





Relatos icónicos. De la Historia de las imágenes a las imágenes-historia

Rut Martín HernándezUniversidad Complutense de Madrid  **Miguel Alfonso Bouhaben**Universidad Complutense de Madrid  <https://dx.doi.org/10.5209/anha.94230>

Recibido: 31/01/2024 • Aceptado: 26/02/2024

ES Resumen. El objetivo general de esta investigación es analizar las principales estrategias de las prácticas pictóricas que conforman relatos icónicos para establecer una tipología de imágenes que nos permita entender sus peculiaridades. Se ha implementado una metodología mixta. Por un lado, un análisis cualitativo de las prácticas artísticas y de las tipologías conceptuales que se derivan de las mismas. En un primer nivel, un acercamiento al devenir histórico-lineal de las relaciones estructurales que se establecen entre la multiplicidad de imágenes. Para ello, se ha construido una tipología de las formas de relatar con imágenes a lo largo de la Historia de las imágenes pictóricas: la imagen-pliegue, la imagen-deconstrucción, la imagen-serie, la imagen-secuencia y la imagen-ensamblaje. En un segundo nivel, un acercamiento no-lineal a las formas de incorporar la mirada, el cuerpo y lo biográfico a los procesos de configuración del relato. En este caso, se ha configurado una tipología de las formas de relatar con imágenes en el contexto contemporáneo: la imagen-historia, la imagen-relato, la imagen-archivo y la imagen-(des)aparecida. Por otro lado, se presenta una investigación en artes a partir de un relato icónico entreverado con la parte textual del artículo, en un mismo plano de igualdad epistémica.

Palabras clave: relato icónico; tipologías de la imagen; propuestas pictóricas; multiplicidad; historia

EN Iconic stories. From the History of Images to History-Images

EN Abstract. The general goal of this contribution is the analysis of the main strategies of pictorial practices that create iconic stories. Based on that, the text drafts a typology of images that allows us to understand their peculiarities. A mixed methodology has been implemented. On the one hand, one based on a qualitative analysis of artistic practices and the conceptual typologies that derive from them. At a first level, this focus on the historical-linear evolution of the structural relationships that are established between the multiplicity of images. To this end, the article develops a typology of the ways of relating with images throughout the History of pictorial images: the fold-image, the deconstruction-image, the series-image, the sequence-image and the assembly-image. At a second level, the text presents a non-linear approach that incorporates the gaze, the body and the biographical into the processes of story configuration. In this case, a typology of the ways of telling with images in the contemporary world has been configured: the image-story, the image-story, the image-archive and the image-(dis)appeared. On the other hand,

and on the same plane epistemic level, an investigation on arts is also conducted based on the iconic story that is intertwined with the textual part of the article.

Keywords: iconic story; image typologies; pictorial proposals; multiplicity; history.

Sumario: 1. Introducción. 2. De la Historia de las imágenes (...). 2.1. Imagen-plegüe. 2.2. Imagen-deconstrucción. 2.3. Imagen-serie e imagen-secuencia. 2.4. Imagen-ensamblaje. 3. (...) a las imágenes-Historia. 3.1. Imagen-historia. 3.2. Imagen-relato. 3.3. Imagen-archivo. 3.4. Imagen-(des)aparecida. 4. Conclusiones. 5. Conflictos de intereses. 6. Referencias bibliográficas.

Cómo citar: Martín Hernández, R.; Alfonso Bouhaben, M. (2024) Relatos icónicos. De la Historia de las imágenes a las imágenes-historia, en *Anales de Historia del Arte* n° 34, 227-247

1. Introducción

El modo en el que nos relatamos está en la base de nuestras relaciones. Como señala Roland Barthes, “el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades”¹. El relatar es una acción socialmente compartida y ligada a la memoria². Ese relatar está, asimismo, vinculado a la proliferación de imágenes en la actualidad y a una recepción marcada por su puesta en circulación. Esto ha influido en el modo a través del cual generamos nuestros relatos, cada vez más visuales, más condicionados por la potencia narrativa de la imagen, estudiada en las últimas décadas de forma significativa desde los estudios visuales³ y las ciencias de la imagen⁴. Para George Didi-Huberman⁵ esto conlleva aceptar la incertidumbre, abandonarse ante la misma y aceptar una experiencia icónica más allá de su estatus de evidencia. Cabe pensar, ante esta perspectiva, cómo ese abandonarse al no saber ante la imagen supone otros modos de relatar que se posicionan frente a otros acercamientos narrativos. “Los medios pueden así transformarse en otro medio, pero nunca en imágenes, y precisamente por eso, las imágenes se mantienen vivas, migrando a través de los medios”⁶.

En una entrevista con Sergio Martínez Luna, W.J.T. Mitchell⁷ identifica una iconología 3.0 que vincula a las imágenes del tiempo que vivimos. Para el autor, la pandemia de COVID-19 marcó un punto de inflexión en el que los estados de emergencia, los conflictos bélicos geopolíticos y las crisis ecológicas son mediadas a través de imágenes. Este es el espacio en el que las imágenes se sitúan hoy atravesadas por la cibercultura, las narrativas transmedia y el “rol de la imagen como núcleo del conjunto de relatos a concebir”⁸. Crear imágenes y recepcionarlas, generar testimonios icónicos y ser testigos de dichas acciones, ya no puede ser entendido como estadios compartimentados en espacios y tiempos distintos, sino que son acciones simultáneas que se

¹ Roland Barthes, *Análisis estructural del relato* (Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972), 9

² Fernando Estévez González, Mariano De Santa Ana y Jorge Blasco Gallardo (ed.), *Memorias y Olvidos del archivo* (Madrid: Outer, 2010), 36.

³ William John Thomas Mitchell, *Picture Theory* (Chicago: University of Chicago Press, 1994).

⁴ Gottfried Boehm (ed.), *Was ist ein Bild?* (Múnich: Fink, 1994).

⁵ George Didi-Huberman, *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte* (Murcia: Cendeac, 2010).

⁶ Hans Belting, “Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo”, en *Filosofía de la Imagen*, editado por Ana García Varas, 179-210 (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 182.

⁷ Sergio Martínez Luna, “Conversando con WJT Mitchell, «Más imágenes que nunca»”, *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, n.º 9 (2022): 51-63. <https://ojs.uv.es/index.php/LAOCOONTE/article/view/25704/21789>

⁸ Sergio Alvarado Vivas y Laura Martínez Páez, “*Inveniam Locum*: el encuentro de las narrativas transmedia y el arte en relatos migratorios del mundo”, *Index, revista de arte contemporáneo*, n.º 9 (2020): 131. <http://scielo.senescyt.gob.ec/pdf/indexpuce/n9/2477-9199-indexpuce-09-00130.pdf>

retroalimentan mutuamente. Entre nosotros, a través de los medios y encarnadas material y digitalmente en los más variados y omnipresentes soportes y dispositivos, están las imágenes en continuo movimiento, transformándose y resignificándose, dando lugar a los más variados relatos.

