



Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Bellas Artes  
Master Universitario en Investigación  
en Arte y Creación

# TFM

Trabajo Fin de Master



Daniel Canogar, Sikka Ingentium, 2017

Título:  
PINTAR SIN PINTAR

Autora: María Jesús Armesto Martínez  
Tutores: Josu Larrañaga Altuna, José Enrique Mateo León

Área temática: 3. Arte-tecnologías-Nuevos Medios.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM: Pintura  
Precisar la línea: Nuevas condiciones en las prácticas pictóricas actuales  
Departamento: Pintura

Convocatoria: Septiembre  
Año: 2017



Universidad Complutense de Madrid  
Facultad de Bellas Artes  
Master Universitario en Investigación  
en Arte y Creación

# TFM

Trabajo Fin de Master

Título:  
PINTAR SIN PINTAR

Autora: María Jesús Armesto Martínez  
Tutores: Josu Larrañaga Altuna, José Enrique Mateo León

Área temática: 3. Arte-tecnologías-Nuevos Medios.

Línea de Investigación en la que se encuadra el TFM: Pintura  
Precisar la línea: Nuevas condiciones en las prácticas pictóricas actuales  
Departamento: Pintura

Convocatoria: Septiembre  
Año: 2017



# ÍNDICE

RESUMEN	6
ABSTRACT	6
OBJETO DE ESTUDIO	7
OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS	8
a. Objetivos generales	8
b. Objetivos específicos	8
METODOLOGÍA	10
INTRODUCCIÓN	11
a. Nuevo paradigma	11
b. Pintar en los avances	12
PINTAR SIN PINTAR	15
1. Tiempo múltiple	16
1.1. Tiempo expandido hacia un tiempo externo	17
1.2. Tiempo distraído para un tiempo interno	20
1.3. Tiempo del acontecimiento	22
2. Espacio de la memoria	25
2.1. Obsolescencia del archivo tecnológico	26
2.2. Memoria en la información periodística	30
2.3. Memoria en la información audiovisual	33
3. Cuerpo-luz	36
3.1. Luz en la superficie	37
3.2. Luz en el espacio	38
3.3. Pantallas luz	40
4. Levedad	43
4.1. Levedad en el tiempo	43
4.2. Levedad en la materia	44
CONCLUSIONES	47
BIBLIOGRAFÍA	49
ÍNDICE DE IMÁGENES	52
CV	53



## RESUMEN

Tratamos de conformar un esquema en torno a ciertas prácticas pictóricas que interactúen en algún momento del proceso con la interfaz y, de este modo, analizar los nuevos condicionantes que le son propios, tales como, la conectividad, la multiplicidad o la transitoriedad de la pintura. Asimismo, hemos querido prestar especial atención a la mutación que supone el uso y la instalación de los dispositivos electrónicos en la actividad del artista, la cual avanza hacia el uso de otros materiales, el manejo de otras herramientas y, como hemos dejado entrever, hacia nuevos modelos colectivizados.

Palabras clave: Pintura, nuevas tecnologías

## ABSTRACT

We try to define a drawing about some pictorial proposals which interact with interfaces during its activity. In this way, we want to analyse the main new determinants in painting such as, connectivity, multiplicity or transience. Also, we have focused on the consequences of mutation through the different uses and ways of systems during the artist work, which we are convinced that it is progressing towards the use of new materials and the management of electronic work tools and, specially, as we have outlined through this work , towards new collective models.

Key words: Painting, new technologies

## OBJETO DE ESTUDIO

En el título de este trabajo final de máster, está presente la intención de analizar una parte de la actividad pictórica actual imbuida en los nuevos modos de producción, distribución y recepción del régimen electrónico. El interés que precede a este estudio parte de dos circunstancias. La primera, guarda relación con mi formación como pintora y el interés por desarrollar un hacer que se articule a los nuevos condicionantes pictóricos. La segunda, tiene que ver con la comprensión de la teoría sobre la imagen expuesta por J.L. Brea<sup>1</sup>, según la cual, los distintos avances técnicos han propiciado diferentes modelos de producción, distribución y recepción de las imágenes que el autor divide en, imagen-materia, imagen-film y e-imagen. Si aceptamos de acuerdo con sus estudios, que las nuevas tecnologías han transformado radicalmente lo que entendemos por imagen, es previsible que nos interesásemos ante el nuevo trazado que se está perfilando desde los nuevos haceres pictóricos a través del impacto que supone la actual malla tecnocomunicacional. Es precisamente, desde la intención de entender una parcela del ámbito de las prácticas artísticas que se pudiesen estar generando en el contexto tecnológico y, en consecuencia, en qué medida éstas pudiesen estar desarrollando actividades productivas novedosas, que podemos decir que la pintura está transformándose.

En base a estas cuestiones de partida, comenzamos contextualizando brevemente algunas de los hechos políticos y económicos que han abierto el nuevo paradigma tecnológico. Si bien este trabajo no pretende profundizar en ellos, sí que creemos destacable reseñar ciertos acontecimientos, la caída del muro de Berlín y la apertura de internet al público, como desencadenantes de nuevos modelos sociales y culturales. Desde ese comienzo, se ha intentado conformar un esquema en torno a ciertas prácticas pictóricas que interactúen en algún momento del proceso con la interfaz y, de este modo, analizar los condicionantes que le son propios, tales como, la conectividad, la multiplicidad o la transitoriedad de la pintura en contacto con el espectador. Asimismo, hemos querido prestar especial atención a la mutación que supone el uso y la instalación de los dispositivos electrónicos en la actividad del artista, la cual avanza hacia el uso de otros materiales, el manejo de otras herramientas y, como hemos dejado entrever, hacia nuevos modelos colectivizados.

---

<sup>1</sup> José Luis Brea, profesor, teórico y crítico de arte. Entre sus libros destacan: *Las tres eras de la imagen* (2010), *Cultura RAM/Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica* (2007) y *Estudios visuales. La epistemología de la visibilidad en la era de su distribución electrónica* (2007).

## OBJETIVOS GENERALES Y ESPECÍFICOS

En base al planteamiento descrito, el objetivo principal de este trabajo es analizar las nuevas condiciones de una parcela de las prácticas artísticas articuladas al paradigma electrónico, para el cual, hemos dividido los objetivos en generales y específicos.

### a. Objetivos generales

En este sentido, los objetivos generales tratan, en primer lugar, de definir una parte de la actividad pictórica actual generada en los desplazamientos que ha supuesto para la tradición pictórica los nuevos modos de producción, distribución y recepción de los avances tecnológicos.

En el segundo objetivo general, tratamos de comprender la praxis de la pintura desligada de un medio y un soporte dado y, en su lugar, aceptarla como práctica artística capaz de generar nuevos significados en la confrontación de los esquemas establecidos y para los que el empleo de cualquier medio es posible.

El tercer objetivo, pretende analizar algunas propuestas pictóricas surgidas en los focos artísticos nacionales e internacionales de los últimos años, como la Bienal de Venecia, Documenta o ARCO. Si bien no es un estudio totalizador, lo abordamos como espacios para la aproximación a ciertas prácticas de la pintura imbuidas en el tejido electrónico.

### b. Objetivos específicos

En cuanto a los objetivos específicos, centramos la atención en ciertos condicionantes que se han transformado en los modelos de producción de las propuestas pictóricas que analizamos.

En primer lugar, queremos analizar la condición de tiempo múltiple en una parte de la pintura actual. Estudiar, por tanto, la colisión de tiempos que se produce en el proceso pictórico en el encuentro con el espectador, tratar el tiempo interno de la pintura en articulación a los nuevos medios, así como la producción en tiempo real que supone la intervención del artista a través de dispositivos electrónicos.

En el segundo punto del trabajo, queremos abordar las nuevas condiciones de la capacidad memorística de la imagen pictórica desde el estudio de los medios de comunicación. La transformación que conlleva una memoria reticular, en la que se los cambios se producen por el entrecruzamiento de información en tiempo presente, supone a las propuestas pictóricas analizadas configurarse como espacios procesuales.

En el tercer apartado, nuestro objetivo es introducirnos en el “cuerpo” de ciertas prácticas pictóricas, comprender su modo de darse dentro del flujo virtual dado. En este sentido, analizaremos el desplazamiento que supone para los medios de la tradición pictórica, el contacto con las nuevas fases productivas, instalativas y distributivas de las nuevas tecnologías en las prácticas pictóricas estudiadas.

En referencia al objetivo del cuarto texto, nos enfocaremos en abordar la actividad pictórica ya no desde la práctica productiva, sino desde sus condicionantes materiales. En la tendencia hacia una progresiva desmaterialización de la imagen pictórica, trataremos de defender la idea de su existencia siempre en complementariedad con el peso de los elementos que la hacen visible.

Finalmente, el objetivo que atraviesa todos los puntos, es el de poner en relación ciertas propuestas pictóricas actuales dentro del ámbito occidental que nos permitan analizar los objetivos planteados. Nos interesan especialmente, aquellos que se han preocupado por evidenciar la transformación experiencial que supone el dominio telemático en alguna de las fases del proceso de pintar. Entre ellos, destacan la obra de Daniel Canogar, Bill Viola, Ignasi Aballí o Monika Anselment.

## METODOLOGÍA

Tratamos de pensar ciertos modos de producción desde una parcela de las propuestas pictóricas recientes aplicando las hipótesis resultantes de las teorías del arte de finales del siglo XX y principios del XXI que consideran la extraordinaria complejidad de interrelaciones sociales, culturales y técnicas en las fases de producción, distribución y recepción de la imagen pictórica.

Entre ellos, hemos prestado especial atención a los planteamientos desarrollados en *La arqueología del saber* (Foucault, 1970) Hemos utilizamos el análisis de los hechos comparativos, a partir de casos concretos de propuestas pictóricas actuales, como sistema en la generación de nuevos entrecruzamientos, los cuales nos permitan abrir planteamientos novedosos acerca del modelo de práctica pictórica elegido.

Asimismo, queremos destacar la importancia que ha tenido durante todo el desarrollo del trabajo, la idea de un conocimiento a través del montaje, método defendido por W. Benjamin, en *El autor como productor* (Benjamin, 1934).

Si bien, en la metodología elegida se deduce que no tiene un efecto unificador, sino multiplicador, el trabajo es resultado podríamos considerarlo como una serendipia. Un breve estudio en el entrecruzamiento de posibilidades cuyos límites y puntos de encuentro no pueden preverse ni limitarse de una vez. Por ello, las conclusiones serán parciales, supondrán un acercamiento a la comprensión y transmisión de ciertas propuestas pictóricas bajo el paradigma cultural.

# INTRODUCCIÓN

## a. Nuevo paradigma

Estamos en 2017, vivimos en los umbrales de un cambio social dominado por el desarrollo imparable de las nuevas tecnologías. Como antes lo fue la Revolución Industrial, el cambio de paradigma afecta a todos los dominios de la actividad humana, impregnando de este modo, todos los procesos de nuestra existencia individual y colectiva.

Sin embargo, una de las diferencias sustanciales de la revolución tecnológica, es que su transformación radica en la capacidad de las nuevas tecnologías en el procesamiento y comunicación de la información. M. Castells<sup>2</sup>, en su definición de Sociedad Red, plantea el nuevo paradigma como un escenario donde la información es la materia prima. El uso de las nuevas tecnologías permite actuar sobre la información, y no como en revoluciones previas, en las que la información actuaba sobre la tecnología. En este sentido, el escenario electrónico posee una capacidad incomparable de velocidad de comunicación, transmisión y combinación de datos, lo que supone nuevos modelos de basados en la interconexión, la virtualidad y la flexibilidad en la adquisición de conocimiento.

El arte, como dispositivo de conocimiento que es, vive imbuido por el momento histórico, lo que supone el entrecruzamiento constante con lo cultural, económico, científico y, en definitiva, con toda la construcción de lo social. Sin duda la pintura, como una de las específicas productoras de imaginario, absorbe los cambios propiciados por los medios técnicos actuales y desplaza los límites consensuados en favor de nuevas prácticas artísticas que responden a modelos actuales de producción, distribución y recepción de imágenes.

Como planteamos al comienzo de este trabajo, conscientes de la extensión y complejidad del tema, queremos centrarnos en ordenar y entender una pequeña parcela de la producción pictórica imbuida por la revolución de los medios telemáticos de las últimas décadas. Abordaremos el tema desde la reflexión de las nuevas condiciones en la práctica de la pintura y que, por ende, afectan a la concepción que se tiene de la actividad misma, de la materia así como a la experiencia del espacio y del tiempo. Valores en la pintura que permanecen, han desaparecido, están mutando o acaban de integrarse y que ésta, en su condición autorreguladora, pone en potencia en el encuentro con el espectador.

---

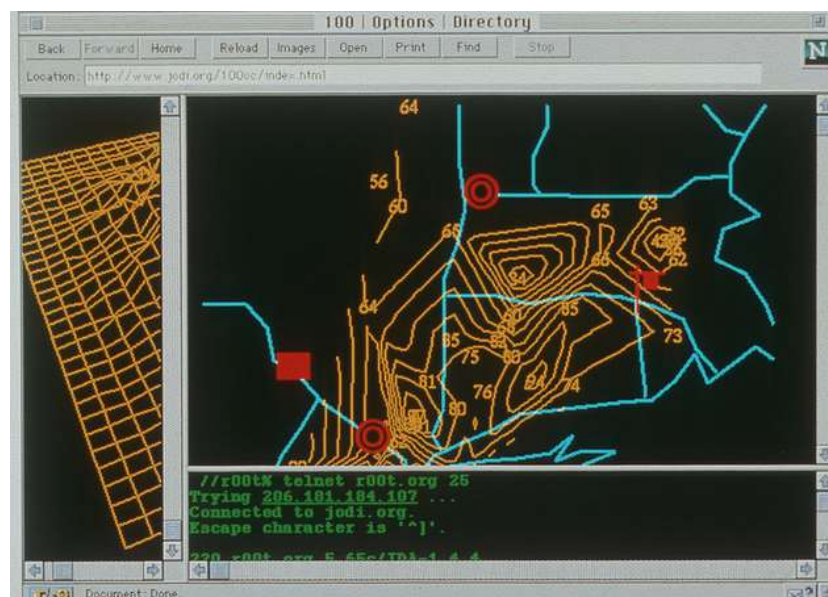
<sup>2</sup> Manuel Castells, sociólogo, economista y profesor en la Universidad de California. Sus investigaciones se centran en el análisis del paradigma tecnológico actual y el concepto de sociedad red. Entre sus trabajos, destaca la trilogía agrupada bajo el título *La era de la Información: economía, sociedad y cultura* (1999).

## b. Pintar en los avances

Para abordar el tema, reseñaremos brevemente algunas de los hechos políticos y económicos que han abierto el nuevo paradigma tecnológico. Si bien, este trabajo no pretende hacer un estudio profundo de ellos, sí que creemos importante contextualizar ciertas consecuencias significativas como desencadenantes de nuevos modelos sociales y culturales.

Desde el punto de vista político, la transformación sistémica que ha acontecido a Europa tras la caída del muro de Berlín en 1989, conlleva a las estrategias, hasta ese momento vigentes, a articularse al desplazamiento que supone, pasar de un estadio simplificado en bloques, hacia un panorama de disoluciones. A ello, se suma a apertura de Internet al público en 1995<sup>3</sup>, un sistema de mediación capaz de anular las distancias físicas y con una gran potencia de generación y de distribución de contenido. Además, al conformarse como espacio virtual de circulación, saturado de entrecruzamientos imprevisibles, el usuario adopta una parte activa y productiva en su configuración.

