo el tiempo del pensamiento. *Relájese, nosotros decidimos por usted*. Plataformas como YouTube incorporan modos de reproducción automática que supuestamente hacen más cómoda la experiencia del consumidor. La inercia del reproductor prescinde de la interacción del usuario para continuar ofreciendo contenidos, solo interrumpidos por los correspondientes spots que nos abordan sistemáticamente. Publicidad a la medida del usuario a través de un algoritmo que mide, entre otras cuestiones, el tiempo dedicado a la visualización de cada vídeo, esto es, durante cuánto se consigue captar la atención. El perfeccionamiento de estas herramientas en ocasiones incluso nos distrae de la razón inicial por la que accedemos al buscador, pues en los segundos que nos disponemos a teclear lo que buscamos ya nos ha ofrecido miniaturas con títulos *clickbait* que acaban por anular nuestra voluntad.

Andrea Soto Calderón señala que, más allá de insistir en la complicidad de las imágenes en la actual crisis atencional, debemos activar la capacidad crítica de las mismas (Soto, 2023b). Este enfoque, por lo tanto, propone alternativas a la estandarización de las imágenes que fomenta los automatismos y la distracción.

Quizás no se trate tanto de *dirigir* la atención cuanto de *digerir* la atención, sentir las vísceras de ese movimiento que nos inquieta. Precisamente estar a la escucha de una situación, tener cura de lo que se está formando, extenderse hacia algo, requiere no establecer relaciones conocidas con lo que entramos en contacto. (Soto, 2023b, p. 140)

Me interesa destacar dos aspectos esenciales de la propuesta de Soto, como es la idea del tiempo en el que se desarrolla un proceso de *digestión* y la interrupción que supone con respecto al reconocimiento mecánico. La autora acusa que las imágenes “introducen una temporalidad sin fisuras en la que todo se desliza sin tropiezo en un continuo que escasamente se detiene” (Soto 2023b, p. 55). En este sentido se podría deducir que el único acontecimiento posible es su propia desaparición. En la sucesión frenética de eventos que se repiten, solo hallamos un cambio diferencial, una interrupción, en la supresión de estímulos. Es en este marco en el que la experiencia del tiempo

puede florecer. Se trata, por lo tanto, de un tiempo que goza de autonomía y no se limita a su función de lapso, de espacio entre un acontecimiento y el siguiente. Así, recuperar el tiempo es la condición indispensable para reencontrarnos con la capacidad del pensamiento crítico.

Después del fin de los tiempos

En este contexto de crisis de lo visual han germinado una serie de obras y proyectos artísticos audiovisuales que plantean una resistencia a los discursos mediáticos hegemónicos. El posicionamiento de estas propuestas artísticas no se limita a resistir en el sentido más extendido del término, esto es, ejerciendo una fuerza opuesta, sino que toma provecho de ciertas inercias para desviar y procurar otros modos de relacionarse con las imágenes (Soto, 2023a).

Plantear resistencias desde el audiovisual parte de la experimentación con un parámetro que huye, que está en movimiento, y del que también se *huye* por lo inasible del mismo, esto es, el tiempo. Como veremos a continuación, este modo de aproximarnos y relacionarnos con las imágenes solo es posible a través de la experiencia en un tiempo y espacio determinados, y es por ello que se desmarca de los procedimientos mercantiles a los que se ha sometido lo visual.

Poner en práctica este tipo de mecanismos desde una disciplina donde se presupone el movimiento de las imágenes así como la sucesión de acontecimientos que estructuran el relato, no solo nos sitúa frente a las problemáticas señaladas, también supone un desafío a los principios fundacionales del medio.

Desde hace ya algunos años hemos podido observar cómo las dinámicas de uso descontrolado de dispositivos móviles ganan terreno y acorralan aquellos espacios en los que nos distraemos de la tarea del *scroll*. En efecto, si “la distracción no existe más que en relación a una autoridad: estoy distraído porque la autoridad dice que hay que prestar atención a esto y yo en cambio estoy concentrado en esto otro” (Citton, 2023, p. 31), quizá debamos invertir la fórmula y entender la interrupción como la distracción que nos permite estar atentos a aquello que es relevante. Especialmente en las salas de cine comercial, pero también en otras más alternativas, el apagado de la iluminación de la sala no viene acompañado del apagado de las pantallas móviles del público. Ahora parece algo consensuado que mientras se proyectan tráileres de otras producciones está permitido el uso de dispositivos electrónicos. Apuramos estos espacios al máximo para enviar el último mensaje o ver la publicación más reciente como si diéramos la última calada o inhaláramos todo el oxígeno posible antes de sumergirnos. También es cierto que la falta de discreción del mercado acostumbra a intercalar entre tráileres -como lo hacen las redes sociales o la televisión- publicidad no relacionada con el cine. Alguien pensará que para consumir *spots* genéricos de compañías telefónicas o automóviles, por ejemplo, es preferible la publicidad que el algoritmo nos ha cocinado en

nuestros propios smartphones. Desde luego que los cada vez más habituales 15 minutos de espera/publicidad para el comienzo de una película en una sala de cine comercial requieren de un verdadero sacrificio, por momentos cercano a los requerimientos del cine lento. Al parecer, en el estreno de *Sacrificio* (1986), de Andréi Tarkovski, en el Festival de Cannes, no fueron pocos los espectadores que abandonaron la sala en el plano secuencia inicial de la película, de 10 minutos, que sucedía a unos créditos de 5 minutos. No es solo que el espectador padece los excesos de la hiperestimulación desde hace décadas, también ocurre que por la naturaleza del audiovisual a este se le demanda la sucesión de acontecimientos, es decir, cambios, y el distanciamiento de los mismos genera fricciones con las expectativas del que mira. Por lo tanto, “para que la resistencia sea resistencia, debe seguir siendo una tensión no resuelta” (Soto, 2023a, p. 61), y la sociedad de consumo y entretenimiento en la que habitamos excluye los escenarios de indeterminación donde las estructuras del relato se flexibilizan. Esta *otra manera* de trabajar con la imagen movimiento, es decir, habitualmente suprimiendo casi por completo el movimiento, nos hace pasar de la *experiencia cómoda* antes mencionada a la incomodidad propia del pensamiento que nos permite recordar nuestras vidas, trabajos, etc.

Es bien sabido el rechazo generalizado que ocasionan determinados largos planos secuencia del cine en el espectador (Molinuevo, 2010). La narratóloga y artista Mieke Bal se refiere a este fenómeno como la *fatiga de la duración* (2018). Esta duración tiene que ver con el concepto de la *durée* propuesto por Henri Bergson en 1927. Como sabemos, este concepto es recurrente en el terreno del audiovisual porque contempla el tiempo en la dimensión cualitativa y experiencial del mismo, y no en la multiplicidad cuantitativa del reloj.