El arte es un espacio privilegiado para analizar estos fenómenos y proponer otros posibles relatos a través de los cuales problematizar los imaginarios hegemónicos. La práctica pictórica tiene un componente experiencial significativo que atraviesa las distintas esferas que se ponen en marcha en la producción de imágenes, a través de mecanismos que transitan entre lo interno y lo externo, lo objetivo y lo subjetivo, lo individual y lo colectivo, la memoria y el recuerdo. Estas cuestiones han sido significativas a la hora de abordar su capacidad narrativa y/o sus formas de generar relatos icónicos. La capacidad narrativa de la pintura es consustancial al propio medio, pero en las últimas décadas, en el contexto del giro icónico, se han puesto en marcha multitud de estrategias que visibilizan su complejidad. Tal y como apunta Gottfried Boehm: “Las imágenes no conforman un ámbito cerrado, pero su cultura se nutre del hecho de que, frente al murmullo incesante de los discursos y frente al ruido generado por los debates, afirman la extrañeza que las habita, su denso silencio y su plenitud plástica”⁹. Estos relatos no determinan su sentido a través de un acercamiento heredado de lo lingüístico, sino de las características específicas de su condición de imagen. Cabe señalar que las imágenes pictóricas cuentan con una amplia tradición que ha conformado un imaginario propio del medio. De alguna forma, lo que la tradición y la cultura habían trasladado a las obras pictóricas materiales tienen, asimismo, un lugar en los cuerpos de quienes han entrado en contacto con ellas y las han convertido en imagen¹⁰ y, precisamente, es desde esa condición de imagen desde la que se trabaja la naturaleza de la pintura en esta investigación. Hablar de pintura supone hablar de imagen pictórica que se entrelaza, se relaciona, se tensa y se cruza con el resto de las imágenes que se producen hoy.

Surgen así varias cuestiones que se plantean como puntos de partida de la investigación: ¿Cuáles son las peculiaridades de los relatos a través de imágenes? ¿Cómo se relacionan las formas de relatar con imágenes con las formas de conocimiento? ¿Existen algunos rasgos que nos permitan entender el potencial narrativo específico de las imágenes pictóricas en relación con otros relatos icónicos de la cultura visual? ¿Cuáles son las principales estrategias que, desde la práctica pictórica, se emplean con una voluntad narrativa?

El objetivo general de la investigación es analizar las principales estrategias de las prácticas pictóricas que conforman relatos icónicos para establecer una tipología de imágenes que nos permita entender sus peculiaridades en relación con la historia de las imágenes y con la hipervisualidad e hiperconexión propia de la cultura visual actual. Surgen, así, otros objetivos específicos que suponen relacionar los relatos icónicos con el concepto de multiplicidad e indagar sobre cómo las construcciones del género de la pintura de historia han sido problematizadas en la actualidad en relación con los conflictos geopolíticos contemporáneos, así como estudiar los rasgos matero-virtuales de estas imágenes.

⁹ Gottfried Boehm, “¿Más allá del lenguaje? Apuntes sobre la lógica de las imágenes”, en *Filosofía de la Imagen*, editado por Ana García Varas (Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011), 105.

¹⁰ Belting, “Cruce de miradas...”, 209.

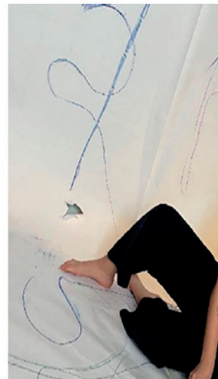


Figura 1. Relato visual#1. A partir de las obras: Daniela Rivas, "Silence. Nuevos caminos para habitar el silencio", 2023; Gabriel García, "¿Quién puede invocar a un fantasma?", 2023; Lola Vela, Catalina Arribas, Daniel Rodero, Antonia Conchan y Yago Pascual, "Sin título", 2023; Daniela Rivas, Claudia Navarro, Lucia Yagüe, Alba Alberca, Cristina Uriarte "Imagen/texto", 2023.

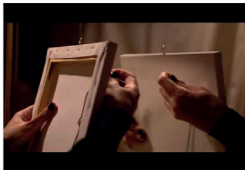
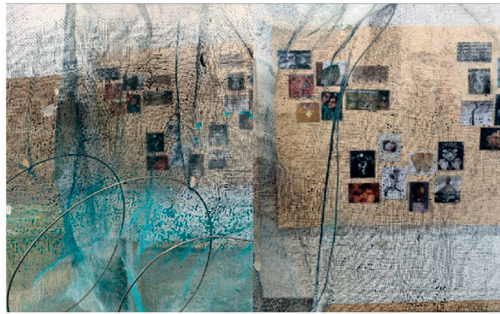
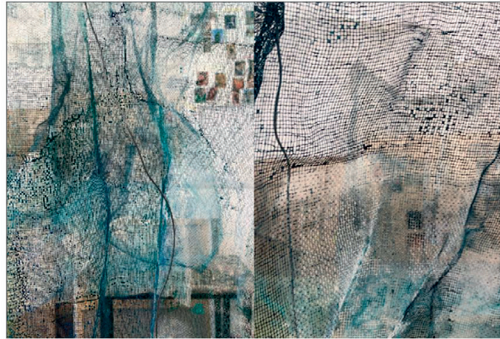


Figura 2. Relato visual#2. A partir de las obras: Danila Rivas, "Abrazo y Azul"; Catalina Arribas, "Sin título (Lágrimas negras)", 2023.

Para dar cuenta de este objetivo se ha implementado una metodología mixta. En primer lugar, cabe señalar un acercamiento cualitativo, con enfoque en estudios de caso, que ha permitido abordar una serie de prácticas artísticas concretas en relación con las teorías de la imagen. A partir del análisis de estas prácticas se ha construido una tipología de las imágenes sobre la base de la metodología de creación conceptual de Gilles Deleuze y Félix Guattari (2001). En segundo lugar, se ha considerado necesario complementar este enfoque con una investigación en artes.

La estructura discursiva está planteada en tres niveles. En un primer nivel se ha construido una tipología de las formas de relatar con imágenes a lo largo de la Historia de las imágenes pictóricas. Para conformar esta tipología, se ha realizado un recorrido lineal y diacrónico, desde el Barroco a la contemporaneidad, donde se han analizado los diversos modos de relación entre las imágenes, vinculados con las formas epistémicas dominantes en cada época, de cara a construir un relato: la imagen-pliegue (imagen unitaria compuesta por una multiplicidad de imágenes diversas), la imagen-deconstrucción (imagen unitaria compuesta por una multiplicidad de fragmentos de imágenes diversas), la imagen-serie y la imagen-secuencia (una multiplicidad de imágenes que son articuladas según las lógicas narrativas lineales) y la imagen-ensamblaje (una multiplicidad de imágenes que son articuladas según lógicas relacionales).

En un segundo nivel se ha configurado una tipología de las formas de relatar con imágenes en el contexto contemporáneo. A diferencia del nivel anterior, este recorrido no-lineal se centra en los aspectos subjetivos, afectivos y sociales incrustados en las imágenes pictóricas: la imagen-historia, que asume las estrategias que surgen desde las prácticas artísticas respecto a los conflictos geopolíticos; la imagen-relato, que asume la perspectiva subjetiva, experiencial y autobiográfica de la imagen en las redes sociales; la imagen-archivo, que toma las estrategias de resignificación del pasado; la imagen-(des)aparecida, que hace uso del borramiento y la despintura como praxis resignificante.

En un tercer nivel, se ha creado un relato icónico que se presenta entrecruzado con la parte textual del artículo, en un mismo plano de igualdad epistémica. La construcción de este relato se ha desarrollado en varias fases. En la fase de docencia se pusieron en común los objetivos y preguntas de investigación y se generó un grupo de discusión formado por los investigadores y estudiantes universitarios de arte que abordó los resultados parciales del primer y segundo nivel correspondientes a la implementación de la metodología cualitativa. Posteriormente, en la fase de investigación-creación, se puso en marcha la investigación artística mediante la propuesta y producción de obras artísticas sobre el objeto de estudio a estudiantes universitarios en artes. Finalmente, en la fase de sistematización, se partió del análisis de las propuestas artísticas realizadas por los estudiantes para la configuración de un relato visual que permitió investigar las relaciones icónico-textuales en la presentación de textos científicos y académicos, considerando el potencial de la imagen como elemento conformador de saberes particulares.