Como consecuencia, comienzan a aparecer nuevas prácticas artísticas en el que, sus formas y niveles de producción y participación se hallan plenamente mediados por la interfaz. Entre ellas, cabe destacar las propuestas como las del net.art, tanto por su especificidad en el uso de este medio, como el nuevo carácter de mediación que abre. Instalaciones como las del colectivo Jodi<sup>4</sup>, presentadas en Documenta X durante el ve-



1 – Jodi, jodi.org(1994-1997)  
Instalada en Documenta X / jun-seot. 1997

<sup>3</sup> La fecha escogida marca el inicio de la comercialización de Internet al ser traspasado su control desde la National Science Foundation.

<sup>4</sup> Jodi, colectivo formado por Joan Heemskerk de Holanda y Dirk Paesmans. Pioneros del net.art, sus propuestas artísticas interrumpen la relación entre el lenguaje de los sistemas tecnológicos y sus usuarios. Se puede visitar en <http://www.jodi.org> [Consultado el 3 de julio de 2017]

rano de 1997, supone el desarrollo de una práctica artística de naturaleza estrictamente neomedial, hecho que ha transformado las fases de distribución y producción que hasta el momento se contemplaban en las prácticas pictóricas. Estas propuestas artísticas, pensadas en y para la propia red, han incluido nuevos condicionantes en la producción artística tales como, la conectividad, la multiplicidad o la transitoriedad en la imagen, todos ellos condicionantes que desarrollaremos a lo largo de este trabajo.

Ante este nuevo escenario que se abre y, más allá de las propuestas puramente neomediales, muchas de las prácticas pictóricas actuales se mueven en esa disolución. De acuerdo con J.L. Brea, *“las nuevas prácticas se disuelven en un miríada de encuentros libres con toda la multiplicidad de prácticas de producción de visualidad entre los que poner fronteras o especificidades resulta cada vez más difícil e impropio”* (Brea, 2004, p. 28).

En referencia a ello, nos interesa especialmente el desplazamiento que se da en ciertas propuestas pictóricas contemporáneas en tanto que, aquellos parámetros utilizados en la tradición para el análisis de las fases productivas, instalativas y distributivas, se han acoplado al régimen visual donde, los nuevos medios tecnológicos, interviene como desestabilizadores del sistema de equilibrio que los gobierna. Por ello, analizaremos en este texto ciertos, casos en los que hay una retroalimentación en las propuestas pictóricas actuales a partir de referencias formales a imágenes pictóricas de la tradición. En otras palabras, proponer como punto de partida a este trabajo, la evidencia del cambio en el hacer que ha supuesto la impregnación de los nuevos medios en algunas prácticas pictóricas con respecto a los modos propios de la tradición.

En este sentido, las nuevas derivas que se están abriendo en los modos de hacer pictóricos, llevó en 1998 a Bill Viola a comenzar su proyecto *Las Pasiones*. Como estudiante invitado en aquel año en el Instituto de Investigación Getty, se interesó por los escritos de los místicos cristianos de finales de la Edad Media como San Juan de la Cruz o Meister Eckhardt así como pudo tener un contacto directo con pinturas religiosas de los siglos XV y XVI que alberga la colección, *La Anunciación* de Dierick Bouts o *La Adoración de los magos* de Andrea Mantegna.

En referencia a su interés por la tradición pictórica, la misma Fundación Getty le encargaría *Emergence*<sup>5</sup> (Aparición) en 2002, una videoinstalación que toma como punto de partida ciertos aspectos del fresco renacentista, *La Piedad*, de Masolino. La propuesta pictórica de B. Viola presenta a la figura masculina saliendo del agua sostenido por dos mujeres a ambos lados.

Si bien Bill Viola, mantiene ciertos parámetros formales y técnicos, como la disposición de los elementos, la composición triangular e incluso los colores propios de la tradición italiana. Sin embargo, todos ellos son atravesados por condicionantes tecnológicos actuales, desarraigando, de este modo, la imagen de su tradicional contexto material y cultural.

Si atendemos al proceso técnico, Bill Viola trabaja con un equipo de grabación para rodar las escenas y, posteriormente las edita digitalmente. El material visual resultante, se instala en pantallas para ser visto. Esta es una de las principales brechas que abren los

---

<sup>5</sup> Más información en, <https://www.youtube.com/watch?v=RTPf6mHKYD0> [Consultado el 3 de septiembre de 2017]

nuevos medios y que desarrollaremos más adelante. La acción de instalar las imágenes supone un desplazamiento de la pintura hacia modos de hacer extendidos tanto en el tiempo como en el espacio. Asimismo, las pantallas proyectan imágenes que son en sí mismas luz, lo que implica un cambio sustancial tanto en la corporeidad de la pintura como en el modo de distribución lumínica.

Desde el punto de vista procesual, la actividad del pintor se ha visto igualmente transformada hacia otro hacer. Si bien conserva ciertos valores formales propios de la tradición pictórica, su labor ahora está mediada por la interfaz. Si bien como explicábamos al comienzo, en la actualidad se dan diferentes formas de producir pinturas que comparten espacio con nuevos modos de hacer, pintar en este caso supone transformar la huella pictórica en un flujo de bits, lo que implica la adaptación de la actividad del artista hacia los conocimientos informáticos o el manejo de programas de edición.

*Emergence*, propone una actividad pictórica digitalizada, capaz de extrapolar aspectos de la tradición a la producción de propuestas contemporáneas. Tensiona ambos estadios de la imagen para abrir nuevas vías a las condiciones pictóricas actuales tales como, la temporalidad, la presencialidad, el cambio de foco o los nuevos modos instalativos. Todos ellos, aspectos que, irremediablemente, afectan a la actividad del artista hacia el manejo de otros materiales y de nuevos modos de gestión de la actividad que, si bien aquí perfilamos como punto introductorio, lo desarrollaremos a lo largo de este trabajo.



2 - Masolino, *La Piedad*, 1424



3 - Bill Viola, *Emergence* de la obra *Las Pasiones*.  
Instalada en la Fundación La Caixa Madrid /  
febrero-mayo 2005

PINTAR SIN PINTAR

## 1. Tiempo múltiple

La irrupción de las nuevas tecnologías ha propiciado nuevos modos de visualización y configuración de la pintura lo que supone la pérdida de la hegemonía del régimen experiencial de la imagen pictórica como objeto único en un tiempo estatizado, “*en la intemporalización de un ahora cortado, suspenso y desgajado del devenir*” (Brea, 2004, p. 45). La pintura actual, propone una percepción que transcurra conjunta a la actividad pictórica. Una experiencia expandida en el tiempo y en el espacio horizontal del escenario electrónico. La pintura avanza en un tiempo continuo y multidireccional que afecta, ya no solo a los elementos gramaticales con los que se pinta, sino también a las formas expositivas, distributivas e interpretativas.

Las instalaciones pictóricas se mueven, están conformadas tanto por movimientos en el tiempo como por movimientos en el espacio que se entrecruzan constantemente, por lo que resulta muy difícil diferenciar estas condiciones. Como apunta M.A. Hernández<sup>6</sup>, “*No es posible pensar el lugar como algo fijo y el tiempo como algo móvil. Sino que ambos están implicados entre sí, haciendo que en cierto modo el lugar sea móvil y múltiple, y que en el tiempo haya fragmentos de localización y fijeza.*” (Hernández, 2010, p. 11). Ambas están involucradas en una transformación continua, lo que supone una experiencia espacio-temporal de la pintura subjetiva, múltiple y cambiante.

El tiempo de la pintura transcurre entonces en un tiempo que se mueve en el interior de ese espacio ficticio. Es un ritmo interno que implica la coexistencia de diversos tiempos y espacios en el que confluyen entrecruzan el tiempo mediatizado, el perceptivo y el productivo. Es, por tanto, un tiempo sujeto a otros. Si bien la idea de temporalidad múltiple es connatural al ser humano, el régimen occidental ha impuesto desde la industrialización un tiempo único.

Como defiende G. Valencia<sup>7</sup>, la experiencia del tiempo se conforma entre un *cronos* y un *kairós*. La primera, *cronos*, correspondería al ritmo de los acontecimientos, mientras que *kairós*, conlleva el modo en el que cada individuo vive ese tiempo Sin embargo, desde la Modernidad, el régimen occidental ha optado por homogeneizar la temporalidad en favor de un tiempo único marcado por los ritmos de producción industrial. El individuo se ha visto imbuido un tiempo lineal y constante que, como el propio progreso tecnológico, fue adquiriendo cada vez más velocidad. Una velocidad marcada por un ritmo constante e inalterable, el tiempo de la máquina se extiende hasta anular el tiempo del sujeto “*para él, entonces, el desplegarse del tiempo ocurre mecánicamente, como variable puesta por la máquina, por su dispositivo de arrastre*”. (Brea, 2010, p. 46)

Sin embargo, la velocidad del recorrido temporal mecánico ya no es el que marca la actualidad, sino que ahora es una retícula en la que todo se mueve en un flujo multidireccional. Es decir, hemos pasado de un tiempo basado en el ritmo de las proyecciones cinematográficas, a otro que opera en red, capaz de extenderse a todos los lugares y al

---

<sup>6</sup> Miguel Ángel Hernández es profesor de Historia del Arte en la Universidad de Murcia, escritor y crítico de arte. Entre sus ensayos destaca, “Retorcer el tiempo: Fernando Bryce y el arte de la historia” (2016), “Desincronizados. Tiempos de fuga e imágenes del desplazamiento” (2010).

<sup>7</sup> Guadalupe Valencia es socióloga, profesora y actualmente directora del CEIICH de la UNAM. Sus líneas de estudio tratan el tiempo social, los usos y discursos temporales y su relación con las identidades sociales. Entre sus publicaciones, *Entre Cronos y Kairós. Las formas del tiempo sociohistórico* (2007)

mismo tiempo. De un tiempo con principio y con final, a otro sin principio y sin final. Aun así, el interés uniformador por parte del régimen occidental sigue estando presente, y ahora lo hace con más fuerza gracias al alcance de las nuevas tecnologías. Atrás quedan entonces los cambios de ritmo, las pausas o los intervalos propios de la experiencia temporal humana. “*los tiempos hipermodernos se caracterizan, precisamente, por suprimir todas las distancias temporales. Una supresión de la espera, de la transición, del intervalo, del in-between*”. (Hernández, 2010, p. 12). La supresión del *otro* tiempo, el que se esfuerzan por ocultar pero que irremediablemente es parte del mismo, es el que nos interesa en la práctica pictórica. Recuperar esa experiencia temporal significa atender a la periferia de un tiempo globalizado; llevar a la misma superficie el tiempo mediatizado y el tiempo que no es tiempo, sino discontinuidad, interrupción y ausencia.

### 1.1. Tiempo expandido hacia un tiempo externo

El tiempo, como espacio de colisión de tiempos, como conflicto nunca resuelto, es un importante configurador de prácticas pictóricas contemporáneas. Visualizar (pintar) el conflicto temporal actual supone comprenderlo a través del uso de las nuevas tecnologías; medios que, frecuentemente, proporcionan renovadas e impensadas experiencias en la pintura al confrontar el ritmo para el que fueron fabricados y el viaje en la lectura que tanto el artista como el receptor hacen de ellos. Se trata, por tanto, de experimentar el espacio pictórico desde el avance de múltiples fenómenos y en el que, el espectador es pieza indiscutible en su configuración temporal e imaginaria.

En este sentido, la edición de ARCO 2017 acogió en su stand de *El País*, una de las obras más recientes de Daniel Canogar, *Ripple* (Onda)<sup>8</sup>. La instalación, a la que se accedía por uno de los dos pasillos laterales, confluía en una sala rectangular en penumbra, tan solo iluminada por una cascada de noticias de portales web dispuestas en una pantalla panorámica y ocupando todo un lateral mayor. Las capturas de pantalla, programadas a través de un algoritmo que combinaba aleatoriamente más de 500 vídeos, se iban acumulando sin cesar, presentándose al espectador como un fluir de visualidades imposible de abarcarlas todas.

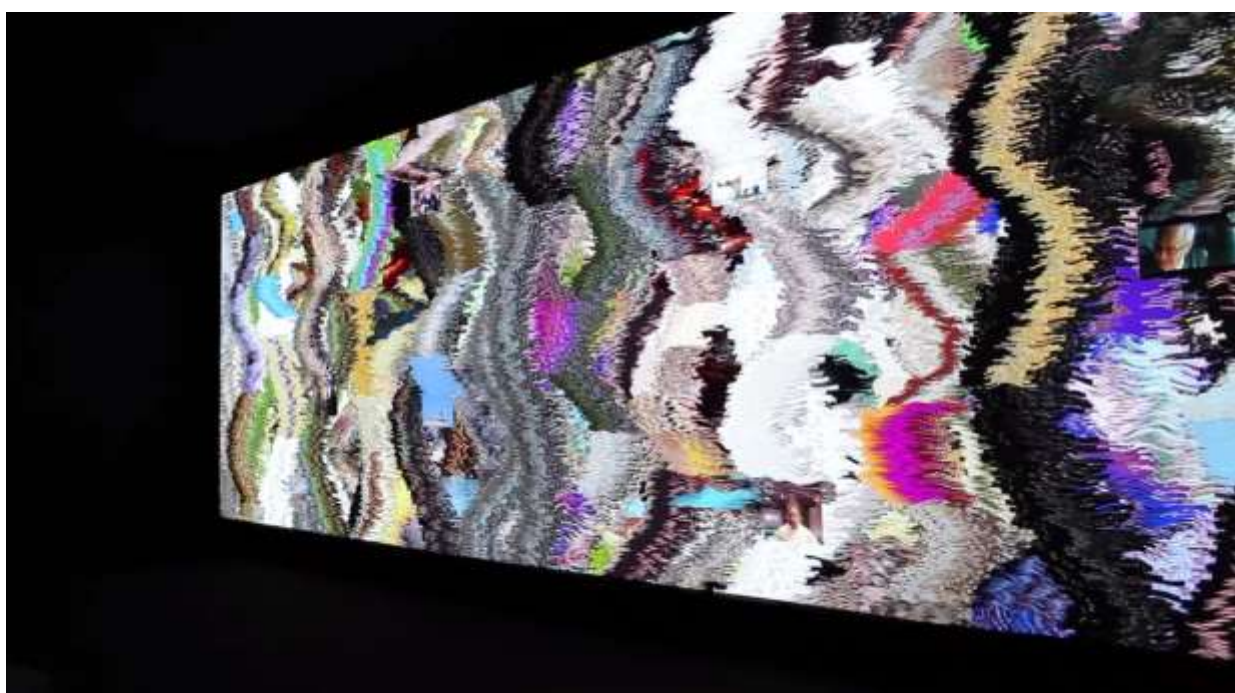
La actividad pictórica que se va generando en el proceso de *Ripple* requiere, por tanto, dispositivos que acojan la extensión temporal del visionado de la pintura. Y ya no solo en el sentido de durabilidad, sino también en la capacidad de interiorizar diferentes tiempos que, a su vez, pertenecen a condiciones imaginarias diversas. *Ripple* propone entonces, un espacio de ritmos desestabilizador del tiempo único y singular, en su lugar, una pintura de tiempos encontrados.