La experiencia del tiempo, por lo tanto, no implica necesariamente una velocidad ralentizada artificialmente, aunque sí puede relacionarse con un ritmo que entendemos como lento, por contraste, al compararlo con lo hiper de la contemporaneidad. La *fatiga de la duración* me interesa especialmente cuando surge de la imposibilidad de asirnos a una estructura narrativa ordenada por acontecimientos, por lo general en forma piramidal (planteamiento, nudo y desenlace). Por lo tanto, la ausencia de cambios significativos en el relato se traduce en la suspensión narrativa que abre la puerta a la materialización del tiempo. No obstante, cabe aclarar que los acontecimientos no desaparecen por completo, sino que toman una forma a la que solo puede accederse a través de la experiencia. Como señala Mieke Bal “las cosas suceden, en tiempo y lugar, y cualquier relato sobre ellas, en palabras, imágenes, películas o combinaciones de todos ellos, es narrativa” (2016, p. 136). Es así como el parámetro temporal adquiere valor temático y permite al espectador tomar conciencia del mismo. Reclamo la experiencia de la duración porque su aparición implica una clara interrupción de los automatismos. Podríamos entenderlo como una desaceleración o quizá un frenazo en el que presos de la inercia colectiva se generan fricciones y, en ocasiones, accidentes.

En los últimos años he trabajado con un tipo de vídeo que técnicamente responde a unas características muy concretas. Se trata de lo que he denominado PFSBI (plano fijo secuencia en bucle imperceptible). Estas siglas definen un vídeo donde la cámara está fija en una misma posición, y no detectamos cortes de montaje, ni siquiera las habituales interrupciones que revelan el principio y el final del clip. Estas cápsulas se reproducen en un bucle imperceptible para el espectador, pues lo que acontece en estos planos no responde a estructuras narrativas que generen ilusión de linealidad, esto es, no hay un antes y un después sino un continuo inalterable. Algunos ejemplos son el vídeo monocal *El periplo* (2015) o la videoinstalación multipantalla *NEVER ODD OR EVEN. Una maniobra de posicionamiento* (2016). En estas propuestas destacan valores que son característicos de otras disciplinas como la pintura, es decir, la composición o la textura por encima del montaje o el movimiento. Esto es propiciado por la inmutabilidad del encuadre, y plantea un tipo de visionado en el que se descarta la encadenación de acciones y estímulos. Tales eventos son sustituidos por el acontecer del tiempo. En *El periplo*, una panorámica nos muestra una serie de individuos hieráticos que contemplan el horizonte marítimo. En *NEVER ODD OR EVEN* (ver Figura 43) apreciamos un paisaje fragmentado en tres pantallas con banderas flameantes, un paracaidista en infinito descenso y una avioneta que vuela en círculos.

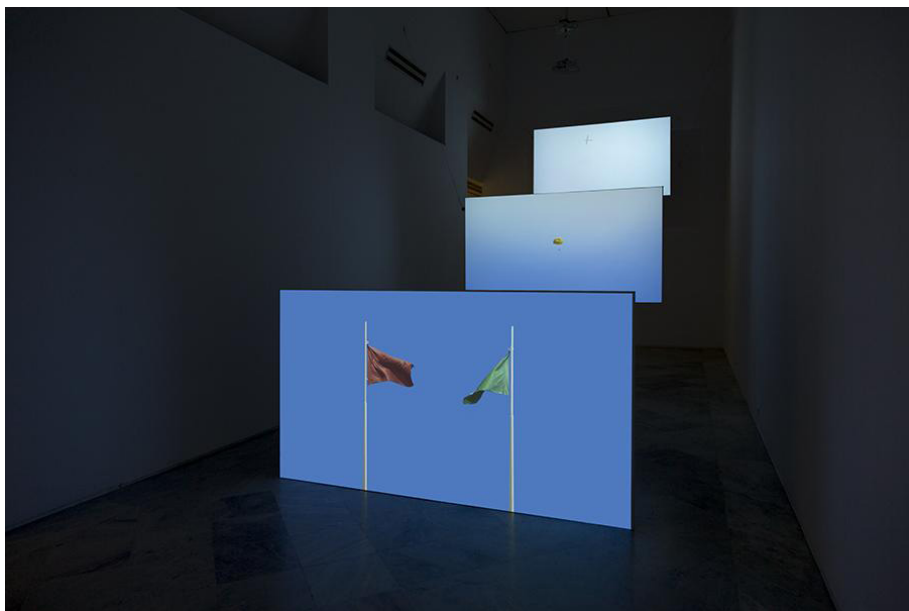


Figura 43. *NEVER ODD OR EVEN. Una maniobra de posicionamiento*, Javier Artero, 2016. Vista de la vídeo instalación en Centro Andaluz de Arte Contemporáneo de Sevilla.

Estas características invitan a una aproximación que tiene más que ver con la contemplación que con el consumo, y a pesar de su tendencia a lo estático hay en estos videos una expectativa de que ocurra algo. Se podría decir que “la imperceptibilidad del movimiento agrega a la percepción una atención extra que escapa a toda imagen móvil, aun en aquellos casos en que el movimiento está explícito” (Magalhães, 2008, p. 52). No obstante, además de haber experimentado con las posibilidades del vídeo como cruce disciplinar con la pintura o incluso el cómic, también considero el campo de lo cinematográfico como un espacio interesante a través o desde el que generar fricciones dada la perspectiva de entretenimiento desde la que a veces se concibe.

En 2013 pude presenciar una de estas situaciones de *fatiga* e incomodidad al mostrar mi trabajo, *La disección lúcida* (2013), en el Festival de Cine de Málaga en la extinta sección *videocreación*. Se trataba de un plano fijo secuencia con un movimiento apenas perceptible. En la imagen, un plano cenital, podemos ver el cuerpo de un individuo tumbado boca abajo en una superficie de tierra. Una serie de planchas de cristal se disponen sobre este cuerpo, fragmentándolo y ofreciendo reflejos de las copas de los árboles y el cielo. La respiración y otros gestos involuntarios ofrecen leves movimientos. La cuestión es que este vídeo -concebido como parte de una vídeo instalación de múltiples pantallas- se proyectó en una sala de cine de manera encadenada junto con el resto de obras seleccionadas, las cuales respondían más al formato de estructura narrativa del cortometraje que a la experimentación característica del cajón desastre de la *videocreación*. Tras cada visionado, automáticamente tenía lugar una ovación del público, sin embargo se produjo un incómodo silencio tras la proyección de *La disección lúcida*. El auditorio, que consumía cada uno de los metrajes casi sin darse cuenta, se atragantó al enfrentarse a una secuencia en la que lo único que acontece es el tiempo. Este experimento sociológico involuntario tiene que ver con lo que plantea Jonathan Crary:

Los fenómenos sociales que se caracterizan por el inmovilismo o el cambio de ritmo pausado son marginados y se les quita valor. Involucrarse en actividades en las que el tiempo empleado no puede aprovecharse a través de una interfaz y sus enlaces es ahora algo a evitar o a hacer de forma ocasional. (Crary, 2015, p. 55)

Este interés por los espacios de fricción entre el cine y la experimentación con la imagen en movimiento es el germen de la videoinstalación multipantalla *Ficciones de otro tiempo* (2022). Desarrollado con motivo del festival FACBA, que en su edición de 2022 propone como eje temático *La lentitud. Resistencias a la inercia frenética*, el proyecto experimenta con determinados modos de narrar que son recurrentes en el género cinematográfico de viajes espaciales. En concreto investigo fragmentos de metraje de una serie de filmes en los que se documenta el interior de astronaves en ausencia de tripulación. En el plano técnico, esta documentación se lleva a cabo mediante largos planos secuencia, planos fijos y lentos movimientos de *trávelin* o *paneos*. Mientras

que estos fragmentos por lo general no duran más de un par de minutos -algo anecdótico con respecto al total del filme-, en *Ficciones de otro tiempo* (ver Figura 44) nos instalamos indefinidamente en un deambular entre maquinaria descolorida y polvorienta. En concreto podemos ver parte de la Colección del Centro de Instrumentación Científica de la Universidad de Granada, compuesta por máquinas que hace décadas se utilizaron para la investigación y que hoy han quedado obsoletas como resultado de los avances tecnológicos. Mediante unos modos de narrar característicos de lo cinematográfico podemos resucitar este cementerio donde monitores de frecuencia cardiaca se convierten en pantallas que muestran diapositivas de células y tejidos, ahora reconvertidas en misteriosas imágenes de planetas extraterrestres. Esta es toda la actividad, el encendido y apagado automático de los monitores de la supuesta astronave que viaja a la deriva.