2. De la Historia de las imágenes (...)

Todas las imágenes están compuestas por una variedad de figuras que representan objetos. Ahora bien, en dichas imágenes siempre se establece una doble relación. En primer lugar, una relación de representatividad entre las figuras que aparecen en la imagen y los objetos que representan. En segundo lugar, una relación de narratividad que vincula las diferentes figuras representadas dentro del conjunto compositivo. En la *Escuela de Atenas* de Rafael, por ejemplo, se representan una maraña de filósofos que aparecen diseminados en la escena con sus poses y atributos. Entre todos ellos, dos filósofos conquistan el centro de la escena: Platón, reconocido por los atributos de su avanzada edad y su discípulo Aristóteles, representado con atributos de juventud (relación de representatividad). Estas diversas figuras no permanecen aisladas; entre ellas se entreteje una historia, en este caso concreto, la historia bipolar de la metafísica occidental; la disputa atávica entre idealistas y realistas (relación de narratividad). De modo que toda representación es ineluctablemente una narración, toda imagen relata una historia y esto es posible porque hay varias figuras que se vinculan entre sí.

Las imágenes, en tanto portadoras de relatos icónicos, se han complejizado a lo largo de la historia de la pintura occidental desde el Barroco a la contemporaneidad. El cuestionamiento de la unidad de la imagen viene producido por la introducción de varios elementos que remiten a una multiplicidad de relatos, en ocasiones heterogéneos, que conviven en un mismo espacio: el espacio del cuadro. Estas imágenes las definimos como imágenes-multiplicidad en la medida en que están articuladas por varias imágenes. A su vez, estas imágenes-multiplicidad pueden asumir diversos tipos, maneras o modos: la imagen-pliegue, la imagen-deconstrucción, la imagen-serie y la imagen-secuencia y la imagen-ensamblaje. Por ello, pensar en la imagen pictórica implica contemplar su multiplicidad. Una multiplicidad que vertebra desde sus materializaciones, desplazamientos y virtualizaciones a los relatos e imaginarios que soporta, en un devenir de temporalidades relativas y soportes variados.



Figura 3. Relato visual#3. A partir de las obras: Claudia Navarro, “Sin título”, 2023; Ana Granados, “Son las manos...”, 2023.

2.1. Imagen-pliegue

Si en el Renacimiento se disponen una variedad de figuras entre las que se empiezan a entretrejer relaciones de narratividad, en el Barroco la relación ya no se da solamente entre las diversas figuras dentro de una imagen, sino también entre las diversas “imágenes dentro de las imágenes”. El Barroco construye un tipo específico de imágenes-multiplicidad, algo que se materializa de forma significativa en *Las Meninas*.

Sin embargo, para comprender el sistema de “imágenes dentro de imágenes” de *Las Meninas*, es preciso previamente hacerse cargo del giro ontológico del Barroco. Leibniz revoluciona la ontología cuando plantea su idea de la infinitud de los seres: dentro de cada ser hay diversos seres y dentro de estos otros seres; y así hasta el infinito. Los seres no son entidades herméticas y cerradas, sino que funcionan como muñecas *matrioshkas* donde lo Uno está compuesto por lo Múltiple: “Cada parte de la materia puede ser concebida como un jardín lleno de plantas y como un estanque lleno de peces. Pero cada rama de la planta, cada miembro del animal, cada gota de sus humores es también como ese jardín o ese estanque”¹¹. Estas formas ontológicas de la filosofía barroca conectan con las formas estéticas. Para Heinrich Wölfflin¹² uno de los rasgos distintivos del Barroco es la tendencia a mezclar –a plegar y encajar– las diversas disciplinas artísticas. Gilles Deleuze¹³ lo confirma: el Barroco no inventa nada, sino que construye pliegues sobre pliegues, esto es, una síntesis de lo romano, lo griego, lo gótico.

Esta idea de pliegue aparece plasmada en *Las Meninas*. La obra de Diego Velázquez es un caso singular de imagen-multiplicidad: la imagen-pliegue. Este tipo de imagen-pliegue constituye un tipo de imagen en la que están plegadas otras imágenes entre las cuales se establecen relaciones de narratividad. Se pueden identificar hasta cinco maneras de la imagen que configuran la imagen-pliegue: a) la imagen de los cuadros dispuestos en las paredes del salón; b) la imagen del espejo al fondo de la estancia donde aparecen reflejados los reyes; c) la imagen-revés del bastidor del cuadro que está pintando Velázquez, que también aparece representado; d) la falsa imagen del personaje que está a punto de abandonar la escena y que aparece recuadrado por la luz que atraviesa la puerta del fondo de la sala; e) incluso, como apunta Michel Foucault en el inicio de *Las palabras y las cosas*,¹⁴ e) la imagen en la que nos convertimos nosotros como espectadores cuando vemos el cuadro. En esta imagen-pliegue, en este complejo sistema de “imágenes dentro de imágenes”, se establecen múltiples relaciones de narratividad. Por ejemplo, aquella que vincula la imagen del espejo, que es el lugar de los reyes, con la imagen del revés y con la imagen del espectador: todas ellas remiten de forma diferente a un elemento mutante: esas tres imágenes representan a los reyes de España, pero también a los espectadores. Tanto los reyes como el espectador son los depositarios de un poder de la mirada que objetualiza el cuadro, pero también devienen entidades objetualizadas por el propio cuadro, que se convierte en una entidad subjetiva que mira a quien mira.

Esta configuración barroca de la imagen-pliegue, en tanto variación o tipo de la imagen-multiplicidad, ha tenido su continuidad en las prácticas del *Atlas Mnemosine* de Aby Warburg, donde se rompe la lógica causal en el estudio de la historia del arte para apostar por una lectura no lineal de las relaciones entre imágenes; o en obras como *En orden de aparición* (2010) de Sandra Gamarra, que expresen ese auge de lo ecléctico en la contemporaneidad.

2.2. Imagen-deconstrucción

Con las vanguardias asistimos a una nueva complejización de la imagen-multiplicidad. Pasamos de la imagen-pliegue a la imagen-deconstrucción, esto es, a la imagen construida a partir de la reconfiguración de fragmentos, despojos y restos de otras imágenes. El collage es, sin duda, el

¹¹ Gottfried Wilhelm Leibniz, *Monadología* (Madrid: Ediciones Orbis, 1984), 12.

¹² Heinrich Wölfflin, *Renacimiento y barroco* (Madrid: Alberto Corazón, 2009).

¹³ Gilles Deleuze, *El Pliegue. Leibniz y el barroco* (Barcelona: Paidós, 1999).

¹⁴ Michel Foucault, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas* (Buenos Aires: Siglo XXI, 1982).

ejemplo más significativo de imagen-deconstrucción en el contexto de las vanguardias históricas. Ahora bien, como en el caso anterior, esta ruptura estética se deriva de una doble ruptura epistémica y técnica. Por un lado, la ruptura epistémica iniciada por Friedrich Nietzsche contra la metafísica occidental y contra sus conceptos que paralizan la vida; una ruptura expresada a través de la relación fluctuante entre las fuerzas dionisiacas y las fuerzas apolíneas, entre el orden y el caos. En Nietzsche se opera una deconstrucción de la metafísica a nivel estilístico. Para deconstruir la metafísica, Nietzsche deconstruye el lenguaje: los fragmentos y aforismos de Nietzsche no se encadenan, según la lógica causal, con el resto de los fragmentos con el fin de conformar una unidad más completa. Por el contrario, trasciende el afán de conjunto de la filosofía occidental y su deseo de totalización; pugnan por extralimitarse¹⁵. Por otro lado, una ruptura técnica: el nacimiento del cine. Gracias al cine surgen las vanguardias; el cine traumatiza a la pintura, en la medida en que consigue el objetivo que se había planteado la pintura a lo largo de su historia, esto es, conquistar la mimesis. Como afirma André Bazin, el cine y la fotografía “han librado a las artes plásticas de su obsesión por la semejanza”¹⁶. Por ello, la pintura se ve en la tesitura de recorrer otras sendas expresivas.