Si atendemos al tiempo de emisión y recepción de las noticias en la web, es un tiempo virtual en el que no hay distancia espacial. Las nuevas tecnologías han contribuido a eliminar la espera y el espacio del mensaje y, en su lugar, proponen un acceso colectivo e instantáneo. En el espacio electrónico de *Ripple* ya no existen líneas de tiempo hilando unas proyecciones con otras, ya no hay una sucesión temporal que articule el discurso

---

<sup>8</sup> La instalación se puede consultar en: <https://vimeo.com/208548264> [Consultado el 10 de julio de 2017]

como lo hacía en la imagen-film<sup>9</sup>. Las noticias, que antes respondían a un orden cronológico lineal, aquí olvidan el tiempo pasado y se vuelven presente. Ahora la pintura se conforma en una red horizontal de bits como estelas de noticiarios. Una matriz de proyecciones veloces y múltiples generadas por un programa informático, el medio pictórico elegido por Daniel Canogar. La nueva pintura muestra imágenes-luz provenientes del escenario virtual, lugar en el que todo puede suceder en todos los lugares debido a la multiplicación ineluctable de su imaginario. Nada se retiene ni existe voluntad de permanencia, “*las (imágenes) electrónicas solo están en el mundo yéndose*” (Brea, 2010, p.67). Cuerpos-luz que transitan por los dispositivos electrónicos para poder ser vistos; luces que pintan los contenedores pero que, en ese mismo momento, dejan de estar pintados para dar paso a otra pintura-luz.



4 – Daniel Canogar, *Ripple* de la obra *Ripple*  
Instalada en el stand El País en ARCOmadrid / feb. 2017

Por otro lado, si atendemos a los modos de distribución actuales, la hegemonía del tiempo de la proyección en presente es indiscutible. Está impuesto por occidente como único e instantáneo y, a través del cual, accedemos diariamente a la información. Es el tiempo de la pantalla. Este sí conserva su espacio, es el de la instalación pictórica, donde se van sucediendo visualidades sin voluntad de permanencia. El espectador accede a *Ripple* mediante el formato televisivo, la información llega continuamente a través de una pantalla. Sin embargo, el imaginario que toma cuerpo en la pantalla, pertenece al primer tiempo. La diferencia con el anterior es que permite captar, aunque solo sea por un momento, el fluir de entrecruzamientos en la pintura.

---

<sup>9</sup> Imagen-film, término expuesto por J.L. Brea en referencia al régimen imaginario desarrollado tras la irrupción del cine y la fotografía. *Las tres eras de la imagen* (2010)

Sin embargo, hay otro tiempo que entra en conflicto con los anteriormente citados. Un tiempo que interrumpe el fluir de lo que está ocurriendo para hacer suyo el tiempo de otros. Es el tiempo de la imaginación del espectador, capaz de confluir con las temporalidades anteriormente citadas, el tiempo virtual y el tiempo proyectual. En ese espacio mental, la imaginación del receptor produce la agitación de la pintura. Son movimientos en un tiempo inesperado, un tiempo sin orden cronológico, que choca con el tiempo tecnológico exterior. El espectador es capaz de configurar en una temporalidad heterogénea la información recibida y, de este modo, darle sentido a la experiencia espacio-temporal propia de la instalación pictórica.

En otras palabras, en la mente de cada espectador en confluencia con los tiempos internos de la instalación, se configura la actividad pictórica. Se tensiona, por un lado, un tiempo lineal al que hace referencia las noticias periodísticas, que nos remite irremediablemente a ese tiempo archivado y acumulativo. A la vez, un tiempo en red, tecnológico, que responde al modo de distribución actual, presencial y múltiple. La circulación de entradas y salidas de capturas virtuales colisiona con el modo de distribución archivística del contenido de las mismas. La pantalla de la secuenciación es ahora la pantalla de la pantalla de la pantalla.



5 – Detalle de las proyecciones. Daniel Canogar, *Ripple* de la obra *Ripple* Instalada en el stand El País en ARCOmadrid / feb. 2017

El umbral entre tiempo interno y tiempo externo es la pantalla. Ahí están suspendidos los tiempos mediáticos de *Ripple* hasta que se encuentran con el pensamiento del receptor. Pintar, por tanto, no es una actividad sometida al ritmo de las tecnologías, sino que es capaz de viabilizar el movimiento de diferentes tiempos durante el proceso. Como afirma J. Larrañaga, *“En nuestros días, la experiencia perceptiva de una imagen no es solo la forma fraccional y discontinua en que se presenta ante el espectador, sino que incluye la manera fantasmagórica y transparente que posee en nuestra imaginación colectiva, como aparición efímera, flotante”* (Revisiones, 2011).

Desde el punto de vista técnico, el procedimiento pictórico elegido es el que posibilita el proceso expandido en el tiempo. La pantalla, como cuerpo presente para el visionado colectivo, se conecta a otra pantalla, a la que accede el artista de manera individual. Ríos de impulsos eléctricos generados por un algoritmo son los útiles con los que D. Canogar configura el ritmo en la pintura. El pintor no es, por tanto, quién delimita el principio y el final del procedimiento, sino que ahora se configura como punto de fuga. Pintar es un proceso continuo, ya no responde a los modos tradicionales de linealidad temporal que culmina en la exposición en una sala. D. Canogar presiona una tecla, envía un código, enciende un interruptor... abre la vía para el tránsito libre de la pintura hacia un espacio de ficción. Ahí la pintura se sigue pintando, cada avance es un nuevo comienzo que avanza, a su vez, otro comienzo, “*en un ocurrir que transcurre*” (Brea, 2004, p. 45). Tan solo la presencia del espectador interrumpe ese ovillo de temporalidades para introducir otro tiempo, subjetivo. Entonces, la pintura se mueve completa, en un tiempo de tiempos.



6 – Encuentro del espectador con *Ripple*. Daniel Canogar, *Ripple* de la obra *Ripple*  
Instalada en el stand El País en ARCOmadrid / feb. 2017

## 1.2. Tiempo distraído para un tiempo interno

Si bien la temporalidad de una pintura supone la coexistencia de varios tiempos, hay un tiempo pictórico inherente a la obra que, según el régimen epistemológico al que pertenezca su imaginario, modifica los modos de producción, recepción y distribución pictórica. Paralelo a ciertos avances tecnológicos producidos en un determinado contexto histórico, la pintura y el propio acto de pintar son atravesados por unos u otros condicionantes. “(...) *se temporaliza internamente. Gracias a ello, se potencia como dispositivo narrativo*” (Brea, 2004, p. 45). La lectura que se hace de una pintura debe, por tanto, tener en cuen-

ta su tiempo interno. En otras palabras, no podemos enfrentarnos del mismo modo a la temporalidad de una obra del siglo XV que como lo haríamos a una propuesta pictórica actual. Sin embargo, lo que diferencia la comprensión de una pintura con respecto a la otra, no es una cuestión de distancia histórica sino que, cada una de ellas pertenece a un régimen temporal que debe ser comprendido irremediamente en su especificidad.

En este sentido, las instalaciones *Wide glass* (Amplio vidrio) con luces led de James Turrell, expuestas en 2016 en la Galería Pace de Palo Alto, evidencian las nuevas condiciones temporales de la pintura. J. Turrell apela a una pintura devoradora de un tiempo único y singular al mismo tiempo que cuestiona el emplazamiento hermético de la pintura. *Wide glass* se configura en pantallas de luces led en las que han sido programados cambios de gradación lumínica apenas perceptibles. Frente a movimiento que acogen las pantallas, se contraponen el formato elegido de los dispositivos, de clara reminiscencia a las medidas adoptadas por la tradición pictórica.



7 – James Turrell, *Wide glass* de la obra *Wide glass*  
Instalada en Galería PACE Palo Alto / abr. – ago. 2016

*Wide glass* encarna, por tanto, dos sistemas de distribución y percepción de la imagen pictórica contrapuestos y los condensa en una misma instalación pictórica. Por un lado, los formatos de las pantallas, de clara referencia a la pintura de retrato y de género paisajístico, apelan a una pintura propia de la imagen-materia<sup>10</sup>. En ella, esperamos ver una imagen fija y estable irremediable unida a unas técnicas y un soporte expuestos en un espacio singularizado. Por otro lado, lo que proyecta *Wide glass* está en continuo movi-

---

<sup>10</sup> Imagen-materia, término expuesto por J.L. Brea en referencia al régimen imaginario desarrollado en la tradición pictórica occidental. *Las tres eras de la imagen* (2010)

miento, o mejor dicho, en proceso de cambio. El cuerpo del dispositivo se abre a un tiempo expandido de la imagen pictórica propio del régimen electrónico actual.

En la acción del artista de constreñir la pintura a un formato y a un espacio dominantes durante siglos en el arte occidental, la pintura se resiste fugándose en el tiempo. El marco, en su pretensión por alojar perdurabilidad, colisiona con la mutabilidad de las apariencias en la pantalla, un tiempo fugaz y múltiple. Pintar supone entonces facilitar la transformación de imágenes virtuales que no tiene voluntad de permanecer. La pintura ya no vive un tiempo congelado, sino un tiempo expandido, factible gracias a las nuevas tecnologías.

El imparable tránsito del imaginario virtual conlleva a experimentar una pintura siempre en presente. J. Turrell pinta un *Wide glass* que es otro *Wide glass* a cada momento, a cada encuentro con el espectador. Agotados por la exigencia que supone capturar las transformaciones lumínicas, desviamos la atención. Al volver al encuentro, nos damos cuenta de que no vemos un “lo mismo”, sino que la pintura transcurre para empezar de cero, vuelve a ser otra pintura por enésima vez. “Otro tipo de percepción, más distraída, menos capaz de darse como sujeta a concentración - toda vez que el retorno de la mirada sobre su objeto lo encuentra transformado, siendo <otro> (...) en cuanto al tiempo” (Brea, 2004, p.46). Pintar es entonces una acción en futuro.



8 - James Turrell, *Wide glass* de la obra *Wide glass*  
Instalada en Galería PACE Palo Alto / abr. – ago. 2016

### 1.3. Tiempo del acontecimiento

La expansión del tiempo en las propuestas artísticas supone desvirtuar el tiempo único en los modos de producción y recepción hacia un tiempo continuo en el hacer pictórico. En esa transformación, la pintura se aleja del instante, hecho fuera del tiempo, para generar experiencias, acciones que corren en el tiempo. Frente a la imposibilidad de reacción ante el tiempo congelado que supone la obra singular y estática, la amplitud temporal en la instalación pictórica se abre a la posibilidad de infinitas alteraciones du-

rante el proceso. El hacer del artista, por tanto, se extiende igualmente a una producción pictórica en directo.

En los últimos años, ciertas instalaciones pictóricas se articulan en la dualidad de un tiempo expandido de la pintura y una actividad performativa del artista. Si bien esta relación no es nueva, las propuestas neovanguardistas en el uso del vídeo, encabezadas por Bruce Nauman, de los años sesenta y setenta; o el desarrollo de distintas tendencias artísticas que se iniciaron hacia los años 90, durante los inicios del new media art, son referentes de la “*afirmación del tiempo cualquiera*” (Brea, 2004, p. 47; el uso de los nuevos sistemas informáticos y la optimización de la red permiten además, introducir otros tiempos nuevos en el transcurso de un tiempo pictórico cualquiera. El espacio virtual al que el artista accede a través de las pantallas, es un espacio de comunicación, en el que todo es susceptible de ser transformado. Por ello, es un espacio de intercambiabilidad, el artista altera con su presencia el espacio pictórico virtual y este, a su vez, absorbe los cambios introduciéndolos en su red de temporalidades.



9 - Ryoichi Kurokawa durante el concierto *Concierto Parallel Head* Instalada en House of World Cultures, Berlín en el Festival Transmediale / 2009

En esta línea, el artista japonés afincado en Berlín, Ryoichi Kurokawa, desarrolló un trabajo pictórico in situ desde las pantallas electrónicas. El proyecto *Parallel Head*<sup>11</sup> (Cabeza paralela), al que se pudo asistir durante la celebración del festival Transmediale<sup>912</sup>, tensiona el tiempo subjetivo y el tiempo mediatizado. Ocupando todo una sala del festival, se instalaron decenas de dispositivos electrónicos conectados a los ordenadores del artista. *Parallel Head* se desplegó en un concierto de proyecciones y sonidos en el que R. Kurokawa, pinta estampas virtuales a la red audiovisual instalada a través de su equipo informático.

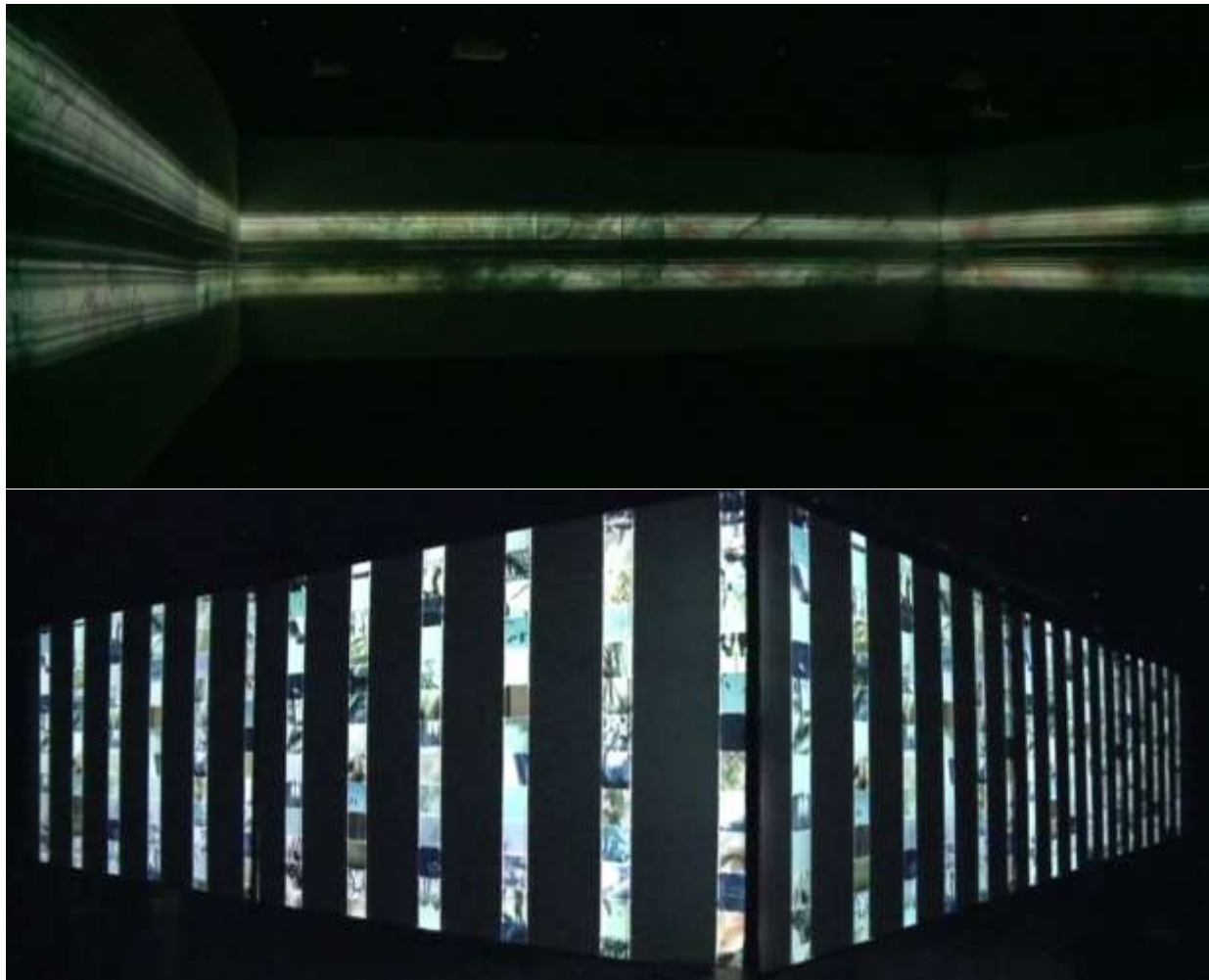
---

<sup>11</sup> <https://transmediale.de/content/parallel-head-performance-by-and-with-ryoichi-kurokawa> [Consultado el 12 de julio de 2017]

<sup>12</sup> Transmediale en un festival berlinés enfocado a las nuevas conexiones entre arte, cultura y nuevas tecnologías. Más información en: <https://transmediale.de> [Consultado el 12 de julio de 2017]

A partir de contenidos audiovisuales creados y de material buscado en la web, el artista programa una densa capa de luces virtuales que cubre todo el espacio. *Parallel Head* genera una red de bits que introducen al espectador en una nube de imágenes-luz tomando cuerpos en un aquí y ahora. A un ritmo imparabile, la sala se convierte en un espacio saturado de luces que van llegando para, simultáneamente, desaparecer, “*en puro presente-continuo*” (Brea, 2010, p.73). R. Kurokawa es quien ha iniciado este flujo, quien ha creado el espacio para que fluyan, pero el proceso de transformación aquí no queda relegado al libre albedrío de entrecruzamientos visuales. O al menos, hasta cierto punto, el artista sigue condicionando el ritmo con sus intervenciones. El espacio se sigue pintando en una red de visualidades imparables e indiscernibles. Todo se conecta con todo, el artista también. Y en esa interconexión, prolongada por los medios informáticos, el artista accede al interior del espacio y el tiempo pictórico para introducir su propio tiempo.