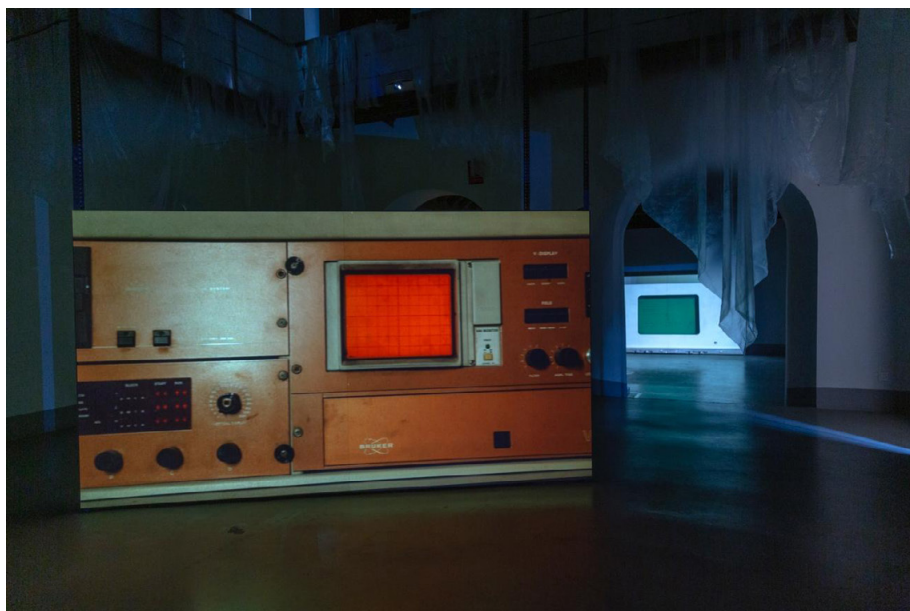


Figura 44. *Ficciones de otro tiempo*, Javier Artero, 2022. Vista de la vídeo instalación en Sala Torreón del Palacio del Almirante de Granada.

La linealidad del cine se rompe al desplegar las proyecciones -6 en total- por la sala Torreón del Palacio del Almirante (Granada), lo que permite al espectador transitar espacialmente el montaje y merodear en torno a pantallas que guardan reminiscencias con las estanterías en las que se almacena la colección. Estas superficies de proyección son estructuras de acero y MDF

de 300 x 168 centímetros cada una. La fisicidad de este tipo de montajes donde se despliegan varias pantallas subraya las relaciones entre el parámetro temporal y el espacial en el audiovisual (Bal, 2016).

El espectador puede atravesar el espacio del montaje mediante sus desplazamientos por la sala o el vagabundo de la mirada. La clase de aproximación que se pretende mediante esta propuesta no tiene tanto que ver con el cliché de la atención en el que nos centramos en un punto u objeto concretos para aislarnos del resto. Como señala Soto, no es tanto una cuestión de *dirigir* como de *digerir*. En este sentido, no seleccionamos un objeto de entre los que ofrecen las imágenes, sino que se nos invita a ser el tiempo que se deposita e instala como el polvo sobre la superficie de este paisaje maquínico. Dada la disposición en profundidad y altura de las pantallas, no es posible acceder al montaje completo de un golpe de vista, lo que implica unos modos de relacionarse con las imágenes que distan de la pasividad de la butaca o de las dinámicas de usar y tirar del *scroll* compulsivo. La fisicidad de las imágenes en el espacio, en cambio, invita al desplazamiento e imprime unos ritmos que son compartidos con otros visitantes:

Este compartir el tiempo caracteriza a la videoinstalación como tal. Las videoinstalaciones son espacios literales, concretos. Son también espacios ficticios que invitan a los visitantes a pensar «en el cine», proponiendo pensamientos y diálogos que son desarrollados «en el cine». De esta manera, las videoinstalaciones tienen el potencial para ser espacios democráticos. (Bal, 2016, pp. 235-236)

Algunas de las inquietudes esbozadas en *Ficciones de otro tiempo* tienen continuidad en *A SALA DOS VIAJANTES* (2023), la exposición realizada en el Museu de História Natural e da Ciência de Lisboa (ver Figura 45). De hecho se reutilizan aquí las mencionadas diapositivas científicas a modo de señales recibidas del espacio exterior.



Figura 45. *A SALA DOS VIAJANTES*, Javier Artero, 2023. Vista de la instalación en Museu de História Natural e da Ciência de Lisboa.

La muestra se inserta en el museo mediante una estrategia de camuflaje, aunque también opera a modo de interrupción. El visitante deambula entre grandes espacios expositivos repletos de animales disecados, restos fósiles y maquinaria científica, como acostumbra cualquier otro museo de esta clase. Es en el espacio intermedio, entre una sala y la siguiente, donde se ubica *A SALA DOS VIAJANTES*, cerca de las áreas relativas a la exploración espacial. Este pequeño espacio, de aproximadamente 4 x 2,5 metros, solo puede verse a través de la puerta de cristal que lo delimita, y habitualmente se utiliza a modo de oficina o como cuartillo donde almacenar trastos, cables, reproductores, etc., no como sala de exposición. La intervención consiste en introducir en la sala maquinaria de la colección del museo (dos antiguos microscopios electrónicos de barrido) y dos viejas pantallas de rayos catódicos que reproducen las diapositivas de la Colección de Instrumentación Científica de la Universidad de Granada. La atmósfera de la estancia es anaranjada, resultado de la disposición de un vinilo (que se corresponde también con una antigua diapositiva) en la ventana opuesta a la puerta desde la que observamos. La sala se convierte así en una especie de cápsula del tiempo donde todo ha quedado suspendido en un ocaso perpetuo.

La estética descrita funciona como camuflaje porque el propio museo posee una estética decadente. El extrañamiento que opera en el visitante que advierte este espacio tiene que ver con un modo de ejercer resistencia no a través de la oposición, sino del *contagio* (Soto, 2023), esto es, a través de encuentros con otros cuerpos o espacios que no reconocemos o incluso imágenes que parecen sustituir a otras.

La propuesta interrumpe el tiempo de la visita, automatizado por cartelas que indican qué estamos viendo. Se suspenden los mecanismos de transmisión de conocimiento para ofrecer una experiencia que se inserta en un intersticio, lo que permite una aproximación diferente, sin paracaídas, a la que tiene lugar en los espacios destinados para el arte.