Las vanguardias ya no tratan de representar la realidad exterior: o bien se rompe la realidad exterior (los futuristas y sus rupturas; los dadaístas y sus collages; los cubistas y su fragmentación del espacio pictórico), o bien se representa la realidad interior (los surrealistas y su representación de lo inconsciente). La práctica del collage dadaísta establece conexiones estructurales con la práctica de la escritura fragmentaria de Nietzsche. El collage es una imagen-deconstrucción, una forma de escritura fragmentaria con imágenes: su praxis radica en recortar múltiples elementos de imágenes preexistentes para después recombinarlos. Es decir, el collage despliega la desarticulación de los componentes de imágenes preexistentes con el fin de construir una nueva imagen fruto de la reorganización icónico-conceptual. Como subraya Max Ernst, un collage es “la explotación sistemática de la coincidencia casual, o artificialmente provocada, de dos o más realidades de diferente naturaleza sobre un plano en apariencia inapropiado [...] y el chispazo de la poesía, que salta al producirse el acercamiento de esas realidades”¹⁷.

La imagen-deconstrucción del collage ha tenido su continuidad en los fotomontajes feministas de Martha Rosler, que abordan los modos de cosificación de la mujer en el hogar o de Barbara Kruger, que abordan la crítica a los modos de representación de la mujer en los medios de comunicación. Asimismo, la imagen-deconstrucción es una de las estrategias más significativas de la posmodernidad, donde David Salle será uno de los máximos exponentes de estos modos deconstructivos de hacer.

2.3. Imagen-serie e imagen-secuencia

Si en las primeras décadas del siglo XX se ponen en práctica estrategias de deconstrucción de la imagen, a partir de los años 30's la imagen se serializa, o para ser más precisos, radicaliza experiencias de serialización previas como el grabado, la xilografía o la litografía¹⁸. Con los avances del sistema capitalista de producción las formas de la imagen toman nuevos caminos. El sistema de producción industrial en serie del capitalismo fordista se va a aplicar también a las imágenes. Estas imágenes en serie y prefabricadas ya no serán producciones únicas e irrepetibles, sino constructos susceptibles de ser reproducidos indefinidamente.

La Teoría Crítica de los años treinta y cuarenta ha dado sobrada cuenta de los procesos de serialización de la imagen desde diversas perspectivas. Walter Benjamin, centrandolo en una cuestión ontológica, considera que las imágenes de la fotografía y el cine son imágenes reproductivas, esto es, imágenes no-originales a las que se les ha sustraído el aura, es decir, su “existencia irrepetible”, el “aquí y el ahora de su presencia”¹⁹. En este sentido, son imágenes-serie

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Así habló Zaratustra* (Madrid: Alianza, 1989).

¹⁶ Andrés Bazin, *¿Qué es el cine?* (Madrid: Rialp, 1966), 27.

¹⁷ Max Ernst, *Tres novelas en imágenes* (Girona: Atalanta, 2008), 23.

¹⁸ Juan Antonio Ramírez, *Medios de masas e historia del arte* (Madrid: Cátedra, 1976), 20.

¹⁹ Walter Benjamin, *Discursos interrumpidos* (Madrid: Taurus, 1973), 32.

que carecen de un fundamento original y que pueden ser reproducidas indefinidamente. Por su parte, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno cuestionan el impacto epistémico de la cultura de masas en general y del cine de Hollywood en particular. Para ellos, este tipo de cine es un producto en serie y prefabricado, según una lógica fordista, segmentarizada y especializada; un producto sometido a los procesos pautados y estereotipados sin margen para la creatividad ni la autonomía. “Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica”²⁰.

En este contexto de debate sobre las imágenes reproductivas surgen las imágenes-series de Andy Warhol. Ya en su primera exposición en la galería Stable de Nueva York expone sus primeras imágenes-serie entre las que destacan las icónicas *Latas de sopa Campbell*, 32 lienzos que representan las 32 variedades de sopa Campbell. Estas imágenes son el resultado de un proceso semimecanizado de serigrafía que parece no tener un valor pictórico. Como apunta Arthur C. Danto, “Warhol recurrió a la serigrafía para lograr una apariencia de perfecta uniformidad”²¹. Era el mismo cuadro de la misma lata repetido, pero con una pequeña diferencia: el texto que describe el tipo de sopa. Así Warhol forja una imagen-serie, en tanto tipo de imagen-multiplicidad, fruto de la dialéctica entre la repetición y la diferencia. Una dialéctica que atravesará toda su obra.

Ahora bien, el concepto de serialidad trasciende la lógica reproductiva del capitalismo fordista. En esos mismos años, el propio Adorno estudia los procesos creativos de la música serial²². La música serial se deriva de la música dodecafónica, que consiste en fracturar la hegemonía de la tonalidad, donde hay una jerarquización de las notas musicales, con el objeto de establecer un plano de igualdad entre las doce notas musicales generando así una suerte de atonalidad libre. Para ello, se construyen series donde aparecen los doce sonidos en diferentes posiciones. La regla es hacer series donde no se repite ningún sonido hasta que hayan sonado todos.

Esta idea se extrapola a todos los elementos (timbre, ritmo, etc..) en la música serial e impacta, igualmente, en la producción visual, donde las relaciones entre la repetición y la diferencia se complejizan, como ocurre con la obra de Robert Longo, que no sigue la lógica clasificatoria y lineal de Warhol, sino otras lógicas más quebradas, que fracturan la linealidad. Asimismo, la introducción de varios soportes lleva consigo la estrategia de la fragmentación para conformar varios tipos de relatos icónicos. El planteamiento más simple es la imagen-secuencia, que va articulando imágenes que se enlazan temática y temporalmente con unas lógicas narrativas extraídas del relato literario que destacan hechos relevantes y se describen acciones correlativas, como en Eric Fischl (*Dog days*, 1983).

En la contemporaneidad, la imagen-secuencia se complejiza. La hiperconexión e hipervisualidad exigen estructuras narrativas complejas que den cabida a la percepción multiplicada y simultánea de las imágenes matero-virtuales. Se ponen en marcha, por tanto, imágenes-secuencia que rompen el espacio unitario a través de la diversificación de los puntos de vista, la fragmentación de los soportes y la relación entre ellos a través de lógicas no lineales, como es el caso de Royal Art Lodge (*Animals with sharpies*, 2009), Zhang Xiograng (*Amnesia and Memory*, 2006) y Miki Leal (*El método*, 2018). Una disrupción de la continuidad en la sociedad de la prisa y la recepción de la imagen a través de la simultaneidad propia de los medios visuales y el *scroll down*. Referentes de este tipo de estrategias son Isidre Manils (*Ombra*, 2010), Rasmus Nilausen (*Sisyphus 4*, 2012) y Jan Monclús (*Estancia larga*, 2018).

2.4. Imagen-ensamblaje

Durante los años setenta se dan los primeros pasos teóricos de lo que hoy se conoce bajo el nombre de “Nuevos materialismos”. Deleuze-Guattari, en *Mil mesetas*²³, inauguran su teoría rizomática, que se construye sobre el principio de la conexión heterogénea (cualquier cosa se conecta con cualquier otra: lo biológico con lo político; lo semiótico con lo económico; lo artístico

²⁰ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Trotta, 2006), 167.

²¹ Arthur Danto, *Andy Warhol* (Barcelona: Paidós, 2011), 56.

²² Theodor W. Adorno, *Filosofía de la nueva música* (Madrid: Akal, 2003).

²³ Gilles Deleuze y Félix Guattari, *Mil mesetas* (Barcelona: Pre-textos, 2004).

con lo religioso) y el principio de multiplicidad (hay un cambio de naturaleza o un devenir en cada una de las cosas que se conectan). Para Deleuze y Guattari, los seres no son esencias fijas y cerradas, sino líneas de fuga abiertas a dialogar/transformarse desde sus experiencias en la exterioridad; no son univocidades, sino que están compuestos por una infinidad de seres (Leibniz), por una maraña de yoes larvarios pre-subjetivos. Y lo mismo puede decirse de las disciplinas: no están limitadas en departamentos estancos, sino que son movedizas y susceptibles de ser ensambladas las unas con las otras.