Los encuentros imaginarios se encuentran también con la actividad del artista; no hay lugar para fracturas, no hay tiempo para frenar el movimiento. En la colisión se generan nuevos lugares, nuevos ritmos, nuevas vías para seguir pintado otra pintura. El ritmo del artista se cruza con el ritmo (imparable) de los entrecruzamientos pictórico y, en esa tensión, el artista logra pintar en el transcurso de la pintura.



10 - Ryoichi Kurokawa, *Parallel Head*  
Instalada en House of World Cultures, Berlín en el Festival Transmediale / 2009

## 2. Espacio de la memoria

De manera inminente, miles de millones de conexiones a internet a nivel usuario multiplicarán por 100 su velocidad y posibilitarán una red de interconexiones simultáneas entre equipos nunca antes vista. El alcance de las nuevas redes 5G, que se anunció en junio de 2017 en el *Mobile World Congress* (Congreso Mundial del Móvil) de Shanghái, es ya un hecho para muchas compañías sabedoras de que el mundo en el que hoy vivimos se encuentra en los umbrales de una transformación con un impacto equiparable a la revolución industrial. Una de las principales diferencias con esta última está en que ya no es un cambio material sino virtual, abriéndose a una nueva dimensión demandante de otras formas de producción, difusión y distribución de conocimiento.

Asimismo, la generación y circulación constante de imágenes responde a un nuevo sistema en el que ya no hay una única imagen, como tampoco hay una única solución al entrecruzamiento de éstas, sino que se ha conformado una nube de ramificaciones activadas y desactivadas por los usuarios en cualquier momento. Joan Fontcuberta<sup>13</sup> definió este escenario como “*un mundo saturado de imágenes: vivimos en la imagen, y la imagen nos vive y nos hace vivir.*” (La Vanguardia, 2011) La dosis visual es tan abrumadora que resulta imposible, por un lado, atender a toda esa información, y por otro, catalogar y guardar esos documentos. Sin embargo, no es la incapacidad de abarcarlo lo que impide su archivo, sino que la condición de la propia imagen es la de no ser archivo, es decir, la de ser “*contramemorias, memorias de olvido*” (Brea, 2010, p. 79). Dicho de otra manera, su interés no radica en traer al presente su pasado sino más bien en avanzar siempre hacia el futuro. Imágenes fugaces con la misma memoria fugaz. Sin consistencia, no cesan de moverse y de desplegarse, de vivir siempre en un proceso de cambio.

Esta transformación ineluctable no queda oculta por la acumulación del paso del tiempo, los cambios no se superponen, sino que suceden y se desvanecen en el momento-ahora. Ello supone a la condición de la memoria dejar de ser un recipiente de recuerdos para situarse en la misma superficie que el cuerpo de luz de las imágenes. Ambas las vemos llegar e irse al mismo tiempo, las captamos en un proceso de transformación continuo, es decir, la memoria actúa extendida sobre la superficie donde se producen los cambios, es “*pura memoria de trabajo, toda RAM*” (Brea, 2010, p. 87).

Pintar se vuelve, por tanto, una actividad en proceso continuo al no ceñirse a una franja de tiempo ni limitarse a la sola ejecución del pintor. Es un proceso que va desarrollándose de manera imprevisible, y no por desconocimiento de quien se la encuentra, sino porque las combinaciones son siempre aleatorias y se escapan a cualquier trazo marcado. Pintar va más allá de la intencionalidad del pintor porque, aunque éste haya programado ciertas pautas previamente, los efectos de la acción no se pueden controlar. El pintor, aquí alejado de la superficie pictórica, se ve en la necesidad de sustituir los utensilios tradicionales para pintar imágenes con luz y sin memoria. Es decir, pintar y pintor se abren a nuevas relaciones extendidas a un tiempo y a un espacio presente.

---

<sup>13</sup> Joan Fontcuberta es artista plástico español, docente, ensayista, crítico y promotor de arte especializado en fotografía. Entre sus publicaciones destacan: *La furia de las imágenes* (2016), *La cámara de pandora* (2010) y *El beso de Judas: Fotografía y verdad* (1997).

En este sentido, Vicente Verdú<sup>14</sup> planteó los derroteros que estaría llevando la actividad pictórica en uno de sus artículos, “¿La mano del artista? El artista de gran éxito hace tiempo que no mueve un dedo.” (El País, 2010). Pero quizás el hecho de “no mover un dedo” tenga más que ver con las prácticas artísticas apropiacionistas del siglo pasado que con las propuestas pictóricas más recientes. Aun así, la actividad corporal del pintor nunca ha dejado de existir sino que, ésta se adaptaría al uso que hacemos de las tecnologías. En la era de la electrónica, lo novedoso radica en que el pintor mueve solamente un dedo. Hacer clic con el ratón, pulsar una tecla o tocar el cristal de una tableta son acciones que se cruzan en algún momento de cualquier proceso pictórico. El pintor utiliza exclusivamente el dedo índice en todos esos actos ya que, a través de una pantalla, es capaz de agitar toda la pintura. El artista es activador de la pintura, con solo un movimiento, se desencadena todo un flujo de actividades.

La pintura opera en presente y, tras el arranque del pintor, avanza sin mirar atrás. La huella pictórica desaparece, ya no queda siquiera el recuerdo del clic, quizás un eco lejano de qué activó la pintura. Ahora programamos a los dispositivos electrónicos conectados a la red para que, dentro de su interfaz, continúen pintando el proceso. En ese viaje, la distancia entre ellos, unidos a través del software, permite libertad absoluta de circulación entre imágenes. Los nuevos circuitos distributivos se alejan de la producción lineal de contenido y, en su lugar, se produce un torrente de emisiones entrecruzadas. En ese circuito abierto que se ha generado, la capacidad transformadora responde al albedrío de las imágenes electrónicas y no a la decisión anticipada del pintor. Las imágenes se ramifican escapándose al control de quien ha incentivado el proceso. La pintura, como decíamos al comienzo, está siempre en movimiento, no tiene límite sobre donde parar o donde comenzar sino que se mueve a un ritmo cambiante durante la actividad.

## 2.1. Obsolescencia del archivo tecnológico

En la actualidad, y bajo las nuevas condiciones, pintar supone abrir nuevos significados (pintar después del pintor, pintura que está siempre siendo pintada, pintar sin principio y sin final...). Estos son resultado de las transformaciones de un tiempo que ya no es limitado ni lineal, sino que olvidan la impronta de lo que fueron para seguir avanzando en su viaje. Esta resistencia de la pintura a ser contenedora de sus recuerdos es una de las constantes en la obra de Daniel Canogar.

En marzo de 2017, en el Museo Universidad de Navarra, presentó *Sikka ingentium*. Instalados en una de las paredes de la sala principal, cientos de DVDs rotan del mismo modo en que lo harían en un lector. Sobre ellos, un flujo continuo de luces llega a proyectarse para, inmediatamente después, rebotar en la pared opuesta. La paradoja se produce al ver que, siendo soportes creados para almacenar y reproducir contenido, en ningún momento muestran lo guardado. Parecen querer decirnos que ya a nadie le interesa lo que recuerdan. Y es así, no necesitamos anclarnos a una secuenciación limitada porque la actividad en la red está viva, ofreciendo infinitas posibilidades combinatorias,

---

<sup>14</sup> Vicente Verdú es escritor y periodista español. Escribe regularmente en el *El País* y entre sus artículos cabe destacar: “Pintar sin pintura” (2010), “La postcultura” (2017) y “Ojos con cataratas” (2016).

“la extrema longitud del circuito intensivo no deja nada dormido, latente: todo está en línea, en todo momento, siendo esta línea infinita, sin límite, sinapsis permanente y pura” (Brea, 2010, p. 87).

En *Sikka ingentium*, los DVDs evidencian su obsolescencia como medios portadores de imágenes al convertirse en reflectores, actúan como focos a disposición de las luces que van llegando. Pintan imágenes con movimientos de luz conformando nuevos mapas hasta chocar en el muro enfrentado y así continuar su camino. En el tejido de este imaginario estaría la memoria, horizontal y distribuida por todas las superficies, “memoria es tensión y experiencia de red y organicidad, código de intercambiabilidad – y sincronicidad” (Brea, 2007, p. 7). Su cometido ahora es el de conectar puntos deslocalizados, abrirse a nuevas posibilidades y tender puentes hacia lo que será. Es una memoria descubridora de imágenes potenciales, de nuevas experiencias en la pintura.



11 - Daniel Canogar, *Sikka ingentium* de la obra *Sikka*  
Instalada en la sala principal del MUN (Museo Universidad de Navarra) / marz. 2017 - sept. 2017

“Imaginemos el mundo como una topología de ecos” (Brea, 2010, p. 69), imaginemos entonces *Sikka ingentium* como ese espacio de ecos. La misma proyección es capaz de viajar en infinitud de direcciones y tomar todo tipo de cuerpos al mismo tiempo. Se multiplican sin que nadie pueda controlarlo. Sobre la superficie del DVD llegan imágenes electrónicas que, paralelamente, encontramos en el proyector que las emite, en la pared opuesta de la sala o sobre la piel de algún espectador. El soporte pierde entonces su privilegio como llave de acceso al contenido, no es ya quien dicta los tiempos de las emisiones, sino que forma parte de un complejo engranaje de emisores y receptores.

*Sikka ingentium* ha transformado la densa capa horizontal de DVDs en un espacio de circulación multidireccional. Su actividad es ahora viaria, se centra en captar algo de lo que llega, en enviar algo de lo que está llegando. Rozando la superficie de policarbonato,

la pintura-luz circula en todas direcciones, “un espacio concebido como transitividad” (Brea, 2004. P.43). Pero en ese espacio, limitado, no cesan de llegar y desplegarse luces electrónicas por lo que *Sikka ingentium* se convierte en una superficie tan saturada que se hace irrespirable. Solamente las interconexiones imaginarias que se están dando tienen la potencia expandir el tránsito hacia otro espacio y tiempo. Se generan aberturas que hablan de un futuro en la pintura.

Los nuevos lanzamientos avanzan en su viaje sobre cualquier cuerpo que se cruce y son, por tanto, capaces de llenar la extensión que dista de una a otra superficie. Los bloques, las fronteras, se diluyen para crear un espacio sin límite en el que las emisiones se distribuyen sin control. Asistimos entonces a un ovillo de direcciones proyectadas (de ecos) en el que las imágenes electrónicas, infinitamente desplegadas, llegan para irse.



12 – Detalle de las proyecciones sobre la superficie de los DVD's.  
Daniel Canogar, *Sikka Ingentium* de la obra *Sikka*



13 - Detalle de los asistentes a *Sikka Ingentium*. Daniel Canogar, *Sikka Ingentium* de la obra *Sikka*  
Instalada en la sala principal del MUN (Museo Universidad de Navarra) / marz. 2017 - sept. 2017

En referencia al proceso pictórico, D. Canogar introduce al público en una pintura saturada y caótica en la que la actividad del pintor es atravesada por las nuevas condiciones digitales. No se trata, por el contrario, de una sustitución en sus competencias o en sus herramientas sino más bien que, el hacer pictórico, como los otros haceres, oficios y dedicaciones, se ha imbuido en nuevas formas de producción, de socialización y de comunicación propios de la era tecnológica.

En este sentido, R. Krauss<sup>15</sup> defendió la práctica artística en relación a un régimen cultural específico, “*la práctica no se define en relación con un medio dado (...) sino más bien en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio (...) pueden utilizarse*” (Krauss, 1979, p.72). Lo que supone que cualquier procedimiento es susceptible de ser un medio pictórico y que opera como vía para crear nuevos significados en la pintura.

Por ello, el pintor sigue pintando pero lo hace atravesado por un régimen cultural y social específico. D. Canogar, consciente de sus propios límites corporales para hacer frente a una red que no cesa de generar visualidades, extiende sus capacidades a la labor de las interfaces, así como al uso que se hace de estos por parte de profesionales informáticos. El soporte electrónico elegido como medio pictórico es el generador de las aberturas de significados en ese espacio. Y, es en esos encuentros fortuitos entre el espectador y la pintura de *Sikka ingentium*, donde surgen multitud de oposiciones de sentido como las que hemos planteado en este texto, memoria de archivo/memoria de proceso, distribución lineal/distribución en red en la instalación. Nuevos significados que en cualquier momento pueden ser captadas por la imaginación del espectador.



14 - Daniel Canogar, *Sikka Ingentium* de la obra *Sikka*. Proceso de la instalación en el MUN (Museo Universidad de Navarra) / marz. 2017 - sept. 2017

---

<sup>15</sup> Rosalind Krauss crítica de arte, profesora y teórica estadounidense. Fue impulsora de la revista *October* y entre sus publicaciones destaca, “La escultura en el campo expandido” (1979) o *El inconsciente óptico* (1993).

## 2.2. Memoria en la información periodística

Del mismo modo, frente a la vorágine de información de los medios de comunicación, los procedimientos pictóricos tratan de encontrar un sistema adecuado a una memoria ya sin capacidad de archivo. Un proceso mediante el cual se eleva al mismo plano la información que cada día nos hacen llegar dado que, la acumulación de fotografías exceden, desde hace años, los límites de nuestra capacidad de atención. En referencia a esta nueva modulación en los regímenes de lectura del imaginario, Aurora Fernández<sup>16</sup> advierte, “*Nunca como ahora se ha tenido esta inquietante sensación de ver cómo la imagen se multiplica hasta el infinito. Inquietante en tanto siniestra (...) por lo que esta inflación pueda tener de efecto anestésico y pérdida de experiencia*” (Fernández, 2010, p. 26). El pretender encajar el contenido reticular actual a un molde archivístico es, además de incoherente, totalmente ineficaz puesto que impide la comprensión de la información. Por ello, para evitar el efecto sedante globalizado al que apuntaba la profesora A. Fernández, el viraje hacia un espacio en red en los modos de emisión debe acordarse a unos modos de distribución capaces de gestionar sus efectos.