Quizá el primer paso para recuperar el tiempo sea volver a conquistar el espacio, deshaciéndonos de la falsa promesa de ubicuidad que nos ha vendido la virtualidad y sus encuentros no presenciales. Un espacio compartido en el que retomemos el diálogo con las imágenes, relacionándonos con ellas sin pretensiones mercantilistas donde nuestro tiempo sea un bien de consumo. Interrumpir, ya sea mediante camuflajes o despliegues del montaje audiovisual, determina al espectador a elevar su mirada más allá de la postura sumisa que le requiere su teléfono móvil. Con este giro cabe la posibilidad de que advierta otras presencias, incluso la del tiempo, que deja de ocultarse y ahora se presta a dialogar. En este espacio ficticio, en este intersticio, ya no hay nada que esperar porque se ha instalado en la espera, sin expectativas. Merodea entre aparatos tecnológicos que van quedando obsoletos a su paso. La luz de las pantallas y proyectores trae a la vida estas ruinas, y solo a través de la grieta que abren podemos recuperar el tiempo que nos ha sido arrebatado.

► BIBLIOGRAFÍA

- Adorno, T. (1962). *Prismas*. Ariel.
- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1994). *Dialéctica del Iluminismo*. Trotta.
- Adorno, Th. (2004). *Teoría estética*. Akal.
- Agamben, G. (2001). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo.
- Aguilera Cerni, V. (1982). *I. Pinazo*. Vicent García.
- Albizu, X., Fernández, J., y Bernat Zubiri, J. (coords.) (2008). *Movimientos estudiantiles: resistir, imaginar, crear en la Universidad*. Gakoa.
- Alcalá Mellado, J. R. (2021). Hackers y net.artistas; famosos, influencers y virales en el arte pos-Internet. *Revista de Occidente* (482-483), 57-64.
- Aliaga, J. V., y Navarrete, C. (eds) (2017). *Producción artística en tiempos de precariado laboral*. Tierradenadie.
- Altieri, M. (2018-). *Joselito*. Recuperado de: <https://www.137.rehab/joselito>
- Arias Maldonado, M. (2015). La cara oscura de internet. *Revista de Libros*. <http://www.revistadelibros.com/articulos/la-cara-oscura-de-internet>
- Arias Maldonado, M. (2016). *La democracia sentimental. Política y emociones en el siglo XXI*. Página Indómita.
- Armero, R. (2023, marzo 16). ChatGPT se hace pasar por una persona ciega y convence a un humano para que conteste por él un CAPTCHA: Tengo una discapacidad visual que me dificulta ver las imágenes. *Business Insider*. Recuperado de: <https://www.businessinsider.es/chatgpt-hace-pasar-ciego-contesten-captcha-1216162>
- Arribas, S., y Gómez Villar, A. (eds.) (2014). *Vidas dañadas. Precariedad y vulnerabilidad en la era de la austeridad*. Artefakte.
- Artcatalog. <https://artcatalog.iarthislabs.eu/>
- Augé, M. (2000). *Los no lugares. Espacios del Anonimato. Hacia una antropología de la modernidad*. Gedisa.
- Augé, M. (2003). *El tiempo en ruinas*. Gedisa.
- Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados. Análisis, historias y políticas de la mirada*. Akal.
- Bal, M. (2018). El tiempo que se toma. *Contra-narrativas. Temporalidades reconstruidas y espacialidades desbordadas*, (0), 8-21.
- Bartual, R., y Vilches, G. (2020). La vanguardia del cómic digital: transmedialidad y recursos narrativos en *Joselito* de Marta Altieri. *H-ermes. Journal of Communication* (18), 163-190. <http://siba-ese.unisalento.it/index.php/h-ermes/article/view/23081>

- Baudrillard, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Kairos.
- Baudrillard, J. (2002). *La ilusión vital*. Siglo XXI.
- Baudrillard, J. (2006). *El complot del arte. Ilusión y desilusión estéticas*. Amorrortu.
- Baudrillard, J. (2019). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI.
- Belinchón, F. (2023). Google se suma al tsunami de despidos en las tecnológicas: 12 000 empleados afectados. *El País*. Recuperado de: https://cincodias.elpais.com/cincodias/2023/01/20/companias/1674211396_859342.html
- Bellour, R. (2002). *Entre imágenes. Foto. Cine. Vídeo*. Colihue.
- Benjamin, W. (1989). *Discursos interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Taurus.
- Berardi, F. (2017). *Futurability*. Verso.
- Berardi, F. (2023). El colapso de la atención en el infocapitalismo. En Fernández-Savater, A., y Etxeberria, O. (coords.), *El eclipse de la atención. Recuperar la presencia, rehabilitar los cuidados, desafiar el dominio de lo automático*. Ned.
- Berger, J., et al. (2000). *Modos de ver*. Gustavo Gili. (Obra original publicada en 1972).
- Bergson, H. (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Sígueme.
- Bergson, H. (1982). El recuerdo presente y el falso reconocimiento. En *La energía espiritual*. Espasa-Calpe.
- Bey, H. (1985). T. A. Z.: The Temporary Autonomous Zone. *The Anarchist Library*. <https://theanarchistlibrary.org/library/hakim-bey-t-a-z-the-temporary-autonomous-zone-ontological-anarchy-poetic-terrorism>
- Bhuiyan, J., y Robins-Early, N. (2023). The EU is leading the ways on AI laws. The US is still playing catch-up. *The Guardian*. Recuperado de: <https://www.theguardian.com/technology/2023/jun/13/artificial-intelligence-us-regulation>
- Bishop, C. (2006) *Participation: Documents of Contemporary Art*. Whitechapel Gallery.
- Bishop, C. (2019) *Infiernos artificiales. Arte participativo y políticas de la espectaduría*. Taller de Ediciones Económicas.
- Bogdan-Martin, D. (2022). Facts and Figures 2022. *Itu*. Recuperado de: <https://www.itu.int/itu-d/reports/statistics/2022/11/24/ff22-foreword>
- Boltanski, L. y Chiapello, E. (2002). *El nuevo espíritu del capitalismo*. Akal.
- Bostrom, N. (2017). *Superintelligence. Paths, Dangers, Strategies*. Oxford University Press.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Anagrama.

- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2006) *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Bozal, V. (1987). *Mimesis: las imágenes y las cosas*. Visor.
- Bratton, B. (2016). *The Stack*. MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9780262029575.001.0001>
- Bridle, J. (2020). *La nueva edad oscura. La tecnología y el fin del futuro*. Debate.
- Brittain, B. (2023). US Supreme Court rejects computer scientist's lawsuit over AI-generated inventions. *Reuters*. Recuperado de: <https://www.reuters.com/legal/us-supreme-court-rejects-computer-scientists-lawsuit-over-ai-generated-2023-04-24>
- Buren, D. (1979) *Les Écrits*. Ragile.
- Burrow-Giles Lithographic Company v. Sarony, 111 U.S. 53 (1884). *Justia-US Supreme Court*. <https://supreme.justia.com/cases/federal/us/111/53>
- Butler, J. (2006). *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Paidós.
- Byrne, D. (2012). *How Music Works*. McSweeney's.
- Caballero, M. (2012/12/07). Antonio López: Explicar la pintura es una osadía tremenda. *El Cultural. El Español*. Recuperado de: https://www.elespanol.com/el-cultural/20121207/antonio-lopez-explicar-pintura-osadia-tremenda/11749218_0.html
- Cabezuelo Lorenzo, L., y Manfredi, J. L. (2019). Posverdad, *fake-news* y agenda política en el discurso de Trump en Twitter. *Historia y comunicación social* 24 (2), 471-483. <https://doi.org/10.5209/hics.66291>
- Cameron, J. (1984). *The Terminator* [Película]. Cinema'84; Euro Film Funding; Hemdale; Pacific Western Productions.
- Capdevila, E. y Plasencia, C. (Coord). (2020). *Fina Miralles. Soc Totes les que he sigut*. MACBA.
- Carne Cruda (2023). Jota y Zulueta: colisión de dos planetas. *Carne Cruda*. Recuperado de: <https://youtu.be/84qsYvlfTBU?si=ClvxfVtVSQheRx4w0&t=1504oll>
- Carr, N. (2010). *The Shallows. What the Internet Is Doing to Our Brains*. W. W. Norton & Company.
- Carson, R. (1962). *Primavera silenciosa*. Crítica.
- Castoriadis, C. (1975). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets. https://www.solidaridadobrero.org/ateneo_nacho/libros/Cornelius%20Castoriadis%20-%20La%20institucion%20imaginaria%20de%20la%20sociedad.pdf
- Castro, F., Mollo, I., y Abad, J. C. (2003). *Gestell software y otros dispositivos precarios*. Consorci de Museus de la Comunitat Valenciana.

- Clausewitz, C. (2006). *De la guerra, Táctica y estrategia*. Idea books.
- Comisión Europea (21/4/2021). Propuesta de Reglamento del Parlamento Europeo y del Consejo por el que se establecen normas armonizadas en materia de inteligencia artificial (Ley de Inteligencia artificial) y se modifican determinados actos legislativos de la Unión. *Eur-Lex*. <https://eur-lex.europa.eu/legal-content/ES/TXT/?uri=celex:52021PC0206>
- Commoner, B. (1993). *En paz con el planeta*. RBA.
- Commoner, B. (2022). Riechmann, J. y Tellechea, I. (ed). *Ecología y Acción social*. Los libros de la catarata.
- Copyright Office Issues Opinion Letter on Copyright in AI-Generated Images (2023). *Authors Alliance*. Recuperado de: <https://www.authorsalliance.org/2023/03/08/copyright-office-issues-opinion-letter-on-copyright-in-ai-generated-images>
- Crary, J. (2008). *Suspensiones de la percepción. Atención, espectáculo y cultura moderna*. Akal.
- Crary, J. (2013). *24/7. Late Capitalism and the Ends of Sleep*. Verso.
- Crary, J. (2022). *Tierra quemada. Hacia un mundo poscapitalista*. Ariel.
- Crawford, K. (2023). *Atlas de IA. Poder, política y costes planetarios de la inteligencia artificial*. Ned.
- D'Eaubonne, F. (1997). *La época del ecofeminismo*. En Agra, M.X. (1998), *Ecología y Feminismo*, 23-52. Ecorama.
- Danto, A (1995). El fin del arte. *El Paseante*, (22-23), 28-25.
- Danto, A. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Paidós.
- Dawkins, R. (1990). *El gen egoísta: las bases biológicas de nuestra conducta*. Salvat.
- De La Calle, R. (1987). Los Aforismos de Pinazo. *Archivo de Arte Valenciano* (68), 93-96.
- De la Torre Oliver, F. (2012). *Figuración postconceptual*. Fire Drill.
- De Michelli, M. (1988). *Las Vanguardias artísticas del siglo xx*. Alianza Forma.
- De Sola-Morales, I, Cirici, C., y Ramos, F. (1993). *Mies van der Rohe. Barcelona Pavilion*. Gustavo Gili.
- Debord, G. (1995). *La sociedad del espectáculo*. Naufragio.
- Deleuze, G. (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre Cine 2*. Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1999). *¿Qué es la filosofía?*. Anagrama.
- Deleuze, G (2007). *Pintura. El concepto de diagrama*. Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2008). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-textos.

- Dennett, D. C. (2023). The Problem with Counterfeit People. *The Atlantic*. Recuperado de: <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2023/05/problem-counterfeit-people/674075/>
- Deputy UN chief calls for urgent action to tackle global sanitation crisis (2013). *UN News Centre*. Recuperado de: http://www.un.org/apps/news/story.asp?NewsID=44452&Cr=sanitation&Cr1=#.V_S3tge6zX
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Derrida, J. (2000). *Dar la muerte*. Paidós.
- Deuze, A. (2017). On the humanism of precarious works. En *Almost nothing: Observations on precarious practices in contemporary art*. Manchester University Press. <https://doi.org/10.7228/manchester/9780719088575.001.0001>
- Diario de Valencia. (1881, junio 02). Crónica local y general, *Diario de Valencia*, Año IX, (3644).
- Didi-Huberman, G. (2007). *La pintura encarnada*. Pre-Textos.
- Didi-Huberman, G. (2018). *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*. Abada.
- Diéguez, A. (2017). *Transhumanismo. La búsqueda tecnológica del mejoramiento humano*. Herder.
- Diéguez, A. (2023). ¿Tiene sentido preocuparse por una futura Inteligencia Artificial superior a la humana? *El Confidencial*. Recuperado de: https://www.elconfidencial.com/cultura/2023-05-16/inteligencia-artificial-humanos_3626150/?fbclid=IwAR2CdQcOZsez6vkBuf7w_Co1p6MRllmPmYqJsAcloXhc1E9Hll_hrAUj5Lc
- Doerner, M. (2005). *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*. Reverté.
- Enzensberger, H. M. (1992). *La gran migración*. Anagrama.
- Espejo, B. (2015, abril 24). Tras la estela de Dalí. *El Cultural*. Recuperado de: https://www.elespanol.com/el-cultural/arte/20150424/estela-dali/28247236_0.html
- Farocki, H. (2013). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra.
- Finn, E. (2018). *La búsqueda de algoritmo. Imaginación en la era informática*. Alpha Decay.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay otra alternativa?* Caja Negra.
- Fisher, M. & Berardi, F. (01/01/2013). Give Me Shelter. *Frieze* (152).
- Flusser, V. (2017). *El universo de las imágenes técnicas. Elogio de la superficialidad*. Caja Negra.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes. Notas sobre la postfotografía*. Galaxia Gutenberg.
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*. Akal.