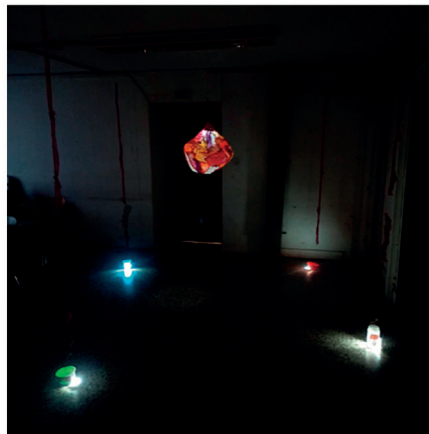
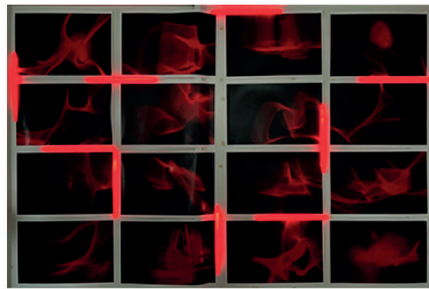


Figura 4. Relato visual#4. A partir de las obras: María Saiz Garrido, “Desenfocado”, 2023; Lucía Yagüe, “Hibridaciones y fusiones pictóricas”, 2023; Raquel Baeza, “Pintar con luz”, 2023.

Basándose en la teoría rizomática, el filósofo de origen mexicano Manuel DeLanda forja su teoría de los ensamblajes²⁴. En ella, defiende que todas las cosas son susceptibles de ser articuladas: los sujetos, los procesos químicos, las instituciones del estado, las mecánicas sociales, el mercado. La teoría de los ensamblajes polemiza con las articulaciones dialécticas hegelianas. Para Hegel, las relaciones entre las cosas son relaciones de interioridad, es decir, la relación constituye lo que se relaciona: la síntesis hegeliana se construye con la destrucción de sus momentos anteriores, de la tesis y de la antítesis. Y, por ello, los componentes conectados no son autónomos respecto al todo, no se puede desligar para ligarse a otro todo. Ahora bien, la teoría de los ensamblajes se caracteriza por constituirse a partir de relaciones de exterioridad, donde los componentes se conectan y construyen un todo, pero también pueden desligarse de ese todo y conectarse con otro.

Estos ensamblajes se visibilizan en las prácticas de la pintura expandida, de la pintura desterritorializada más allá del marco. Uno de los referentes de estas propuestas sería Antoni Tàpies (*RinZen*, 1992-93) que da cuenta de una toma de conciencia “fruto de la dramática confrontación de la nueva imagen con su propio estatus, con sus propios límites”²⁵. Muchas prácticas actuales de pintura pueden leerse como imágenes-ensamblaje, como las propuestas de Daniel Buren (*Excentrique(s), travail in situ*, 2012), Jessica Stockholder (*Door Hinges*, 2015) y José Díaz, (*El sueño de la M-30*, 2018), que, o bien son imágenes que trascienden los límites del lienzo; o bien son imágenes que se construyen con elementos exteriores.

3. (...) a las imágenes-Historia

El final de los grandes relatos de la posmodernidad, como señala Jean-François Lyotard²⁶, plantea un punto de inflexión en la configuración de narrativas en las que se establece un diálogo entre la historia, las historias, la memoria, los afectos y los procesos de subjetivación. Relatar con imágenes hoy está condicionado por un acercamiento fragmentario, subjetivo y no lineal heredado de estos planteamientos. Se trata de relatos que viran entre lo particular y lo general, entre la historia y las historias particulares. La pintura, desde la tradición, ha sido uno de los medios privilegiados para dejar constancia de esa historia que en la contemporaneidad mantiene el poder de legitimar, en este sentido, aquello que acaba representando.

Si en el apartado anterior se focalizó la atención en la historia de las diversas estrategias para relatar con imágenes; a continuación, se pondrá el foco en los procesos de construcción subjetiva, memorial y afectiva de las imágenes-historia, imágenes-relato, imágenes-archivo e imágenes-(des)aparecidas.

3.1. Imagen-historia

Muchos artistas van a establecer un juego de autorreferencias al medio pictórico para aportar otras miradas de la Historia, en las que la pintura no únicamente representa, sino que se posiciona críticamente sobre las redes de poder que configuran el relato histórico. Se ha pasado de una pintura de Historia al artista como historiador *bejaminiano*²⁷.

Uno de los ejes de esta problematización del género está en un acercamiento a los conflictos bélicos contemporáneos y el papel de estos en la historia. Conflictos que se retransmiten en tiempo real y que han cambiado con respecto a los acontecidos en el siglo XX²⁸. Muchos artistas van a denunciar la manipulación mediática de las imágenes en estos conflictos. Para Susan Sontag²⁹

²⁴ Manuel DeLanda, *Teoría de los ensamblajes* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2022).

²⁵ Victor Ieronim Stoichita, *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea* (Barcelona: Ediciones Serbal, 2000), 10.

²⁶ Jean-François Lyotard, *La condición postmoderna. Informe sobre el saber* (Madrid: Cátedra, 1987).

²⁷ Luis Hernández Navarro, “Acteal: impunidad y memoria”, *El cotidiano*, n.º 172 (2012): 99-115.

²⁸ Ulrich Oslander, “Construyendo contrapoderes a las nuevas guerras geo-económicas: caminos hacia una globalización de la resistencia”, *Revista Tabula Rasa*, n.º 2 (2004), 67.

²⁹ Susan Sontag, “Looking at War. Photography’s View of Devastation and Death”, *The New Yorker*, 9 de diciembre de 2002.

la difusión de imágenes de Historia en tiempo presente está condicionada por una nueva censura acorde con el control de los gobiernos de la circulación de imágenes e información. Abordar la imagen pictórica mediante las lógicas de la pintura de historia, desde la tradición, va a ser una de las estrategias para romper los convencionalismos asociados a la misma y forzar una mirada crítica. Esta estrategia puede observarse en las obras de artistas como Simeón Sainz Ruiz (*Seis niños murieron ayer en Sarajevo alcanzados por el fuego de los morteros cuando jugaban con sus trineos en la nieve, sábado 22 de enero de 19. A partir de fotografía de Reuters*, 2008). El artista se sirve del gran formato propio del género, pero hace énfasis a través de la materia pictórica de los rastros de la imagen de los *mass media*, dejando constancia de que estamos ante una imagen mediada que, debido a su imponente tamaño y su materialidad, es difícil ignorar o sustituir por la siguiente imagen en el *scroll* continuo de nuestra cotidianeidad. Miguel Aguirre (*El sueño de la razón*, 2018) y Pablo Alonso (*You've never had it so good*, 2003) siguen una estrategia similar, en las que se mencionan los elementos explícitos que permiten identificar las redes de poder que vertebran la nueva censura.

La presencia de las imágenes de violencia en la cotidianeidad es significativa y los medios manipulan su ocultamiento de forma consciente, como apunta Didi-Huberman³⁰. Este eje de reflexión se da en dos posiciones, diametralmente distintas, que tratan desde los opuestos de ofrecer un análisis crítico ante la utilización de la violencia como reclamo. Ronald Ophuis (*Egyptian prison*, 2016) hace explícita la violencia, mientras que la estrategia contraria (el velamiento de la violencia), también es ensayada por artistas como Maryam Najd (*Bloody Blanket & Bloody Blank III*, 2009). Se fuerza la mirada crítica que desenmascare esa imagen a través de estrategias que muestran de forma explícita la imagen como escena construida. La idea de simulacro y la estrategia formal neobarroca de estas imágenes es el eje a partir del cual el espectador puede generar una conciencia crítica ante las redes de control geopolítico. Esto sucede en las obras del artista Alexis Esquivel (*La paix de Cuito Cuanavale*, 2011) que crea ficciones a través de imágenes reconocibles de los *mass media*.