En este sentido, Ignasi Aballí<sup>17</sup>, evoca a un conocimiento por el montaje (método defendido por G. Didi-Huberman<sup>18</sup> leyendo a W. Benjamin<sup>19</sup>, en *El autor como productor*<sup>20</sup>), proponiendo en su obra *Mapamundi 2010* llevar a la misma superficie cientos de datos recopilados cada día en los periódicos. Con motivo de la exposición *sin principio/sin final* instalada en el MNCARS en 2016, el artista construye un nuevo mapa político compuesto por recortes de titulares de los países que acaparan cada día las secciones nacionales e internacionales. Como un amante de la filatelia, cada extracto habla de un lugar y pasa a ser una pieza más con la que ampliar la colección. Pero ese encanto se rompe cuando, pese a haber clasificado tal retahíla de títulos, la cartografía no refleja la realidad gubernamental en la que vivimos. Como si las palabras impresas estuviesen tan desgastadas que ya a nadie parece escandalizarles aunque sean leídas diez, veinte o cien veces. O quizás, conocedoras del efecto de incredulidad que suscitan, prefieren dejarle el relevo a las fotografías que las acompañan. En cualquier caso, *Mapamundi 2010* lucha contra el efecto archivístico de los noticieros creando un espacio de interacción. Títulos que se contagian unos a otros en un escenario que ha perdido toda lógica del paso del tiempo. Son fragmentos de tinta impresa, como arrancados del terreno de la sintaxis, silenciando lo que decían pero dispuestos a iniciar una conversación con sus (ahora) coetáneos.

Ignasi Aballí, por tanto, aporta en un principio registros pero que, una vez instalados, dejan de serlo. *Mapamundi 2010* pone en encuentro elementos en una red de temporalidad

---

<sup>16</sup> Aurora Fdez. Polanco es profesora de la UCM y editora de la revista de investigación *Re-visiones*, información en: [www.re-visiones.net](http://www.re-visiones.net) [Consultado el 3 de agosto de 2017]. Entre sus libros destacan *La Distancia y la Huella: para una antropología de la mirada*, (2001), Y *Sobre algunas metáforas psicoanalíticas en la estética contemporánea* (2002).

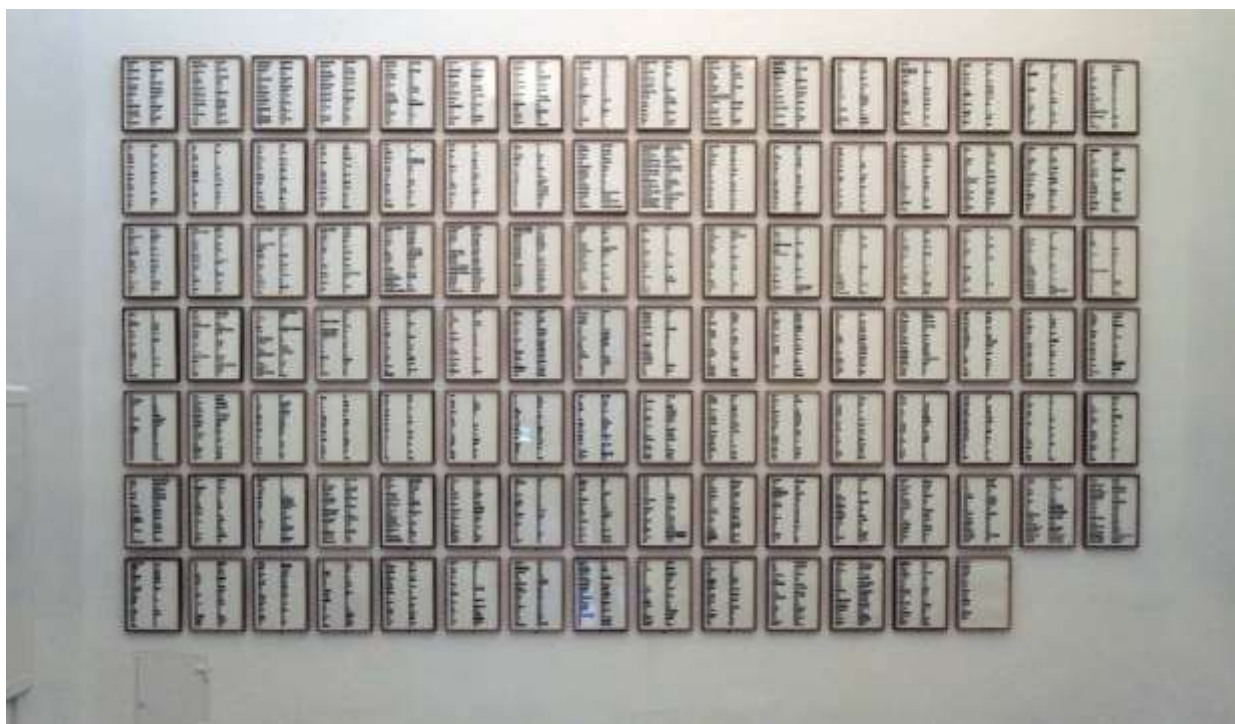
<sup>17</sup> Ignasi Aballí, artista plástico español, su obra propone una reflexión conceptual sobre la representación y la percepción de medios como la pintura, el objeto, la fotografía, la ficción, el cine o el vídeo.

<sup>18</sup> Georges Didi-Huberman, filósofo e historiador del arte francés, su obra bucea en el poder de las imágenes. Entre sus publicaciones están: *Cuando las imágenes toman posición* (2008) y *La pintura encarnada* (2007).

<sup>19</sup> Walter Benjamin (1892-1940), filósofo y crítico alemán. Su obra más tardía analiza la relación de la tecnología con el arte y la sociedad. Destacan, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936) y *El autor como productor* (1934).

<sup>20</sup> W. Benjamin publicó *El autor como productor* (1934), anuncia el desplazamiento del arte como ritual al arte como medio de revolución política, así como el papel del artista como genio al artista como productor.

dad presente que olvida el tiempo pasado de cada uno. La instalación los transforma en contenidos amnésicos pero ávidos de comunicación. Es, en la tensión generada, por un lado, por la reproductibilidad de los periódicos en papel, la cual remite a las propuestas de la modernidad frente a la avalancha de imágenes impresas y, por el otro, al carácter fractal de la información que nos asola en la era de las nuevas tecnologías. Es, a partir de ese espacio, donde la pintura configura un escenario de posibilidades significativas entre la obra y el espectador. “Un envío que (...) todavía espera a su destinatario y el trabajo activo de la lectura que él realice –sin el cual, lo enviado pertenecería todavía al dominio de la mala materialidad in-sensata, al registro de lo que es signo mudo, gesto o trazo puro antes que significativo o portación del sentido-.” (Brea, 2010, p. 86). La pintura promueve entonces un entrecruzamiento de mensajes e interpretaciones con el que se conforman otras acotaciones más allá de los marcos de la instalación pictórica. Los elementos desmemoriados adquieren la condición de elementos procesuales y es la pintura en toda su extensión la que actúa como gestora pública de esos acontecimientos.

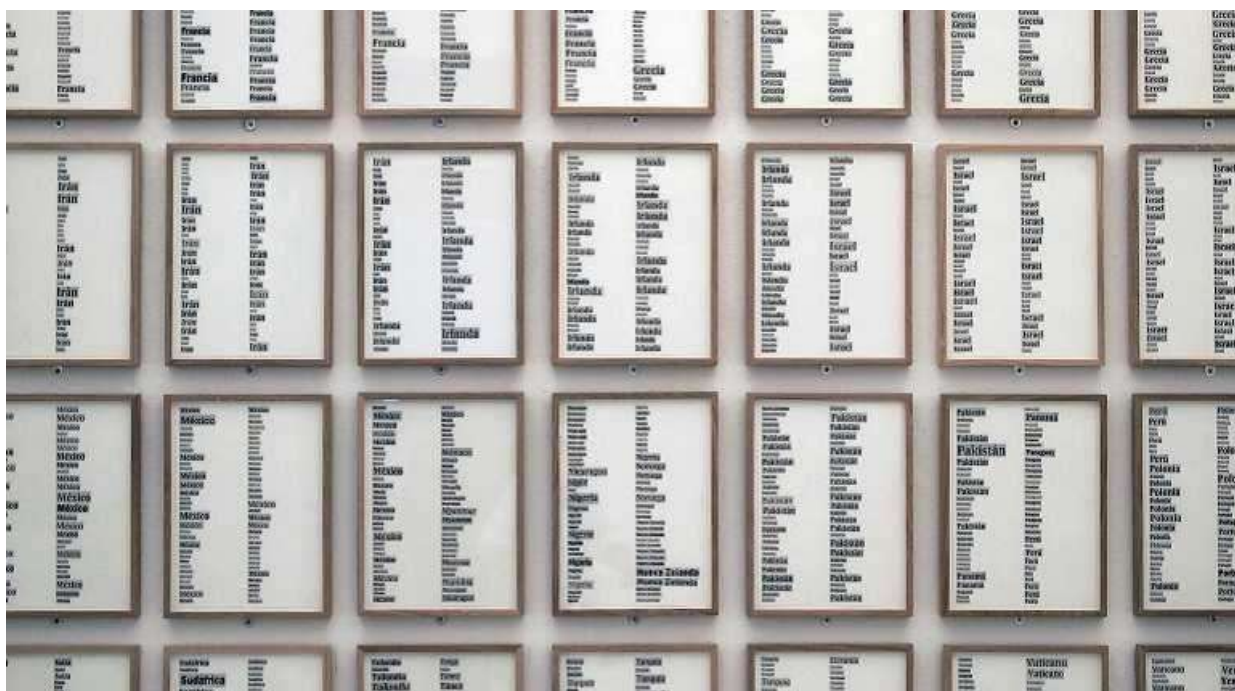


15 - Ignasi Aballí, *Mapamundi 2010, 2011* de la obra *Mapamundis* Instalada en Edificio Sabatini, planta 3 del MNCARS / oct. 2015 – marz. 2016

Si atendemos a los procedimientos técnicos, Ignasi Aballí pinta escogiendo recortes de papel impregnado de tintas industriales. Si bien el medio pictórico elegido para *Mapamundi 2010* son objetos al alcance de cualquiera y que además tienen una fecha de caducidad temprana, la instalación les otorga una lógica diferente al tratamiento tradicional de pigmento y aglutinante. Y aunque tampoco se puede obviar la reminiscencia a la modernidad en los procedimientos pictóricos al usar hojas de prensa como soporte y collage, en *Mapamundi 2010* el periódico no se ancla a la materialidad de los fragmentos, sino a las ideas que estos llegan a confrontar. Los recortes tensionan unos titulares producidos en masa frente a la actividad del pintor la cual, artesanalmente, va eligiendo

cada fragmento para más tarde pegar y configurar cada uno de los paneles. Es decir, la acción del artista al recopilar, elegir y colocar de una determinada forma los elementos, interrumpe la historia de esos objetos permitiendo la generación de otros significados.

En este sentido, R. Hernández<sup>21</sup> define la actividad del artista como el medio interruptor, capaz de apagar y encender la pintura, *“De algún modo, su presencia, su mancha corporal, interrumpe el flujo de significados, como un corte temporal que llega desde otro tiempo –el nuestro– para romper la ilusión de transparencia del discurso heredado.”* (Hernández, 2016, p. 66). Instalar titulares supone que dejen de ser objetos perecederos para convertirse en eternamente actuales. Porque es la instalación, el nuevo espacio que habitan, la que permite a los recortes de prensa mantener su forma y, a la vez, modificar sus contenidos, su historia. Es, en la especificidad de ese espacio, donde se produce el choque entre forma (lo que identificamos que está) y contenido (lo que esperamos que sea porque siempre lo ha sido, pero ahora tiene la posibilidad de ser otro). R. Krauss<sup>22</sup> ya definió este hecho sobre las prácticas artísticas contemporáneas, *“La lógica espacial de la práctica postmodernista ya no se organiza alrededor de la definición de un medio dado (...) se organiza a través del universo de términos que se consideran en oposición dentro de una situación cultural”* (Krauss, 1979, p. 73). Aballí extrapola el marco geopolítico mundial y propone confrontaciones sobre lo que entendemos por la construcción de la historia. Entre ellos, los tratados en este texto, archivo-proceso, recordar-avanzar o memoria-desmemoria. Pintar es entonces agitar significantes en contacto con el espectador. *Mapamundi 2010* trata, por tanto, de generar significados siempre en presente, en el momento en el que la potencialidad de la instalación y la imaginación del interceptor se encuentran.



16 – Detalle. Ignasi Aballí, *Mapamundi 2010*, 2011 de la obra *Mapamundis* Instalada en Edificio Sabatini, planta 3 del MNCARS / oct. 2015 – marz. 2016

<sup>21</sup> *Ibidem*

<sup>22</sup> *Ibidem*

### 2.3. Memoria en la información audiovisual

Si atendemos a los recursos audiovisuales utilizados por los medios de comunicación, las imágenes emitidas dan cuenta de una manera todavía más acuciante de su aspecto plural e uniformador. Como apunta J.E. Mateo<sup>23</sup>, “Raramente vemos las imágenes solas, siempre están acompañadas, ampliadas, exteriorizadas y puestas en común, y no solo desde una visión externa (...) sino también desde un punto de vista interno, donde los procesos constructivos que las conforman son siempre colectivos” (Re-visiones, 2015).

En este sentido, la obra de Monika Anselment, *Wir lieben das Leben, wo wir nur können* (Nosotros amamos la vida, cuando hallamos un camino hacia ella...), reflexiona acerca de la representación tipológica de diversos conflictos en los mass media desde 2011 hasta la actualidad.

La instalación, exhibida en CentroCentro de Madrid hasta mayo de 2017, tuvo lugar durante la exposición *Tiempos de alegría. Tiempos de desamparo*, cinco años después de su homónima *Tiempos de alegría* en la galería Fúcares de Almagro y organizada por el mismo grupo de artistas. Ambas seuxtaponen en un mismo escenario que pretende dar respuesta a la grave situación actual, desde las esperanzas surgidas en la primavera árabe hasta los conflictos que han tenido lugar como consecuencia al estallido.



17 - Monika Anselment, *Wir lieben das Leben, wo wir nur können* (2011-2017)  
Instalada en la planta 4 de CentroCentro (Madrid) / feb. - may. 2017

<sup>23</sup> José Enrique Mateo León, artista plástico y profesor en la UCM. Entre sus ensayos destacan: “Un beso en mitad de los disturbios: comunidad, impacto, persistencia” (2015).

Ante la cascada de noticias sobre conflictos bélicos recibidas diariamente, la imposibilidad de asimilar tantas atrocidades nos lleva a adoptar una actitud en muchos casos impasible. Pero no es la falta de empatía, sino que la recepción de los mensajes se convierte en una neblina de información que no hace sino difuminar el alcance virulento de lo que ocurre. En referencia a este ejercicio de deglutir diariamente tales barbaridades, J. Larrañaga<sup>24</sup> escribe acerca del efecto que producen, *“Tantos amasijos de palabras han formado una pesada bruma irrespirable, tan densa, tan pegajosa y pestilente, que interrumpe nuestras mentes, que no las deja andar.”* (Larrañaga, 2007, p. 45). Y es por ello por lo que la lectura del imaginario actual se propone ir en otra dirección, capaz de atisbar algo de sentido en medio de la vorágine visual.

Siguiendo la estela de violencia y horror que dejan las televisiones cada día, M. Anselment captura escenas emitidas por canales nacionales e internacional en el que, lejos de brindar protagonismo a los efectos devastadores, los afectados sonríen o muestran una actitud valiente y vivaz ante la situación. La exposición lo resumió como *“generar un discurso alternativo al ofrecido por los mass media, apropiándose en este caso de las imágenes que éstos utilizan”*<sup>25</sup>. La posición por tanto de la artista es la de irrumpir en medio de ese flujo televisivo para, a partir de ese mismo contenido, crear un discurso que ofrezca una visión esperanzadora a lo que está sucediendo.