- Foster, H. (2013). *El complejo arte-arquitectura*. Turner.
- Foucault, M. (1992). *Microfísica del poder*. Ediciones de La Piqueta.
- Foucault, M. (2005). *La pintura de Manet*. Alpha Decay.
- Foucault, M. (2005). *Las palabras y las cosas, una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI. (Obra original publicada en 1966).
- Fukuyama, F. (1992). *El Fin de la historia y el último hombre*. Planeta.
- García Canclini, N. (2007). El Poder de las Imágenes. Diez Preguntas Sobre su Redistribución Internacional. *Estudios Visuales: Ensayo, Teoría y Crítica de la Cultura Visual y el Arte Contemporáneo*, (4), 35-56.
- García Gual, C. (2003). *Diccionario de Mitos*. Siglo XXI.
- García, S. (2010). *La novela gráfica*. Astiberri.
- Garín, F. V., Gracia, C., y Casar Pinazo, J. I. (1981). *I. Pinazo (1849-1916)*. Dirección General de Bellas Artes, Archivos y Bibliotecas.
- Garland, A. (Director). (2014). *Ex Machina* [Película]. A24; Universal Pictures; Film4; DNA Films; IAC Films. <https://doi.org/10.5040/9780571343041-div-00000006>
- Garland, A., Macdonald, A., Reich, A., Bush, E. y Rudin, S. (Productores ejecutivos) (2020). *Devs* [Serie de televisión]. DNA Films; FX Productions; Scott Rudin Productions.
- Gielen, P. (2014). *El murmullo de la multitud artística. Arte global, política y posfordismo*. Brumaria.
- Gillick, L. (2010). The Good of Work. *E-flux* (16). Are You Working Too much? Post-fordism, Precarity, and the Labor of Art. <https://www.e-flux.com/journal/16/61277/the-good-of-work/>
- Glaze (2023). *What is Glaze*. Recuperado de: <https://glaze.cs.uchicago.edu/what-is-glaze.html>
- Gombrich, E. H. (1982). *Arte e ilusión. Estudio sobre la psicología de la representación pictórica*. Gustavo Gili.
- Gómez Vega, C. A. (2015). Hacia una política de la documentación artística y la gestión de los archivos. *Intervención* (11), 5-14. <https://doi.org/10.30763/Intervencion.2015.11.130>
- González, M. (1971). *Pinazo, su vida y su obra*. Ayuntamiento de Valencia.
- González, M. (2023, marzo 30). El científico español que ha firmado el manifiesto para frenar la Inteligencia Artificial: Las posibilidades negativas son muy superiores a las que ha producido cualquier otra tecnología. *Cadena SER*. Recuperado de: <https://cadenaser.com/nacional/2023/03/30/se-pueden-generar-24-horas-de-radio-con-inteligencia-artificial-el-chat-gpt-llega-a-los-medios-de-comunicacion-cadena-ser>

- Granata, P. (2018). Videomorfosis. El vídeo como forma simbólica. En Vives-Ferrándiz, L. (ed.), *Síntomas culturales. El legado de Erwin Panofsky*, 197-219. Sans Soleil.
- Granés, C. (2011). *El puño invisible. Arte, revolución y un siglo de cambios culturales*. Taurus.
- Groningen, R. (15/08/2015). Provo: anarquía y bicicletas blancas. *Ciclosfera*. Recuperado de: <https://ciclosfera.com/al-provo-anarquia-bicicletas-blancas>
- Guasch, A. M. (2003). *El arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Alianza.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y Archivo, 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Akal.
- Haidt, J. (2013). *The Righteous Mind. Why Good People are Divided by Politics and Religion*. Penguin.
- Han, B. Ch. (2017). *La sociedad del cansancio*. Herder. <https://doi.org/10.2307/j.ctvt9k12c.10>
- Han, B. Ch. (2023). *Vida contemplativa. Elogio de la inactividad*. Taurus.
- Han, B. Ch. (2014). *En el enjambre*. Herder. <https://doi.org/10.2307/j.ctvt9k4gh.6>
- Han, B. Ch. (2022). *Infocracia. La digitalización y la crisis de la democracia*. Taurus.
- Harari, Y. N. (2023, abril 28). Yuval Noah Harari argues that AI has hacked the operating system of human civilisation. *The Economist*. Recuperado de: <https://www.economist.com/by-invitation/2023/04/28/yuval-noah-harari-argues-that-ai-has-hacked-the-operating-system-of-human-civilisation>
- Hegel, G. W. F. (2006). *Fenomenología del espíritu*. Pre-textos
- Hernández-Navarro, M. A. (2006). *La so(m)bra de lo real: El arte como vomitorio*. Institució Alfons el Magnànim.
- Hernández-Navarro, M. A. (2007). *El archivo escotómico de la modernidad [pequeños pasos para una cartografía de la visión]*. Ayuntamiento de Alcobendas.
- Hernández-Navarro, M. A. (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Micromegas.
- Hernando, J. (2004). *Visiones de la naturaleza: el arte de la sensibilidad ecológica*. En J. Carrillo y J. A. Ramírez (ed.), *Tendencias del arte, arte de tendencias a principios del siglo XXI* (53-84). Cátedra.
- Herrero, Y. (2022). *Educación para la sostenibilidad de la vida. Una mirada ecofeminista a la educación*. Octaedro.
- Hockney, D. (2001). *El conocimiento secreto. El redescubrimiento de las técnicas perdidas de los grandes maestros*. Destino.

- Holmes, B. (2008). *Investigaciones extradisciplinarias*. En Marcelo, E. (ed.) (2008). *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura de la crítica institucional*. Traficantes de sueños.
- Horkheimer, M. (1973). *Crítica de la razón instrumental*. Sur.
- Hutson, M. (2023, mayo 16). Can We Stop Runaway A.I.? *The New Yorker*. <https://www.newyorker.com/science/annals-of-artificial-intelligence/can-we-stop-the-singularity>
- Ireland, A. (2022). *Filosofía-ficción. Inteligencia artificial, tecnología oculta y el fin de la humanidad*. Holobionte.
- Jameson, F. (2003). Future City. *New Left Review* (21), 65-79. <https://newleftreview.org/II/21/fredric-jameson-future-city>
- Jappe, A. (1998). *Guy Debord*. Anagrama.
- Jason, N., y Gamble, S (04/06/2022). Hip hop producer-hosts, beat battles, and online music production communities on Twitch. *First Monday* (6). <https://firstmonday.org/ojs/index.php/fm/article/view/12338>
- Jay, M. (2003). *La crisis de la experiencia en la era postsubjetiva*. Universidad Diego Portales.
- Jay, M. (2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal.
- Jiménez, J. (2023). *El aprendiz en el sol*. La oficina.
- Jiménez, J. (ed) (2012). *Escritos de Marcel Duchamp*. Galaxia Gutenberg.
- Kaprow, A. (1993). *The Legacy of Jackson Pollock. Essays on the blurring of art and life*. University of California Press.
- Kaprow, A. (2007). *La educación del des-artista*. Ardora.
- Keen, A. (2016). *Internet no es la respuesta*. Catedral.
- Kennedy, J. (2015, noviembre 25). How digital disruption changed 8 industries forever. *Silicon Republic*. Recuperado de: <https://www.siliconrepublic.com/companies/digital-disruption-changed-8-industries-forever>
- Krauss, R. (1996). La escultura en el campo expandido. En Krauss, R., *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, Alianza. 289-303.
- Land, N. (2021). *Teleoplexia. Ensayos sobre aceleracionismo y horror*. Holobionte.
- Lazzarato, M. (2015). *Marcel Duchamp y el rechazo del trabajo, seguido de Miseria de la sociología*. Casus Belli.
- Lehman, J., Clune, J., et al. (01/95/2020). The Surprising Creativity of Digital Evolution: A Collection of Anecdotes from the Evolutionary Computation and Artificial Life Research Communities. *Artificial Life* (26.2), 274–306. https://doi.org/10.1162/artl_a_00319
- Lévi-Strauss, C. (2022). *Mito y significado*. Alianza.