Otra de las estrategias para visibilizar las redes de control y poder va a consistir en acercarse a la sociedad de la videovigilancia, como hacen Iñaki Granacenea (*P/M/P (Point/Models/Poses)*, 2008) o Miguel Aguirre (*DD/MM*, 2006), utilizando imágenes de las cámaras de seguridad que son trasladadas al formato pictórico, dejando así constancia de su origen a través de las composiciones y las huellas digitales de dichas imágenes en el gesto de la pintura. La globalización de los conflictos supuso abordar un descontento generalizado. Artistas como Carlos Salazar (*Manifestante*, 2007) dejan constancia de los movimientos sociales que han sido puntos de inflexión en la pasada década, legitimándolos a través del medio, en unos formatos propios de la pintura de historia.

3.2. Imagen-relato

Como consecuencia de esta problematización se produce un paso desde la imagen-historia a la imagen-relato. Un tránsito en que el medio pictórico funciona, también, como eje legitimador de esas miradas particulares, en relación con el papel histórico que ha tenido para *dar fe* de acontecimientos históricos. De hecho, muchos de los artistas plantean grandes formatos en un cruce referencial con estos modos de hacer historia desde la pintura. En estos microrrelatos, a través de imágenes de la cotidianeidad, se parte de una capacidad narrativa y una recurrencia a las estrategias de archivo. Se incide en los planteamientos desde la biografía, que sirven de punto de partida para configurar relatos experienciales vividos en primera persona. El juego de temporalidades hace que las obras viren del pasado al presente a través de elipsis, lo que se plantea una recepción activa de las mismas sujeta a continuas resignificaciones. Historias autorreplicantes, susceptibles de ser construidas e interpretadas desde un sinfín de posiciones. Puede verse en obras como las de los artistas Enrique Marty (*La familia*, 2000), y Alain Urrutia (*Der Spaziergang*, 2019). Hay que tener en cuenta que la exposición pública de las imágenes-relato

³⁰ Georges Didi-Huberman, *Arde la imagen* (México: Serieve, 2012), 31

particulares se produce cotidianamente a través de las redes sociales. Es decir, existe una distribución y circulación pública de dichas imágenes-relato privadas que son constantemente compartidas y sujetas a la lógica del *like*. Imágenes que, aún en su heterogeneidad autoral, responden a unos patrones que implican unas formas específicas de habitar el mundo dentro de las lógicas impuestas por el sistema³¹. Muchas de las estrategias en esta configuración de estas imágenes-relato van a estar relacionadas con visibilizar las tensiones y conflictos que devienen de esta cuestión. Artistas como Tim Eitel (*Empty Area*, 2004) Merlin Carpenter, (*Art prep: draw Clara Delevigne y Kate Moss*, 2019) y Djamel Tatah (*Sans titre*, 2016) trabajan en este sentido.



³¹ Sara Ahmed, *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría* (Buenos Aires: Caja Negra, 2019).

Figura 5. Relato visual#5. A partir de las obras: Antonia Concha, “Enséñame a Respirar”, 2023; Marta Corrales, “Pintura mutable”, 2023.

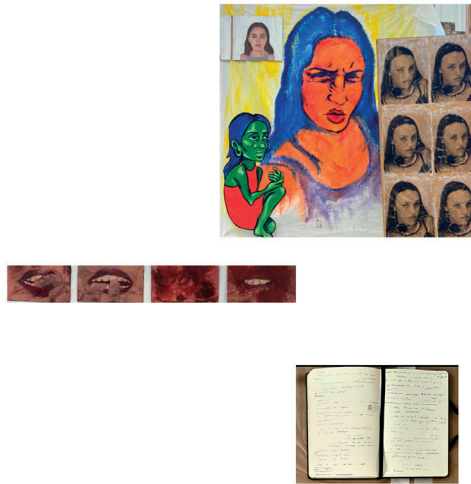


Figura 6. Relato visual#6. Lola Vela, “Self-pints”, 2023; Antonia Concha, “Enséñame a Respirar”, 2023; Adélie Marsaud, “Sin título”, 2023.

Por otro lado, en muchas ocasiones, estas pinturas dejan constancia de su origen referencial: son imágenes extraídas de las redes sociales que se han trasladado al formato pictórico. Tim Gardner (*Untitled (S in Vegas)*, 2001) y Muntean/ Rosenblum (*Untitled (Perhaps only people who are,*

2012) son algunos de los artistas que trabajan en este sentido. Otra estrategia es dejar constancia del auge del autorretrato en la era del *selfie*, en la época de la profusión de las imágenes del “yo”. La pintura se sitúa aquí como un medio a través del cual cuestionar las constantes del género del retrato y trasladar el desplazamiento de los códigos de autorrepresentación en la cotidianidad de las redes sociales. Artistas como Julian Opie (*Elena and Cressie get ready for the party*, 2011) o Chris Guest (*Pink car selfie*, 2017) ensayan estas cuestiones.

3.3. Imagen-archivo

El archivo actúa, según Anna María Guash, como “un sistema discursivo activo que establece nuevas relaciones de temporalidad”³². Las estrategias de archivo vinculan la pintura con determinados espacios de recepción, distribución y difusión de las imágenes. Estas imágenes-archivo se relacionan, transitan y se comparten entre dispositivos y contrastan con la inmovilidad de los espacios en los que en ocasiones se insertan las imágenes pictóricas. Se trata, como expone Pedro G. Romero, de “presentar la experiencia del saber sensible, en exposición”³³.

Estas estrategias de la imagen-archivo replantean una evolución de la pintura más allá de sus innovaciones formales para atender a las relaciones entre la pintura y sus espacios de circulación y pertenencia. Se articulan en torno a dos ejes a través de los cuales adquieren sentido: a) la historia del arte y la pintura como lenguaje específico; y b) las características actuales de la cultura visual contemporánea. Por otra parte, esta estrategia plantea obras en proceso, inconclusas y en constante revisión y resignificación. Los principales antecedentes de este tipo de propuestas son On Kawara (*Date paintings*, 1966) y Gerhard Richter (*Atlas*, 1962-actualidad).

En el marco de la imagen-archivo destaca la obra *Visión de la cultura occidental* (2002) de Fernando Bryce. En esta instalación, presentada en la Bienal de Venecia (2002), el artista compone multitud de documentos de la cultura latinoamericana cuya peculiaridad radica en que son copias manuales de originales cuyo propósito es “llamar la atención sobre la política expuesta abierta o elípticamente en unos documentos impresos que, además, están archivados porque son históricos. O viceversa: son históricos porque están archivados”³⁴. Esta estrategia aboga por cuestionar los imaginarios construidos en relación con la alteridad de los países no occidentales con un marcado carácter decolonial. Pone de manifiesto una de las claves de la imagen-archivo: cómo el cúmulo de documentos puede, a través de una selección que plantee nuevas genealogías, ser resignificado desde el presente. Así, es relevante la acción de copiarlos, ya que estos haceres implican un *paso por el cuerpo* de dichos documentos como una especie de relación antropofágica con la historia. Por su parte, Francesc Torres (*La caja entrópica –El museo de objetos perdidos–*, 2018) relaciona la imagen-archivo con su institucionalización. La reflexión sobre la función preservadora del archivo, desde una mirada crítica con las lógicas de ordenación que implican un relato construido a base de fragmentos, toma forma de caja entrópica, a partir de la cual se expone la contradicción de que lo preservado sea, en ocasiones, el resultado de la destrucción³⁵. La propuesta de Elena del Rivero (*Archivo del polvo*, 2019) sirve de enlace con la imagen-historia ya que la artista propone una serie de piezas que parten de los materiales, hojas de papel y piezas de pintura que rescató de su estudio neoyorquino como restos de los atentados del 11 de septiembre de 2001. Estos documentos-huella o restos mnémicos materiales le sirven para reflexionar sobre la pérdida colectiva. Por último, casi toda la producción de Ignasi Aballí estaría íntimamente relacionada con la exploración de las relaciones icónico-textuales en la creación de imágenes. El artista parte de la siguiente premisa: “todo lo que está aquí no empieza

³² Anna María Guasch, *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (Madrid: Akal, 2011), 23.