Desde el punto de vista procesual, la actividad de la artista consistió en instalar fotografías de escenas emitidas en los medios de comunicación sobre los conflictos acaecidos. El choque se produce al ver que, siendo un contenido audiovisual fácilmente localizable, ya no solamente en los canales de emisión sino también en multitud de portales web, además de existir la posibilidad de grabarlo y editarlo sin apenas dificultad por programas informáticos; M. Anselment decide fotografiar las pantallas en las que se están proyectando las noticias.

Este cambio de condición en los modos de producción y recepción del discurso visual, supone tensionar diferentes tiempos de narración en la información. Por un lado, la información de los telediarios están inmersa en un tiempo lineal, marcado por el arranque y el final de una serie de secuencias tipificadas y configuradas cronológica y estéticamente por los propios canales; por otro lado, M. Anselment interrumpe el flujo de lo que está viendo pasar, extrayendo fragmentos a través del clic de su cámara. Una vez más, la acción pictórica de la artista se reduce al movimiento de un solo dedo, pulsa para hacer la captura y pulsa para imprimirlas.

Si atendemos al punto de vista técnico, la instalación de la artista alemana es la respuesta a un tiempo que no nos deja ver. Mediante una fotografía, materializa la transformación catódica. Ante la vorágine discursiva programada, las impresiones digitales actúan como interruptor modificando las condiciones distributivas, instalativas y materiales de la imagen.

---

<sup>24</sup> Josu Larrañaga es artista plástico y profesor de la UCM. Entre sus ensayos destacan, “Notas para un hacer de pintura” (2007) y “Disensos visuales. Nuevas formas de implicación imaginaria en el arte” (2010).

<sup>25</sup> Texto extraído de uno de los textos explicativos de la exposición *Tiempos de alegría. Tiempos de desamparo* en CentroCentro de Madrid.

En este sentido, el trabajo de la misma artista, *TV wars* (Guerras de televisión)<sup>26</sup>, utiliza el mismo procedimiento artístico al analizar la estética narrativo-visual de los conflictos bélicos acaecidos en los últimos años. Sin embargo, aquí las instantáneas se centran en los paisajes que emiten los telediarios y, en este caso, utiliza una cámara analógica.

Desde el punto de vista técnico, las estampas, sin apenas datos que permitan identificar el momento, el lugar o el acontecimiento, Anselment introduce la falta de nitidez y de calidad en sus fotografías. La artista pinta mediante fotografías de registros a baja resolución dispuestas en una superficie lisa. El aspecto granulado y desenfocado en todas ellas, genera un espacio de confusión entre, lo que estamos viendo en ese momento y lo que esas mismas imágenes contaban articuladas en el soporte televisivo.

A través del medio fotográfico, configura un discurso post-televisión<sup>27</sup>. El procedimiento elegido permite extrapolar un instante de flujo visual para reconfigurar sus significados. En ellas vemos lugares sin identificar, paisajes tipificados... Si bien las imágenes emitidas hablaban de barbaries acaecidas en ese momento, una vez desacopladas de su anterior régimen comunicativo, las condiciones materiales fotográficas les hacen perder el sentido catastrófico para, ahora, transformarse en representaciones abiertas a otras lecturas.

Finalmente, el espacio expositivo generado, la artista coloca en la misma superficie las fotografías, se configura como una abertura al flujo de la pantalla continua, un espacio en el que las fotografías se fugan para construir otros discursos. A través del medio fotográfico, Anselment señala otro tiempo, un tiempo que no viene ya del pasado sino que circula en el presente.



18 – Monika Anselment, *TV WARS* de la obra *TV WARS*

---

<sup>26</sup> Más información en: <http://www.monika-anselment.net/tv-wars-en.html> [Consultado el 19 de agosto de 2017]

<sup>27</sup> Post-televisión, término explicado por Juan Martín Prada en el artículo “Sobre el arte post-internet” (2017)

### 3. Cuerpo-luz

En ciertas imágenes pictóricas contemporáneas, el desplazamiento se da en tanto que, aquellos parámetros utilizados en la tradición para el análisis de las fases productivas, instalativas y distributivas, se han acoplado al régimen visual donde la tecnología, capaz de convertir cualquier objeto en una matriz numérica, interviene como desestabilizador de la ecuación de equilibrio que los gobierna.

En el primer punto, hablamos del tiempo de estas imágenes, entendido tanto, desde una nueva forma de experimentar la temporalidad de la pintura por parte del artista y del espectador, como desde la expansión del tiempo interno de la pintura. En el segundo, tratamos la propiedad memorística, entendida como nuevas formas narrativas desplegadas a través de la imagen tecnológica. Ahora, nos introduciremos en el “cuerpo” de ellas, en la forma de darse en las estrategias, de conformarse dentro del flujo virtual dado.

El nuevo paradigma al que nos referimos, abre un modelo de interacción social al que M. Castells<sup>28</sup> denomina Sociedad Red<sup>29</sup>. Éste constituye una serie de rasgos comunes al ámbito social y tecnológico que afectan irremediamente al ámbito de la producción artística, y más concretamente, al de la producción pictórica. Por ello, nos parece oportuno, recoger aquí ciertos patrones fundamentales del comportamiento de los sistemas red que ayuden a comprender la configuración interna de algunas de las propuestas pictóricas actuales.

La primera característica del nuevo paradigma se corresponde con su propia materialidad, con la constatación de que la propia información es la materia prima. Ello supone en pintura un proceso de desmaterialización, tanto del objeto como del propio hacer, desplazándose hacia un trabajo fundamentado en el conocimiento.

El segundo rasgo hace referencia a la capacidad de penetración de los efectos de estas nuevas tecnologías. Puesto que la información es una parte integral de toda la actividad humana, todos los procesos, destacamos el hacer pictórico, están atravesados por el nuevo medio.

La última característica que queremos destacar, alude a la lógica de la interconexión de todo sistema o conjunto de acciones que utilizan los nuevos medios. La morfología en red se desarrolla imprevisiblemente, en la complejidad de interacción de un sistema surgido por una alta potencia creativa.

Esta breve contextualización de los patrones más destacables de los sistemas red, nos resulta de utilidad a la hora de entender el modo de configurarse y extenderse el propio interior de la pintura como lugar de tensión entre, los procedimientos, formatos y actividades pictóricas tradicionales y las nuevas condiciones en las que el “cuerpo” de la pintura está persuadido.

---

<sup>28</sup> *Ibíd*em

<sup>29</sup> Sociedad Red, analiza las transformaciones acaecidas en sociedades de todo el mundo en función del papel decisivo de las redes de comunicación electrónicas.

### 3.1. Luz en la superficie

En la actualidad y bajo los condicionantes tecnológicos que hemos descrito, la pintura se ha visto transformada en gran medida por el cambio de luz o, más ciertamente, en cómo esta incide en la superficie y, del mismo modo, en cómo los impulsos de luz se articulan en los modos de producción, distribución y exposición de las propuestas pictóricas.

En este sentido, la exposición *Jeff Wall. El sendero sinuoso*, del Centro Gallego de Arte Contemporáneo (CGAC) durante el invierno de 2012, propone cajas de luz en las que instala impresiones fotográficas de clara referencia a la tradición pictórica. Propone de este modo, repensar la corporeidad de la pintura que, desde una materialidad atravesada por el régimen de la imagen electrónica, no pierde los condicionantes pictóricos tradicionales.

Desde el punto de vista formal, el interés de Jeff Wall por ciertos aspectos del arte pictórico occidental, se hace evidente en estas imágenes al mantener los formatos, los esquemas compositivos, la disposición como objeto-cuadro e incluso los tonos propios de la tradición pictórica. Sin embargo, estas referencias al hacer pictórico tradicional se acoplan a una configuración de la pintura transformada en nuevos modos de distribución y producción propios del régimen tecnológico actual.

Si atendemos al proceso técnico, Jeff Wall trabaja con una cámara de placas de gran formato para capturar las escenas y, posteriormente las edita digitalmente y las imprime a gran formato sobre un soporte traslúcido. Las impresiones resultantes, se instalan en cajas de luz por lo que la fuente lumínica emerge del propio cuerpo de la pintura atravesando el cuerpo de la fotografía. Se produce entonces, una colisión entre las formas del objeto pictórico y el modo de instalar las imágenes, como si fueran cuerpos de luz. Sin embargo, las *lightboxes* (cajas de luz) no son imágenes hechas de luz, sino que conservan el cuerpo físico.

La propuesta pictórica no se conforma en imágenes virtuales, éstas no se presentan tomando el cuerpo de una pantalla sino que la pintura, aun conservando ciertos haceres tradicionales, es irremediamente atravesada por la condición virtual de la imagen electrónica, la de ser cuerpo-luz. No son, por tanto, imágenes pictóricas dispuestas en una pantalla de luz, sino imágenes instaladas con el deseo de ser imágenes-luz; cuerpos materiales con un interior de luz.

Por su parte, el artista, capaz de mantener las cualidades tonales y compositivas clásicas en las imágenes, ha dejado de pintar con los útiles tradicionales para aprender a manejar programas de edición de fotografías, a instalar circuitos electrónicos y a montar cajas retro-iluminadas. O, al menos, si no ha intervenido él personalmente, su trabajo ha consistido en la gestión de las actividades, en la búsqueda de profesionales de un campo técnico específico para llevar a cabo toda la labor de montaje.

Lo cierto, es que su hacer pictórico ha mudado hacia el manejo de las herramientas y actividades que permitan adaptar las capacidades del artista a las nuevas condiciones de la imagen con reminiscencias en la tradición de la pintura. Ello implica, por tanto, un trabajo pictórico desde el armazón tradicional pero en el que, sus procedimientos se han visto desplazados en favor de la introducción de un tejido tecnológico.



19 – Jeff Wall. Limpieza de la mañana, Fundación Mies van der Rohe, Barcelona, 1999, de la exposición Jeff Wall. El sendero sinuoso. Instalada en CGAC (Centro Gallego de Arte Contemporáneo) / nov. 2011 - feb. 2012



20 – Sala de la exposición, Jeff Wall, de la exposición *Jeff Wall. El sendero sinuoso*. Instalada en CGAC (Centro Gallego de Arte Contemporáneo) / nov. 2011 - feb. 2012

### 3.2. Luz en el espacio

El cambio en el modo de distribución de la luz, supone a la pintura interiorizar un foco capaz de atravesar la superficie. Contrariamente a lo que sucedía en la tradición pictórica, donde la luz del espacio incide en la pintura, ahora es el espacio el que está bañado por la propia luz de la pintura. La pintura, por tanto, sale del cuerpo en el que se ha instalado y se expande en el espacio. La luz actúa entonces como introductora del espectador en el espesor de la propia pintura.

En referencia a esta espacialización del cuerpo de la pintura, la instalación *Shadow play* (Juego de sombras) del artista Hans Peter Feldmann invita a pensar la imagen pictórica situando al espectador en el espesor del cuerpo de la pintura. En el marco de *Una exposición de Arte*, expuesta en el año 2010 en el MNCARS, la instalación consistía en una fila de mesas en las que se colocaron varios objetos sobre una superficie mecánica girando

en movimientos rotatorios. A su vez, estos mecanismos estaban iluminados por focos direccionados hacia una pared, proyectando de este modo infinitas sombras en continuo movimiento.

En vez de mostrar la proyección desde fuera, el artista introduce al espectador en el envés de la escena, espacio de engranajes desde donde el foco de luz permite la representación. Las imágenes proyectadas colisionan en el muro, pero éste ya no retiene nada, sino que las sombras transitan por la superficie. El espacio es el que les da cuerpo, lo hace en el momento en que la corriente visual roza alguna de las superficies.

La pintura, por tanto, se desacopla de la superficie y pasa a formar parte del entramado de elementos y de visualidades proyectadas. Un espacio ahora plagado de luces que aparecen y desaparecen en cualquier momento y en cualquier lugar. Imágenes-luz que transitan por todo el espacio, el trabajo incesante de los envíos que llegan desde los focos las hace amontonarse en la pared por un momento, luego continúan en la búsqueda de otros cuerpos en los que presentarse.

En referencia al proceso pictórico, el artista ha dejado de limitar la pintura a la superficie del objeto-cuadro para abrir un flujo pictórico que se extiende a todo el espacio de la instalación. Las sombras proyectadas por las lámparas no interrumpen su salida, como tampoco ninguna superficie es capaz de retenerlas. El artista, consigue dar cuerpo a la pintura mediante las pantallas opacas, espacio donde se instala el torrente de luz.

Igualmente, ha suprimido la huella que deja los procedimientos pictóricos tradicionales para delegar en otros profesionales una serie de actividades, como instalar los objetos móviles, proveerse del material o programar los tiempos de funcionamiento de los aparatos. Es decir, la actividad que ocupa el artista se ha desplazado hacia la producción de la experiencia y no hacia la materialización del objeto, el hacer pictórico crea, por tanto, espacios de ficción que permitan capturar en algún momento algo de la nueva condición de la imagen pictórica.



21 - Hans Peter Feldmann, Shadow play en la exposición Una exposición de Arte Instalada en el edificio Sabatini del MNCARS / sept. 2010 - feb. 2011

Asimismo, los objetos instalados continúan moviéndose durante el desarrollo de la pintura, lo que supone que el trabajo de pintar se vuelve un proceso continuo en el tiempo y en el espacio. El hacer del artista, entonces, es el de ser punto de fuga como los focos de luz; él permite hacer visible el cuerpo de la pintura en un cierto momento, luego lo que sucede en el interior de ésta, continúa su viaje de manera autónoma.

### 3.3. Pantallas luz

Hasta el momento, en este capítulo hemos analizado propuestas concretas en las que, aún manteniendo ciertos haceres pictóricos tradicionales, avanzaban hacia la progresiva desmaterialización del cuerpo de la pintura. Todas ellas, pese a no haber utilizado dispositivos de última generación, se han visto condicionadas durante el proceso por los nuevos medios en su interiorización del foco de luz como medio para construir las imágenes pictóricas.

Ahora, abordaremos propuestas pictóricas que sí utilizan directamente medios telemáticos en la forma de darse en las estrategias actuales y que, como es lógico, evidencian la transformación radical del cuerpo de la pintura.

Durante el verano de 2016, la sala C del Museo del Prado acogió *Jardín infinito*, instalación realizada por el artista visual Álvaro Perdices en colaboración con el cineasta Andrés Sanz y los músicos Javier Adán y Álvaro Rapallo. Formando parte del recorrido de la muestra *El Bosco. La exposición del V centenario*, la propuesta consistió en una multiproyección mural de algunos fragmentos ampliados de la obra *El jardín de las delicias* distribuida en 18 canales de vídeo y 16 pistas de sonido.

Al analizar esta propuesta pictórica, podría ser atendida desde factores internos y externos. Los internos, tienen que ver con el contenido de las proyecciones. El interés de A. Perdices por ciertos aspectos de la tradición pictórica europea, se hace evidente al haber utilizado fragmentos escaneados de la obra del pintor holandés. En trabajo conjunto el cineasta A. Sanz, las proyecciones han transformado *El jardín de las delicias* en una matriz numérica que, por supuesto, guarda una fidelidad absoluta con el tríptico. Sin embargo, ahora que se han convertido en imágenes digitalizadas y, por lo tanto, mantienen los esquemas compositivos y la gama de colores propios de la pintura flamenca, A. Perdices ha suprimido otros elementos en su interés por configurar imágenes como cuerpos-luz.