- Lipovetsky, G. (2016). *De la ligereza. Hacia una civilización de lo ligero*. Anagrama.
- Lippard, L., y Chandler, J. (1969). La desmaterialización del arte. *Art International* (12.2), 106-116.
- Loren, L. (s. f.). <https://www.lucialoren.com/>
- López Alós, J. (2019). *Crítica de la razón precaria*. Catarata.
- Lovink, G. (2021). *Tristes por diseño. Las redes sociales como ideología*. Consomi.
- Maderuelo, J. (1994). *La pérdida del pedestal*. Círculo de Bellas Artes.
- Magalhães, V. (2008). *Poéticas de la interrupción. La dialéctica entre movilidad e inmovilidad en la imagen contemporánea*. Trama. <https://doi.org/10.2307/j.ctt1vxm8np>
- Maillard, Ch. (2021). *La razón estética*. Galaxia Gutemberg.
- Malraux, A. (2017). *El museo imaginario*. Cátedra.
- Marchán, S. (1997). *Del arte objetual al arte de concepto*. Akal.
- Marín García, T. (2017). (a)topia(s). Una indagación artística sobre malestares deslocalizados y estrategias de invisibilidad. *ANIAV - Revista De Investigación En Artes Visuales*, (1), 59–71. <https://doi.org/10.4995/aniav.2017.7824>
- Marín García, T. (2022). Emergencias cotidianas: un proyecto artístico intermedia sobre precariedades. En *V Congreso Internacional de Investigación en Artes Visuales ANIAV 2022. RE/DES Conectar*. ANIAV-UPV, pp. 283-293. <https://doi.org/10.4995/ANIAV2022.2022.15520>
- Martín Prada, J. (2012). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Akal.
- Martín Prada, J. (2018). *El ver y las imágenes en el tiempo de internet*. Akal.
- Martínez Luna, S. (2019). *Cultura Visual. La pregunta por la imagen*. Sans Soleil.
- Mataix, C. (2010). Fluxus: un arte del desorden, un arte del futuro. *Norba-arte* (30), 261-269. Universidad de la Rioja.
- Mayer, R. (1993). *Materiales y técnicas del arte*. Herman Blume.
- McCloud, S. (2001). *La revolución de los cómics*. Norma.
- McLuhan, M. (1996). *Comprender los medios de comunicación. Las extensiones del ser humano*. Paidós.
- McLuhan, M., y Fiore, Q. (1969). *El medio es el masaje. Un inventario de efectos*. Paidós.
- McNeil, T. (2023, septiembre 02). Daniel Dennett's Been Thinking About Thinking—and AI. *Tufts Now*. <https://www.theatlantic.com/technology/archive/2023/05/problem-counterfeit-people/674075>

- Mitchell, W. J. T. (2005). *What Do Pictures Want?* The University of Chicago Press. <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226245904.001.0001>
- Mitchell, W. J. T. (2022). El bosque cibernético. Max Esteban, la IA y la iconología del pensamiento. En De la Nuez, I. (ed.), *Max Esteban: estética de la extinción*. Turner.
- MNCARS. (s. f.). *Repensar Guernica*. <https://guernica.museoreinasofia.es/>
- Moles, A. A. (1975). *Teoría de los objetos*. Gustavo Gili.
- Molinuevo, J. L. (2010). *Retorno a la imagen. Estética del cine en la modernidad melancólica*. Archipiélagos.
- Mondzain, M. J. (1996). *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Seuil.
- Mondzain, M. J. (2013). La imagen entre procedencia y destino. *Concreta* (1), 68-78.
- Mondzain, M. J. (2023). *Confiscación. De las palabras, de las imágenes y del tiempo*. Pre-Textos.
- Morozov, E. (2011). *The Net Delusion. How Not to Liberate the World*. Allen Lane.
- Moxey, (2015). *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. San Soleil Ediciones.
- Munari, B. (1989). *¿Cómo nacen los objetos?* Gustavo Gili.
- Muntadas, A. (2017a). *About Academia I (las transcripciones: un documento interno)*. CICUS.
- Muntadas, A. (2017b). *About Academia II (las transcripciones: un documento interno)*. CICUS.
- Nancy, J. L. (2003). *Corpus*. Arenas Libros.
- Nochlin, L. (1991). *Realismo*. Alianza Editorial.
- Norberg-Shulz, Ch. (1991). *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. Rizzoli.
- O'Doherty, B. (2011). *Dentro del cubo blanco*. CENDEAC.
- Ortega y Gasset, J. (1999). *La deshumanización del arte*. Espasa Calpe.
- Paniagua, E. (2023, mayo 17). EE.UU. quiere regular la inteligencia artificial pero no sabe cómo: Europa va por delante. Necesitamos liderar. *El español*. https://www.elespanol.com/invertia/disruptores-innovadores/politica-digital/20230517/eeuu-regular-inteligencia-artificial-no-europa-necesitamos/764423871_0.html
- Parikka, J. (2021). *Una geología de los medios*. Caja Negra.
- Parks, L. (2002). Satellite and Cybervisualities: Analyzing "Digital Earth". En Mirzoeff, N. (ed.), *The Visual Culture Reader*, 279-294. Routledge.

- Peralta, P. (Guion), Galiano J. A. (Montaje), y Gallego, C. (Imagen). (10/06/2023). Una cafetería con arte. [Episodio de programa de televisión]. En CEDECOM (Productora). *Tesis*. Canal Sur Televisión. <https://www.canalsur.es/television/programas/tesis/noticia/1941707.html>
- Pérez Ibáñez, M., y López-Aparicio, I. (2019). Las artistas españolas y su actividad económica: trabajo precario en tiempos de crisis. Análisis y comparativa a partir de un estudio global. *Debate Feminista*, (59), 115-138. <https://doi.org/10.22201/CIEG.2594066XE.2020.59.06>
- Pérez Rodrigo, D. (2012). *Dicho y hecho: textos de artista y teoría del arte*. Artium.
- Pérez Rojas, F. J. (2021). *Pinazo y las vanguardias*. Contrabando.
- Pérez Rojas, F. J., Alcaide, J. L., y Barañano, K. de. (2001). *Ignacio Pinazo en la Colección del IVAM*. Aldeasa-IVAM.
- Pérez Rojas, F. J., Alcaide, J. L., Pinazo, I., Pons Moreno, A., Sanchis Cano, J. (2005). *Ignacio Pinazo: Los inicios de la pintura moderna*. Fundación Cultural Mapfre.
- Pérez, P. (2005-2009). *Con C de arte*. <http://concdearte.blogspot.com>
- Pérez, P. (2009-). *Es muy de cómic*. <http://pepoperez.blogspot.com>
- Pérez, P. (coord.) (2016). *Cómic digital hoy. Una introducción en presente*. ACDCómic.
- Pérez, P. (2020). *28 días después; 37 días después; 53 días después*. *Panzine*. <https://panzine.wordpress.com/2020/04/14/el-dia-de-la-marmota>, <https://panzine.wordpress.com/2020/04/20/37-dias-despues>, <https://panzine.wordpress.com/2020/05/06/51-dias-despues>
- Pérez, P. y García, S. (2011a). *Spanish Revolution. Es muy de cómic*. <https://pepoperez.blogspot.com/2011/05/spanish-revolution.html>
- Pérez, P. y García, S. (2011b). *Spanish Revolution #2: Barcelona. Es muy de cómic*. <http://pepoperez.blogspot.com/search/label/spanish%20revolution>
- Piles, R. de. (1699). *Dialogue sur le coloris*. Nicolas Langlois.
- Pina, C. (16/03/2023). La propiedad intelectual de las obras generadas por IA: el caso 'Zarya of the Dawn'. *Garrigues*. https://www.garrigues.com/es_ES/garrigues-digital/propiedad-intelectual-obras-generadas-ia-caso-zarya-dawn
- Pinazo, I. (1915). De la ignorancia en el arte. *Archivo de Arte Valenciano*, (1), 24-35.
- Portanova, S. (2013). *Moving without a Body: Digital Philosophy and Choreographic Thoughts*. The MIT Press. <https://doi.org/10.7551/mitpress/9325.001.0001>
- Puleo, A. (2011). *Ecofeminismo para otro mundo posible*. Cátedra.