³³ Pedro G. Romero y Aurora Fernández Polanco, “Montajes y paradojas: una conversación entre Pedro G. Romero y Aurora Fernández Polanco”, *Anales de Historia del Arte*, n.º 32 (2022): 37-45.

³⁴ Carlos Jiménez, “Fernando Bryce. El copista intempestivo”, *ArtNexus*, n.º 76 (2010), <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63f51990cc21cf7c0a249a/76/fernando-bryce>

³⁵ Francesc Torres, *La caja entrópica (El museo de los objetos perdidos)* (Barcelona, Museo Nacional d’Art de Catalunya: 2018), https://www.museunacional.cat/sites/default/files/la_caja_entropica_pepe_serra_0.pdf

aquí, sino que viene de un momento anterior, y que tampoco acabará aquí, sino que continuará de alguna manera”³⁶. Este anclaje entre la imagen-archivo y la temporalidad es fundamental para entender las derivas de estas propuestas en la actualidad.

3.4. Imagen-(des)aparecida

Existe un diálogo entre la práctica pictórica y las tecnologías digitales, desde sus materializaciones, sus formatos y sus espacios. Los artistas hacen uso de las posibilidades que aportan las nuevas tecnologías para establecer interacciones entre imágenes matero-virtuales. En este sentido se situarían las obras de Hyto Steyerl (*Actual Reality OS*, 2020) en las que, a través del diseño de aplicaciones de realidad aumentada, invita a conocer los datos de desigualdad del entorno en el que presenta las piezas para que el espectador pueda descubrir modelos arquitectónicos distorsionados por estos datos en una proyección que cataliza ficciones especulativas. En *Power Plants* (2020) la artista reflexiona sobre el concepto de poder como premisa base de la creación de cualquier tecnología, utilizando en sus procesos de generación de imágenes a inteligencias artificiales programadas para predecir el futuro. Las piezas, esculturas realizadas en video, son el punto de partida de una experiencia inmersiva que sirve para mostrar otros relatos. La introducción de la realidad aumentada ha supuesto la puesta en práctica de estrategias que cuestionan los límites materiales de la pintura e introducen la interacción como eje clave de las obras, a través de la acción en su recepción y la inclusión de la experiencia inmersiva. Estas propuestas pueden ser planteadas desde la colectividad, como Will Pappenheimer y Zachary Brady (*Drawing Constellations*, 2016-2017), que generan una instalación creada a través de una aplicación interactiva que proyecta dibujos de las y los espectadores a modo de constelación tridimensional en pleno movimiento, que se sitúa dentro y fuera del espacio expositivo. Los dibujos creados por los participantes en una tableta digital se transfieren al espacio de la realidad aumentada 3D, se superponen y generan metadatos de geolocalización. Otra de las opciones es valerse de la recreación de pinturas de la historia del arte para conformar, como Cyprien Gaillard (*L'Ange du Foyer*, 2019), un cuadro penetrable por medio de la holografía.

³⁶ Juan Díaz-Guardiola e Ignasi Aballí, “Sin principio / Sin final”, *ABC Cultural*, 24 de octubre de 2015.

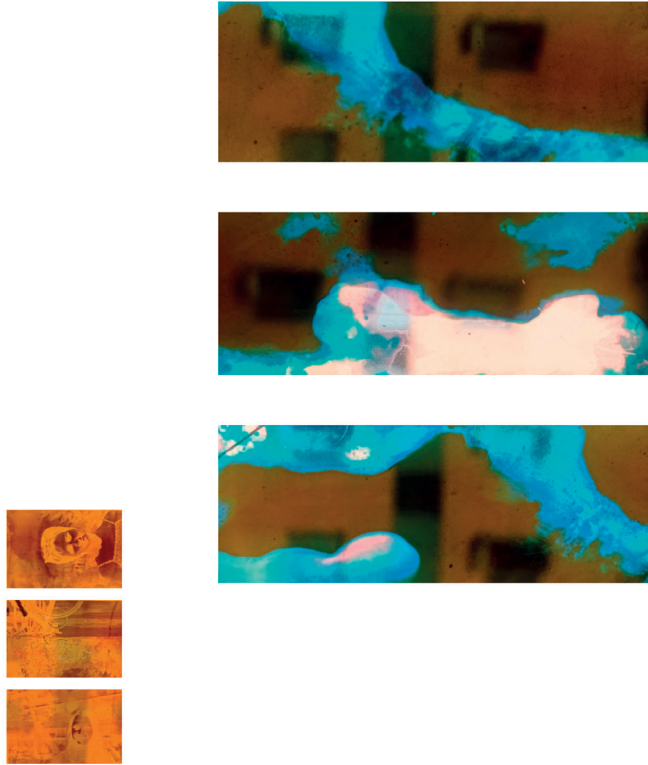


Figura 7. Relato visual#7. A partir de la obra: Irene Rosell, “Comed sin mí”, 2023.

En contraposición a esta profusión de imágenes se atiende a la desmaterialización del medio para reflexionar sobre el carácter efímero de las mismas, a partir del cual acceder a la inestabilidad de las imágenes del presente mediante procesos de *des-aparición*. Procesos vinculados a la imagen-(des)aparecida son el método de la despintura de Perejaume: “La eliminación de la representación a través de la abstracción, el monocromo y la desmaterialización, subgéneros todos ellos de las postrimerías de la modernidad, son radicalizados por la despintura”³⁷. En

³⁷ Pere Jaume, *Compostaje de nueve pinturas, compostaje de seis pinturas y compostaje de una pintura con marco y vidrio*. (Barcelona, MACBA: 1994), <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/perejaume/compostatge-nou-pintures-compostatge-sis-pintures-i-compostatge>

Compostaje de nueve pinturas, compostaje de seis pinturas y compostaje de una pintura con marco y vidrio (1994), Perejaume genera vínculos entre los elementos pictóricos, el paisaje y la representación y, desde esta posición, plantea que sea la pintura la que cuestione sus propios fundamentos. Otro artista que trabaja desde las coordenadas de la estrategia de la imagen-(des) aparecida es Christian Capurro que, en su pieza *Another Misspent Portrait of Etienne de Silhouette* (1999-2004), parte de un ejemplar de la revista *Vogue Hommes* 186#92, con Sylvester Stallone en la portada, cuyas páginas interiores fueron borradas y (re)inscritas por 260 personas entre los años 1999-2002. Los participantes borraron las páginas de la revista y, posteriormente, intervinieron escribiendo el tiempo que habían tardado en hacerlo y el valor monetario que recibían por su trabajo actual por ese tiempo. Por su parte, Jorge Otero-Pailos, en *Ethics of dusts* (2016), presenta los restos de contaminación del muro este del Westminster Hall atrapados en el soporte pictórico mediante latex. El artista reflexiona, así, en los espacios liminales, como elementos de transición en las distintas fases de la vida y de la cultura de un periodo histórico a otro.

4. Conclusiones

En la presente investigación se ha focalizado la atención en las formas de contar a través de las imágenes. Así, hemos abordado dos niveles de acercamiento al relato icónico. En primer lugar, un acercamiento al devenir histórico-lineal de las relaciones estructurales heterogéneas que se establecen entre la multiplicidad de imágenes que forman parte de otras imágenes. Entre las diversas representaciones incluidas en el interior de una imagen se tejen los relatos. En segundo lugar, un acercamiento no-lineal a las formas de incorporar la mirada, el cuerpo y lo biográfico a los procesos de configuración del relato. Es decir, los dos niveles determinan dos perspectivas: una perspectiva histórica centrada en la estructura relacional de las imágenes como dispositivo narrativo; y una perspectiva situada que aborda las formas de narrar desde la sujeción corporal.