En referencia a los factores externos, las imágenes pictóricas se hacen visibles a través de una compleja red de dispositivos mediales en los que intervienen cañones de proyección, pantallas de ordenador, cámaras de vídeo, altavoces... Si bien, las medidas de la obra flamenca superan los dos metros de altura, los fragmentos elegidos por A. Perdices son detalles diminutos dentro de ésta, los cuales han sido ampliados hasta ocupar toda la pantalla. Las digitalizaciones conforman un flujo imaginario que ya no conserva las características materiales ni se adecúan a la escala originaria, desacoplándose de este modo del cuerpo pictórico tradicional, y de sus procedimientos, para conformarse en nuevos modos de instalación, producción y recepción de la imagen pictórica.

El cuerpo de la pintura en *Jardín infinito* es ahora enteramente virtual, imágenes en sí mismas luz desplegadas en un espacio saturado de pantallas. Para darse como cuerpo en alguno de los dispositivos electrónicos, es necesario el uso que hace el artista de las

interfaces, las cuales permiten al contenido visual continuar su viaje de una pantalla a otra. La sala se llena entonces de cuerpos de luz que van apareciendo en las pantallas; cada uno de ellos habita autónomo hasta, quizás, encontrarse en algún momento. Y ahí, a través del hardware, la imagen pictórica se daría como cuerpo visible. “(...) *un operador de recepción (una pantalla y la máquina que la opera) que podría estar ahí interceptando su viaje, su tránsito, para interesarse por lo que ella porta, cuenta, para escuchar el testimonio que ella o ellas, infinitas (en número y en su viaje), tiene o tienen que decir.*”(Brea, 2010, p.69)



22 - Álvaro Perdices, *Jardín infinito* en la Exposición *El Bosco. La exposición del V centenario*  
Instalada en la Sala C del Museo del Prado / julio - oct. 2017

Desde el punto de vista procesual, si bien en la actualidad se dan diferentes formas de producir pinturas que comparten espacio con nuevos modos de hacer, la actividad del pintor bajo las circunstancias descritas, se ha visto transformada hacia un movimiento digital. Su labor ahora consiste en programar envíos eléctricos desde la pantalla de su ordenador. Siguiendo estos parámetros, pintar supone transformar la huella pictórica en un flujo de bits, lo que implica la adaptación de la actividad del artista hacia los conocimientos informáticos o el manejo de programas de edición. Actividades todas ellas que no tiene por qué dominar exclusivamente él, sino que su labor ahora implica modos productivos colectivizados. A. Perdices trabaja conjuntamente con cineastas y músicos en *Jardín infinito* por lo que desarrolla su actividad pictórica basada en un modelo de participación. Y este carácter participativo, no es solo por el número de profesionales que intervienen, sino también por el esquema horizontal que atraviesa la actividad. Pintar, en este caso, se entrecruza con dominios fuera del ámbito estrictamente pictórico.

Sobre este último punto, queremos acabar dejando entrever el campo que se abre a la colectivización de la actividad pictórica a través de los nuevos medios, lo cual implica ya

no solo una extensión en las competencias propias del artista, sino también una participación intelectual en el proceso de configuración de las mismas. La partición de la actividad, como en el caso del cineasta A. Sanz, son colaboraciones desde un esquema capaz de expandir la práctica artística hacia campos muy diversos pero complementarios en el complejo procesual.



23 – Álvaro Perdices, Jardín infinito en la Exposición El Bosco. La exposición del V centenario Instalada en la Sala C del Museo del Prado / julio - oct. 2017

## 4. Levedad

Este último punto, lo plantearé como un espacio de reflexión acerca de algunos aspectos de los condicionantes materiales que, creemos, podrían ayudarnos a comprender mejor las prácticas pictóricas propuestas a lo largo de este trabajo. En la tendencia hacia una progresiva desmaterialización de la imagen pictórica, trataremos de pensar su existencia siempre y cuando se complemente con el peso de los elementos que permiten hacerla visible; cómo la actividad pictórica se conforma en la confluencia de ambas.

En el texto anterior exponíamos que, actualmente, el régimen tecnológico se caracteriza por el uso de la información como materia. Aunque el *hardware* siga existiendo y demuestre en todo momento su pesadez como máquina, las nuevas tecnologías parecen querer demostrarnos que el mundo se apoya en entidades sutilísimas. Como si solo recibiésemos un manto de matrices numéricas, como si el peso de los datos no fuese otro que su conexión y visibilidad en las pantallas.

Ciertas propuestas pictóricas actuales, evidencian esa sensación de flotabilidad en su configuración. Sin embargo, pensamos que la levedad en todas ellas es solo posible cuando la actividad pictórica se conforma como un espacio de colisión de fuerzas con sus antónimos. Trataremos, por ello, de analizar en este texto algunos casos en el que exista un equilibrio suspendido, una tensión que haga oscilar la corporeidad de la pintura entre condiciones espaciales, temporales o materiales opuestas.

### 4.1. Levedad en el tiempo

En referencia al tiempo de la imagen pictórica, punto que hemos desarrollado anteriormente en este trabajo, la experiencia temporal de ciertas propuestas pictóricas actuales se desarrolla en el transcurrir de diferentes tiempos. Aquí, lo abordaremos en su articulación con el cuerpo de la pintura, es decir, cómo las cualidades del espacio instalativo permiten generar un tiempo que, a su vez, esas mismas condiciones de la instalación serán las que lo interrumpan.

En este sentido, la retrospectiva de 2017 dedicada a Bill Viola en el Museo Guggenheim de Bilbao, presentó una de sus primeras instalaciones, *The reflecting pool* (El estanque reflejante) de 1979. El vídeo recoge en 7 minutos la escena de un hombre caminando hasta el borde de un estanque donde se detiene para, inmediatamente después, saltar al agua. Durante la ejecución, el tiempo transcurre con normalidad hasta que, una vez efectuado el salto, la proyección impide ver las consecuencias del salto.

Desde el punto de vista técnico, *The reflecting pool* se presenta como un vídeo instalado en una pantalla. Si bien las cualidades del formato elegido permiten a la imagen pictórica extenderse en el transcurso del tiempo, la misma continuidad del proceso se ve interrumpida en el mismo espacio que ocupa en el dispositivo electrónico. El cuerpo del hombre saltando se queda entonces suspendido, lo que supone una tensión entre el peso, como la consecuencia inmediata del salto a la piscina, y la ingravidez de la figura, sin llegar nunca a caer al agua.

Aunque el salto no llegue nunca a completarse, la imagen pictórica no aparece congelada sino que, la estampa del hombre saltando se va diluyendo. Como si las proyecciones, en su condición transitoria, se resistiesen a permanecer. Y aunque la pantalla, como superficie por la que transitan las imágenes, quisiese atrapar ese momento, éstas transforman su curso para seguir avanzando en otra dirección. Es decir, la propia tecnología tensiona las condiciones de la imagen pictórica, permite el avance de la pintura pero, a la vez, se lo quita o, al menos, trata de impedir que siga su trascurso.



24 - Bill Viola, *The reflecting pool* (1977/1979)  
Instalada en el Museo Guggenheim de Bilbao / 30 jun. – 9 nov. 2017

#### 4.2. Levedad en la materia

Bajo los condicionantes tecnológicos, ciertas propuestas pictóricas han mudado la materialidad de sus procedimientos hacia una progresiva virtualización en sus modos de producción. Sin embargo, como exponíamos al comienzo del capítulo, esta desmaterialización del cuerpo físico en pintura es siempre parcial, puesto que implica un soporte indiscutiblemente físico capaz de hacer visible la pintura.

Si bien este apartado podría haber estado incluido en el anterior *Cuerpo-luz*, puesto que, las condiciones matero-virtuales de las que hablamos tienen una relación muy estrecha con el foco de luz, justificamos su inclusión en este apartado porque la levedad de la imagen se contrapone de manera muy clara a la materialidad de la instalación.

Hablamos de la propuesta *Illuminazione*<sup>30</sup> de la artista suiza Pipilotti Rist, durante la 54<sup>o</sup> Bienal de Venecia. En la sala donde estaba la instalación, conformada a partir de réplicas de cuadros de la tradición italiana, se proyectaban sobre la superficie un flujo de imáge-

---

<sup>30</sup> Información en: <https://www.youtube.com/watch?v=DGP19XqVeRk> [Consultado el 3 de septiembre de 2017] y en: <http://artycok.tv/8082/venice-bienali> [Consultado el 7 de septiembre de 2017]

nes virtuales. En contraposición a la oscuridad del espacio, la luz la daban las propias instalaciones pictóricas.

*Illuminazione*, contrapone de este modo dos regímenes de la imagen en un mismo espacio. En ambos casos ambas imágenes necesitan un soporte en el que darse, aunque su modo de interactuar difiere notablemente. Por un lado, la superficie del cuadro sirve a la pintura tradicional (mejor dicho, con ciertos aspectos tradicionales) como cuerpo indisoluble, por su parte, la imagen-luz aparece rozando la superficie.

La materialidad de ambas no radica en sus materiales, ya que la primera, aunque guarda ciertos aspectos de la tradición, está hecha con tintas de impresión; y la segunda, como hemos dicho, se proyecta como cuerpo de luz. Sin embargo, sí existe una materialidad en su necesidad de relacionarse con el soporte para presentarse. En este sentido, cobra especial atención el espacio acotado de la instalación, como conjunto de elementos que posibilitan su enmarcado visual. Es decir, el marco permite visibilizar la pintura, el medio elegido por Pipilotti Rist actúa como espacio delimitador de ambas imágenes; para la imagen materia, se integra como objeto- cuadro, para la imagen virtual se presenta como el límite de la pantalla. La materialidad del soporte recoge ambos estadios de la imagen y, al mismo tiempo, abre un espacio de interacción y diferencia ese espacio, ahora un espacio de ficción, del otro espacio, el que está permanece afuera.



25 - Pipilotti Rist, *Antimateria* de la obra *ILLUMInazione*.  
Instalada en Pabellón Central de la 54ª Bienal de Venecia / 4 jun.-27 nov. 2011

Si bien la actividad de la artista no contempla pintar con medios tradicionales la superficie del cuadro, su labor aquí se desplaza hacia la gestión de la instalación. Tanto los hacer tradicionales, en este caso la construcción del marco, como las referentes a las nuevas tecnologías, hablamos de la labor de edición de las impresiones y la programación de los dispositivos para configurar las proyecciones, son actividades pictóricas en las que la artista ha desempeñado un papel de mediadora de otros profesionales. Es

decir, los dominios de la instalación *Illuminazione* se extienden hacia actividades fuera del ámbito estrictamente pictórico.

Por ello, esta propuesta pictórica, se abre a nuevas fases productivas basadas en modelos colectivizados, los cuales implican la participación tanto de otros profesionales para llevar a cabo la instalación, como de dispositivos específicos para “materializarla”. La instalación del marco que decide P. Rist es el que produce el espacio pictórico, pero nada modifica el hecho de que sea ella la que haya intervenido directamente en su hacer. Su práctica es la de haber generado un lugar donde confluyen diferentes estadios de la imagen a través de la instalación enmarcada, haber configurado un espacio pictórico de colisiones.



26 - Pipilotti Rist, *Antimateria* de la obra *ILLUMInazione*.  
Instalada en Pabellón Central de la 54ª Bienal de Venecia / 4 jun.-27 nov. 2011

## CONCLUSIONES

Durante la redacción de los elementos analizados, han ido apareciendo, en forma de conclusiones, algunos aspectos que, como avanzábamos al comienzo de este trabajo, parten del interés por comprender los nuevos condicionantes de una parte de las prácticas artísticas contemporáneas que están atravesadas desde su producción por el contexto tecnológico.

En base a estas cuestiones de partida, hemos querido prestar especial atención a la mutación que supone en la actividad del artista, el manejo y la instalación de los dispositivos electrónicos. Ahora, nos limitaremos a incidir en las más significativas que consideramos de este trabajo, los cuales avanzan hacia el uso de nuevos materiales, el manejo de herramientas informáticas y, como hemos dejado entrever, una actividad hacia modelos colectivizados.

En el desarrollo del trabajo, en primer lugar, nos hemos centrado en la condición de tiempo múltiple en una parte de la pintura actual. A partir de casos concretos, hemos analizado la colisión de tiempos que se produce en el proceso pictórico en el encuentro con el espectador, hemos tratado el tiempo interno de la pintura en articulación a los nuevos medios, así como la producción en tiempo real que supone la intervención del artista a través de dispositivos electrónicos. Esta propensión a desplegar la pintura en el transcurso del tiempo, nos lleva a la primera conclusión, la configuración de nuevos modelos basados en la presencialidad de la actividad pictórica desde diferentes factores. El primero, el trabajo activo de los medios electrónico durante el proceso de la instalación artística, el segundo se refiere al desarrollo continuo de la pintura en el espacio, lo que implica una experiencia del tiempo por parte del espectador; la última tiene que ver con la posibilidad de intervención en directo del autor, lo que conlleva una transformación temporal de la pintura desde su instalación.

En el segundo apartado, abordamos las nuevas condiciones de la capacidad memorística de la imagen pictórica desde la plataforma de los medios de comunicación. La conclusión a la que hemos llegado, entiende una transformación de la memoria, desde su configuración archivística a una memoria reticular, en la que se los cambios se producen por el entrecruzamiento creativo de información en tiempo presente. Supone también, la transformación productiva de las propuestas pictóricas analizadas, al configurarse como espacios procesuales y, en las cuales, la actividad del artista se abre a nuevos modos de activación del contenido visual. En este sentido, los nuevos modos de producción avanzan la configuración de un espacio como vía de circulación del contenido pictórico. Asistimos, entonces, a una memoria que opera en presente que se sostiene gracias a las habilidades desarrolladas por el artista a través de la interfaz. Una actividad procesual que nos ha llevado a entender la memoria desde la conectividad y la multiplicidad.

En el tercer apartado, nos hemos introducido en el “cuerpo” de ciertas prácticas pictóricas en nuestro interés por comprender su modo de darse dentro del flujo virtual dado. En este sentido, hemos querido analizar el desplazamiento que supone para los medios de la tradición pictórica, el contacto con los nuevas fases productivas, instalativas y dis-

tributivas de las nuevas tecnologías en las prácticas pictóricas estudiadas. El razonamiento al que hemos llegado en este punto implica que, aun en la conservación de ciertas técnicas, formatos o procedimientos tradicionales, la imagen pictórica tiende a una espacialización lumínica la cual desborda muchos de los límites tradicionales. Asimismo, la actividad del artista ha mudado hacia la extrapolación de su hacer en la actividad de los dispositivos electrónicos y el trabajo de profesionales de otros en ámbitos en el proceso de configuración de las propuestas pictóricas, el cual nos lleva a perfilar, nuevos modos de producción, distribución e instalación.

En referencia al último punto, planteado como espacio de reflexión, nos enfocamos en la actividad pictórica ya no desde su práctica productiva, sino desde sus condicionantes materiales. Hemos analizado algunos casos en el que exista un equilibrio suspendido, una tensión que haga oscilar la corporeidad de la pintura entre condiciones espaciales, temporales o materiales opuestas. A ello hemos concluido que, en la tendencia hacia una progresiva desmaterialización de la imagen pictórica como cuerpo de matrices numéricas, defendemos la idea de su existencia siempre y cuando haya una complementariedad con el peso de los elementos que la hacen visible.

Finalmente, si repasamos las nuevas condiciones estudiadas para la producción pictórica en cuanto a sus formas de interacción, de espacialización y de configuración a través de los nuevos medios tecnológicos, observamos un desplazamiento de la práctica pictórica en sus fases tradicionales hacia que nuevos modelos materiales, espaciales y temporal basados en la mediación, conectividad y multiplicidad. Y, lo más importante, y que creemos, abre una nueva vía hacia futuras investigaciones doctorales, las prácticas pictóricas estudiadas conforman nuevos modos productivos basados en modelos colectivizados que implican la participación, ya no solo en número de profesionales, sino también en una extensión hacia dominios fuera del ámbito estrictamente pictórico.