- Pynchon, T. (2013). *Bleeding Edge*. Penguin.
- Ramírez, J. A. (1994). *Ecosistema y explosión de las artes*. Anagrama.
- Rancière, J. (2009). Problems and Transformations in Critical Art. En *Aesthetics and Its Discontents*. Polity.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible*. Prometeo.
- Rancière, J. (2017). El teatro de imágenes. En *La política de las imágenes*. Metales Pesados.
- Rancière, J. (2021). *El trabajo de las imágenes. Conversaciones con Andrea Soto Calderón*. Pensamiento Atiempo.
- Recetas Urbanas y Cirugeda, S. (2015). *Aula Abierta Granada. Historia completa* [archivo de vídeo]. <https://vimeo.com/144045096>
- Redacción (2005, noviembre 14) Insólitas trincheras académicas. *El País*. Recuperado el: https://elpais.com/diario/2005/11/14/andalucia/1131924149_850215.html?event_log=oklogin
- Redacción (2006, octubre 24). Una exposición inaugura las aulas trinchera de la UMA. *Sur*.
- Rivera, A. (2022). *La crueldad de las imágenes. Estética y política del cine*. Guillermo Escolar.
- Rojas, V. (09/05/2023). 'La Cafetería de Bellas Artes', un espacio para el encuentro y la reflexión de los estudiantes. *Diario Sur*. <https://www.diariosur.es/cronica-universitaria/cafeteria-bellas-artes-espacio-encuentro-reflexion-estudiantes-20230508104950-nt.html>
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.
- Rorty, R. (1989). *Contingency, Irony, and Solidarity*. Cambridge University Press. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511804397>
- Rosen, C., y Zerner, H. (1988). *Romanticismo y Realismo, los mitos del arte del siglo XIX*. Hermann Blume.
- Ruiz-Domènec, J. E. (2022). *El sueño de Ulises. El Mediterráneo, de la guerra de Troya a las pateras*. Taurus.
- Ruiz, F. (2015). Fons Àudio #33 Francesc Ruiz. *Macba*. <https://www.macba.cat/es/aprendre-investigar/arxiu/fons-historic-macba/fons-audio-33-podcast-amb-francesc-ruiz-publicacio>
- Sadin, É. (2020). *La inteligencia artificial o el desafío del siglo. Anatomía de un antihumanismo radical*. Caja Negra.
- Sánchez Argiles, M. (2008). *La instalación en España 1970-2000*. Madrid: Alianza.

- Sennett, R. (2012). *Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación*. Anagrama.
- Servigne, P., y Stevens, R. (2020). *Colapsología*. Arpa.
- Sontag, S. (2009). *Sobre la fotografía*. Alfaguara.
- Soto Calderón, A. (2020). *La performatividad de las imágenes*. Metales pesados. <https://doi.org/10.2307/j.ctv18dvtv9.10>
- Soto Calderón, A. (2022). *Imaginación material*. Metales Pesados. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2xn168h.11>
- Soto Calderón, A. (2023a). *Imágenes que resisten. La genealogía como método crítico*. Ayuntamiento de Barcelona.
- Soto Calderón, A. (2023b). Una atención dispersa: imágenes y experiencia. En Fernández-Savater, A., y Etxeberria, O. (coords.), *El eclipse de la atención. Recuperar la presencia, rehabilitar los cuidados, desafiar el dominio de lo automático*. Ned.
- Spielberg, S. (director). (2005). *Bridge of Spies* [Película]. DreamWorks; Fox 2000 Pictures; Amblin Entertainment et al.
- Squarizoni, P. (2023). *La oscura huella digital*. Errata Naturae.
- Srnicek, N. (2018). *Capitalismo de plataformas*. Caja Negra.
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra.
- Suquet, J. (1974). *Miroir de la mariée*. Flammarion.
- Szendy, P. (2021). *El supermercado de lo visible. Hacia una economía general de las imágenes*. Shangrila.
- Tafalla, M. (2000). Metafísica negativa para una razón mimética. *Taula. Quaderns de pensament* (33), 113-120. Universitat de les Illes Balears.
- The Invisible Committee, (2017). *Now*. Semiotext(e).
- Turiel, A. (2020). *Pretocalipsis. Crisis energética global y cómo (no) la vamos a solucionar*. Alfabeto.
- Valéry, P. (1960). La conquête de l'ubiquité, en *Euvres*, tomo II *Pièces sur l'art.*, (obra original publicada en 1928).
- Vattimo, G., y Rovatti, P. A. (eds.) (2006). *El pensamiento débil*. Cátedra.
- Vauday, P. (2009). *La invención de lo visible*. Letranómada.
- Vilar, G. (2017). *Precariedad, estética y política*. Círculo Rojo.
- Viner, K. (2016, julio 12). How technology disrupted the truth. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/media/2016/jul/12/how-technology-disrupted-the-truth>
- Virilio, P. (1988). *Estética de la desaparición*. Anagrama.

- Westaway, L. (2015, junio 04). We're a long way from a singularity says Ex Machina AI consultant. *Cnet*. <https://www.cnet.com/culture/were-a-long-way-from-a-singularity-says-ex-machina-ai-consultant>
- Wölfflin, H. (1983). *Conceptos fundamentales para la historia del arte*. Espasa Calpe.
- Yudkowsky, E. (2023, marzo 29). Pausing AI Developments Isn't Enough. We Need to Shut it All Down. *Time*. <https://time.com/6266923/ai-eliezer-yudkowsky-open-letter-not-enough>
- Zabaleta, I. (2015) La forma se produce desde el afecto. [Conversación entre Itziar Okariz e Idoia Zabaleta], en Quim Pujol e Ixiar Rozas (eds.) (2015) *Ejercicios de ocupación. Afectos, vida y trabajo*. Ediciones Polígrafa.
- Zafra, R. (2015). *Ojos y Capital*. Consonni.
- Zafra, R. (2017). *El entusiasmo. Precariedad y trabajo creativo en la era digital*. Anagrama.
- Zafra, R. (2021). *Frágiles. Cartas sobre la ansiedad y la esperanza en la nueva cultura*. Anagrama.
- Zimmerman, M. E. (2008). The Singularity: A Crucial Phase in Divine Self-Actualization? *Cosmos and History: The Journal of Natural and Social Philosophy*, 4 (1-2), 347–370. <https://cosmosandhistory.org/index.php/journal/article/view/107>
- Zerené, J., y Cardoso, P. (2017). Pensar la imagen pobre. *La Fuga* (19). <http://lafuga.cl/pensar-la-imagen-pobre/828>
- Zola, E. (1866, mayo 11). Les réalistes du Salon. *L'Evenement*.