## BIBLIOGRAFÍA

### Libros

- Brea, J.L. (2004). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural* (1ª ed.). Murcia: Cendeac.
- Brea, J.L. (2007). *Noli me legere. El enfoque retórico y el primado de la alegoría del arte contemporáneo* (1ª ed.). Murcia: Cendeac.
- Brea, J.L. (2010). *Las tres eras de la imagen. Imagen-materia, imagen-film, e-imagen* (1ª ed.). Madrid: Akal.
- Brea, J.L. (2014). *El cristal se venga. Textos, artículos e iluminaciones de José Luis Brea* (1ª ed.). Madrid: Editorial RM.
- Brea, J.L. (2004). *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas y dispositivos neomediales* (1ª ed.). Salamanca: Consorcio Salamanca 2002.
- Calvino, I. (2012). *Seis propuestas para el próximo milenio* (10ª ed.). Cofás: Siruela.
- Castells, M. (1996). *La era de la información: economía, sociedad y cultura Vol 1 La sociedad red* (1º ed.). Madrid: Alianza ed.
- Foucault, M. (1979). *La arqueología del saber* (6ª ed.). Madrid: Siglo XXI eds.
- Foucault, M. (2010). Las Meninas. En *Las palabras y las cosas* (pp. 13-25) (5ª ed.). Madrid: Siglo XXI eds.
- Goodman, N. (2010). *Los lenguajes del arte. Una aproximación a la teoría de los símbolos* (1ª ed.). Madrid: Paidós.
- Goodman, N. (2010). *Maneras de hacer mundos* (1ª ed.). Madrid: Visor.
- Hernando, D. (2007). *Daniel Buren, la postpintura en el campo expandido* (1ª ed.). Murcia: Cendeac.
- Krauss, R. (1996). La escultura en el campo expandido. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1º ed.). Madrid: Alianza.
- Larrañaga, J. (2010). Disensos visuales. Nuevas formas de implicación imaginaria en el arte. En *Arte y política (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)* (pp. 3-23) (1ª ed.). Madrid: Josu Larrañaga Altuna eds.
- Larrañaga, J., Rivas, E., Lupión D. (2007). *Pensar de pintura. Algunas consideraciones acerca del potencial de la práctica pictórica en la actualidad* (1ª ed.). Madrid: UCM. Vicerrectorado de Cultura, deporte y Política Social.
- Valencia, G. (2007). *Entre un cronos y un kairós. Las formas del tiempo sociohistórico*. (1ª ed.). Barcelona: Anthropos.
- Wollheim, R. (1997). Lo que hace el artista. En *La pintura como arte* (pp. 19-54) (1ª ed.). Madrid: Visor.

Wollheim, R. (1997). Lo que ve el espectador. En *La pintura como arte* (pp. 55-126) (1ª ed.). Madrid: Visor.

## Enlaces web

Aldama, Z. (2017, junio 29). Todo lo que podrás hacer cuando llegue el 5G. *El País*. Recuperado de, [https://elpais.com/tecnologia/2017/06/28/actualidad/1498663252\\_980126.html](https://elpais.com/tecnologia/2017/06/28/actualidad/1498663252_980126.html) [Consultado el 30 de junio de 2017]

Aznar, Y. (2004). Bill Viola: repertorio de pasiones. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*. Recuperado de, <http://dx.doi.org/10.5944/etfvii.17.2004.2431> [Consultado el 3 de julio de 2017]

Brea, J.L. (2007). cultura\_RAM, mutaciones de la cultura en la era de la distribución electrónica. *Editorial Gedisa*. Recuperado de, [www.jose-fernandez.com.es/wp-content/uploads/.../Cultura\\_RAM-Brea-Jose-Luis.pdf](http://www.jose-fernandez.com.es/wp-content/uploads/.../Cultura_RAM-Brea-Jose-Luis.pdf) [Consultado el 15 de febrero de 2017]

Dopico, M. D. (2003). *Prácticas artísticas en la Era de Internet. Net Art en sus formas colectivas*. (Tesis Doctoral. Departamento de Dibujo. Universidad de Vigo.) Recuperado de, [http://www.sitioweb.com/lola\\_dopico/net\\_art.pdf](http://www.sitioweb.com/lola_dopico/net_art.pdf) [Consultado el 15 de agosto de 2017]

El País (1989, noviembre 10). La caída del muro. *El País*. Recuperado de, [https://elpais.com/diario/1989/11/10/opinion/626655604\\_850215.html](https://elpais.com/diario/1989/11/10/opinion/626655604_850215.html) [Consultado el 20 de junio de 2017]

H. Pozuelo, A. (2001, febrero 14). Mateo Maté. *El Cultural*. Recuperado de, <http://www.elcultural.com/revista/arte/Mateo-Mate/2042> [Consultado el 6 de julio de 2017]

Hernández-Navarro, M.A. (2010, diciembre). Desincronizados: Tiempos migratorios e imágenes del desplazamiento. *Arte y políticas de identidad. Vol. 2*. Universidad de Murcia. Recuperado de, <http://revistas.um.es/api/articulo/view/117251> [Consultado el 11 de agosto de 2017]

Hernández-Navarro, M.A. (2016). Retorcer el tiempo: Fernando Bryce y el arte de la historia. *Espacio, Tiempo y Forma, Serie VII, Hª del Arte*. Recuperado de, <http://revistas.uned.es/index.php/ETFVII/article/view/16541/14208> [Consultado el 12 de agosto de 2017]

Larrañaga, J. (2008, abril 06). Transferencia y transparencia de la imagen artística. *Revista de Bellas Artes*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2714442> [Consultado el 12 de febrero de 2017]

Larrañaga, J. (2011). La imagen instalada. *Re-visiones*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de, <http://www.re-visiones.net/spip.php%3Farticle18.html> [Consultado el 13 de febrero de 2017]

- Larrañaga, J. (2015, julio). Pinturas para un hermoso período de incertidumbres. *Revista Metal*, n°1. Universidad Nacional de la Plata. Recuperado de, <http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/metal/article/view/149> [Consultado el 20 de febrero de 2017]
- Martín Prada, J. (2017, junio). Sobre el arte post-internet. *Revista Aureus*, n° 3, Universidad de Guanajuato. Recuperado de, [http://www.juanmartinprada.net/imagenes/martin\\_prada\\_sobre\\_el\\_arte\\_postinternet.pdf](http://www.juanmartinprada.net/imagenes/martin_prada_sobre_el_arte_postinternet.pdf) [Consultado el 14 de agosto de 2017]
- Mateo, J.E. (2015). Un beso en mitad de los disturbios: comunidad, impacto y persistencia. *Re-visiones*. Universidad Complutense de Madrid. Recuperado de, <http://www.revisiones.net/spip.php%3Farticle132.html> [Consultado el 4 de septiembre de 2017]
- MNCARS, Multimedia (2015, octubre). *Entrevista con Ignasi Aballí*. MNCARS. Recuperado de, <http://www.museoreinasofia.es/multimedia/entrevista-ignasi-aballi> [Consultado el 10 de julio de 2017]
- MUN, Museo Universidad de Navarra (2017, marzo 22). *Sikka Ingentium. Daniel Canogar*. Recuperado de, <http://museo.unav.edu/programacion/exposiciones/detalle-exposiciones?eventId=12796042> [Consultado el 5 de julio de 2017]
- RTVE, Atención obras (2015, noviembre 05). *Atención obras. Forges pregunta a Ignasi Aballí*. Recuperado de, <http://www.rtve.es/alcarta/videos/atencion-obras/atencion-obras-forges-pregunta-ignasi-aballi/3350059/> [Consultado el 10 de julio de 2017]
- RTVE, Creadores (2012, enero 12). *Mateo Maté. Creadores*. Recuperado de, <http://www.rtve.es/alcarta/videos/creadores/aventura-del-saber-mateo-mate/1292477/> [Consultado el 4 de julio de 2017]
- Vimeo, (2017, abril). *Sikka Ingentium. Daniel Canogar*. Recuperado de, <https://vimeo.com/213982337> [Consultado el 5 de julio de 2017]
- Vozmediano, E. (2010, marzo 02). Las artes plásticas, Internet y la proyección internacional de la cultura. *Real Instituto Elcano, área Lengua y Cultura*. Recuperado de, <http://www.realinstitutoelcano.org/wps/wcm/connect/8e050500419a054ea382fbbab65f87> [Consultado el 16 de agosto de 2017]

## ÍNDICE DE IMÁGENES

1 – Jodi, jodi.org(1194-1997).....	12
2 - Masolino, <i>La Piedad</i> , 1424.....	14
3 - Bill Viola, <i>Emergence</i> de la obra <i>Las Pasiones</i> . ....	14
4 – Daniel Canogar, <i>Ripple</i> de la obra <i>Ripple</i> .....	18
5 – Detalle de las proyecciones. Daniel Canogar, <i>Ripple</i> de la obra <i>Ripple</i> .....	19
6 – Encuentro del espectador con <i>Ripple</i> . Daniel Canogar, <i>Ripple</i> de la obra <i>Ripple</i> .....	20
7 – James Turrell, <i>Wide glass</i> de la obra <i>Wide glass</i> .....	21
8 - James Turrell, <i>Wide glass</i> de la obra <i>Wide glass</i> .....	22
9 - Ryoichi Murokawa durante el concierto <i>Concierto Parallel Head</i> .....	23
11 - Ryoichi Kurokawa, <i>Parallel Head</i> .....	24
12 - Daniel Canogar, <i>Sikka Ingentium</i> de la obra <i>Sikka</i> .....	27
13 – Detalle de las proyecciones sobre la superficie de los DVD´s. ....	28
14 - Detalle de los asistentes a <i>Sikka Ingetium</i> . Daniel Canogar, <i>Sikka Ingentium</i> de la obra <i>Sikka</i> .....	28
15 - Daniel Canogar, <i>Sikka Ingentium</i> de la obra <i>Sikka</i> . ....	29
16 - Ignasi Aballí, <i>Mapamundi 2010, 2011</i> de la obra <i>Mapamundis</i> .....	31
17 – Detalle. Ignasi Aballí, <i>Mapamundi 2010, 2011</i> de la obra <i>Mapamundis</i> .....	32
18 - Monika Anselment, <i>Wir lieben das Leben, wo wir nur können</i> (2011-2017).....	33
19 – Monika Anselment, <i>TV WARS</i> de la obra <i>TV WARS</i> .....	35
20 – Jeff Wall. <i>Limpieza de la mañana</i> , Fundación Mies van der Rohe, Barcelona, 1999, .....	38
21 – Sala de la exposición, Jeff Wall, de la exposición <i>Jeff Wall. El sendero sinuoso</i> . ....	38
22 - Hans Peter Feldmann, <i>Shadow play</i> en la exposición <i>Una exposición de Arte</i> .....	39
23 - Álvaro Perdices, <i>Jardín infinito en la Exposición El Bosco. La exposición del V centenario</i> .....	41
24 – Álvaro Perdices, <i>Jardín infinito en la Exposición El Bosco. La exposición del V centenario</i> .....	42
25 - Bill Viola, <i>The reflecting pool</i> (1977/1979).....	44
27 - Pipilotti Rist, <i>Antimateria</i> de la obra <i>ILLUMInazione</i> . ....	45
28 - Pipilotti Rist, <i>Antimateria</i> de la obra <i>ILLUMInazione</i> . ....	46

# CV

**María Jesús  
Armesto Martínez**

Vigo, 15/03/1990  
39462833 - P  
669850674  
marmesto@ucm.es



## CV

### Formación

- Actualmente** Máster en Investigación en Arte y Creación por la Universidad Complutense de Madrid
- 2009 / 2014** Licenciada en Historia del Arte por la Universidad de Salamanca.
- 2008 / 2013** Licenciada en Bellas Artes por la Universidad Complutense de Madrid. Especialidad Artes Plásticas.
- 2010 / 2011** Curso académico en la Accademia Belle Arti di Brera. Milán.
- 2008 / 2010** Primer ciclo Licenciatura en Bellas Artes por la Universidad de Salamanca.

### Becas

- 2016 / 2017** Beca de Colaboración en el Dpto. de Dibujo I de la UCM. MECD
- 2013 / 2014** Beca Mario Antolín de Ayuda a la Investigación Pictórica. 28º Premio BMW de Pintura.
- 2012 / 2013** Beca de Excelencia por la Comunidad de Madrid.
- 2011 / 2012** Beca de Excelencia por la Comunidad de Madrid.  
Beca Sicue - Séneca en la Universidad Complutense de Madrid.  
Beca Santander. Curso de verano en la UIMP. Metodología del proyecto por Antoni Muntadas.  
Beca Museo del Prado. Ciclo de conferencias. El Romanticismo en el Museo del Prado.
- 2010 / 2011** Beca Erasmus en la Accademia di Belle Arti di Brera. Milán.

### Residencias artísticas

- 2013** Beca Pintores de Paisaje, Real Academia de Historia y Arte de San Quirce. Segovia.
- 2012** Minateda. Performance a cargo de Pier Luigi Buglioni. Hellín.

### Premios y Menciones

- 2015** Finalista Premio Novos Valores das Artes plásticas. Diputación de Pontevedra.  
Finalista XXXIII Premio de Pintura Eugenio Hermoso.
- 2014** Medalla de Honor. 29º Premio BMW de Pintura.  
Finalista XXVIII Certamen Pintura Emilio Ollero.
- 2013** Beca Mario Antolín de Ayuda a la Investigación Pictórica. 28º Premio BMW de Pintura.  
Segundo Premio Xuventude Crea. Modalidad Artes Plásticas. Xunta de Galicia.

### Exposiciones Individuales

- 2013** Paisaxes. Centro Juvenil Puntó Xowe. Vigo.

### Exposiciones colectivas. Selección

- 2015** Premio Novos Valores das Artes Plásticas. Sexto edificio del Museo de Pontevedra.  
XXXIII Premio de Pintura Eugenio Hermoso. Fregenal de la Sierra, Badajoz.

- 2015** 29º Premio BMW de Pintura. C. C. Casa de Vacas, Parque de El Retiro de Madrid.  
Pintores Gallegos. Centro Cultural Caixanova. Vigo.  
XXVIII Certamen Pintura Emilio Ollero. S. de exposiciones del Palacio Provincial. Dip. de Jaén.
- 2014** 28º Premio BMW de Pintura. C. C. Casa de Vacas, Parque de El Retiro de Madrid.  
Xuventude Crea 2013. Capilla de la Universidad de Santiago de Compostela.  
Pintores Gallegos. Centro Cultural Caixanova. Vigo.
- 2013** Pintores Pensionados en el Palacio Quintanar, Palacio de la Alhóndiga, Segovia.  
Jóvenes pintores de la Comunidad de Madrid. Madrid.
- 2012** María Jesús Armesto / María Galán, Antiguo Hotel Bañerario de Mondariz.  
Del blanco y negro al color, Facultad de BB.AA. UCM, Madrid.
- 2011** L'incisione in Accademia. Galleria Accademia Contemporanea. Milán.  
L'idea dell'arte. Autoritratti in viaggio. Café New Art. Milán.  
Performance Festival de Minoteda dirigido por Pier Luigi Buglioni. Hellin.

**Obra en colecciones**

BMW Ibérica  
Consellería de Trabajo y Bienestar, Xunta de Galicia  
Universidad Complutense de Madrid  
Accademia di Belle Arti di Brera  
Universidad de Salamanca  
El Corte Inglés