De este modo, la investigación ha desvelado cómo las diferentes formas de narrar por medio de las imágenes se instalan en un ecosistema de ideas, cosmovisiones, configuraciones epistémicas, estéticas y lógicas que las determinan: a) las formas de narrar con la imagen-plegaje, durante el Barroco, establecen relaciones diferenciales entre imágenes dentro de las imágenes que están articuladas con la ontología de Leibniz y con su idea de que cada ser está compuesto por otros seres; (b) las formas de la imagen-deconstrucción del collage construyen una imagen a partir de una multiplicidad de fragmentos de otras imágenes, lo cual, conecta con la filosofía dionisiaca de Nietzsche y su praxis de la escritura fragmentaria a martillazos; (c) las formas de la imagen-serie, que suponen la conexión lineal de imágenes semi-mecánicas y uniformes organizadas de forma taxonómica engranan con la crítica a la cultura de masas de la Escuela de Frankfurt; (d) las formas de la imagen-secuencia guardan similitudes con la imagen-serie, pero tienen una estructura no-lineal; (e) las formas de la imagen-ensamblaje que conectan una multiplicidad de imágenes en diversos soportes materiales se articulan con las teorías de la conexión heterogénea de Deleuze-Guattari y DeLanda que promueven que cualquier cosa se pueda conectar con cualquier otra.

Por otro lado, la investigación ha permitido acercarnos al potencial narrativo de las imágenes pictóricas a través de sus especificidades mediales e icónicas. Los principales rasgos detectados trazan líneas de fuga respecto a las imágenes de la cultura visual y plantean espacios de reflexión crítica ante el poder de la imagen en la comprensión del mundo. Cabe señalar cómo los procesos de configuración de relatos están marcados por lo fragmentario, lo subjetivo y lo no-lineal en un hacer propio de la estructura discursiva que deviene del final de los grandes relatos en la posmodernidad. Existe así, (a) un marcado carácter autorreferencial en relación con el medio pictórico que acoge la iconografía propia del género de la pintura de historia que es, a su vez, contradicha por las imágenes que son representadas. Esta tensión entre el modo de representar y lo que se representa genera una disrupción que implica que la mirada del espectador se detenga en la imagen, a la vez que legitima los acontecimientos particulares y subalternos que no habían tenido representación en el relato histórico. Otro rasgo identificativo es (b) el diálogo entre los espacios visuales de las redes sociales, la mirada-scroll propia de la visión en pantalla y

la pintura. Este diálogo permite que la imagen no se fije a un medio, sino que vaya encarnándose en los diversos medios en los que circula. Este tránsito implica una transformación, no solo en su materialidad, sino también en sus espacios de sentido, en la medida en que la imagen habita distintos ecosistemas que influyen en su significado y condicionan el modo en que es mirada y comprendida. Por ejemplo, cuando la pintura imita las huellas del medio de origen, cuando los píxeles se trasladan a la materia pictórica. (c) Esta materialidad propia del sustrato pictórico fuerza otra mirada que junto con los grandes formatos utilizados hacen que esta tenga un carácter reverberante que no poseía en su medio de origen. Materialidad que muta mediante el borrado, el compostaje o el resto y asume su potencial simbólico a partir del cual cuestionar imaginarios. Otra de las características significativas es (d) el auge del microrrelato icónico que traslada al soporte pictórico las *stories* de las redes sociales y fija los elementos, poses y composiciones susceptibles de cuestionar los estereotipos que vertebran este tipo de imágenes. Cabe señalar, de igual modo, el impacto de las prácticas artísticas de archivo y su capacidad para (e) la creación de nuevas genealogías a través de las cuales acceder a otras historias del pasado y romper con las categorías disciplinarias y sus espacios de pertenencia. En este caso lo pictórico actúa como una caja de resonancia acogiendo, a través de los procesos que implican los haceres en pintura, un procesamiento corporal de historias ajenas que generan también experiencias propias. Implica, también, pensar (f) las historias inconclusas y en constante revisión. Esto fuerza una importante contraste con las lógicas del medio pictórico que ha asumido históricamente una estabilidad basada en la imagen fija perdurable en el tiempo. Este contraste es la puerta de entrada a una mirada activa del espectador. Las posibilidades abiertas en la práctica transdisciplinar plantean otro de los rasgos detectados que supone un énfasis en propuestas que fuerzan (g) una presencia materio-virtual de las obras, a través de recursos tecnológicos como la realidad aumentada que transforman el rol del espectador en participante-usuario.

Por último, la investigación ha ido más allá de la expresión narrativo-textual propia del artículo científico. En este sentido, se considera una aportación, desde la investigación artística, la creación del relato visual en el que la distribución no lineal y no categorizada de las imágenes de obras artísticas sobre el objeto de estudio propicia una mirada activa del espectador-lector. Dicha mirada permite acceder a las diversas tipologías de la imagen mediante conexiones formales y conceptuales.

5. Conflictos de intereses

Ninguno

6. Apoyos

Este artículo es resultado del Proyecto de Investigación *Mediaclastia e imagomaquia. Visualidades disruptivas y subalternas en el videoactivismo, el cine experimental y el net-art*. Facultad de Bellas Artes. Universidad Complutense de Madrid. Contratos María Zambrano para la Atracción de Talento Internacional. Investigación financiada por el Ministerio de Universidades con fondos Next Generation de la Unión Europea.

7. Referencias bibliográficas

- Adorno, Theodor W. *Filosofía de la nueva música*. Madrid: Akal, 2003.
- Ahmed, Sara. *La promesa de la felicidad: una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- Alvarado Vivas, Sergio y Laura Martínez Páez. "Inveniam Locum: el encuentro de las narrativas transmedia y el arte en relatos migratorios del mundo", *Índex, revista de arte contemporáneo*, n.º 9 (2020): 131-138. <http://scielo.senescyt.gob.ec/pdf/indexpuce/n9/2477-9199-indexpuce-09-00130.pdf>
- Barthes, Roland. *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo contemporáneo, 1972.
- Bazin, André. *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp, 1966.

- Belting, Hans. "Cruce de miradas con las imágenes. La pregunta por la imagen como pregunta por el cuerpo". En *Filosofía de la Imagen*, editado por Ana García Varas, 179-210. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 2011.
- Benjamin, Walter. *Discursos interrumpidos*. Madrid: Taurus, 1973.
- Boehm, Gottfried (ed.). *Was ist ein Bild?* Múnich: Fink, 1994.
- Danto, Arthur. *Andy Warhol*. Barcelona: Paidós, 2011.
- DeLanda, Manuel. *Teoría de los ensamblajes*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2022.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Barcelona: Pre-textos, 2004.
- Deleuze, Gilles. *El Pliegue. Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama, 2011.
- Díaz-Guardiola, Juan y Aballí, Ignasi. "Sin principio / Sin final". *ABC Cultural*, 24 de octubre de 2015.
- Didi-Huberman, Georges. *Ante la imagen: pregunta formulada a los fines de una historia del arte*. Murcia: Cendeac, 2010.
- Didi-Huberman, Georges. *Arde la imagen*. México: Serieve, 2012.
- Ernst, Max. *Tres novelas en imágenes*. Girona: Atalanta, 2008.
- Estévez González, Fernando, Ana Mariano De Santa y Jorge Blasco Gallardo (ed.). *Memorias y Olvidos del archivo*. Madrid: Outer, 2010.
- Foucault, Michel. *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires: Siglo XXI, 1982.
- Guasch, Anna María. *Arte y Archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal, 2011.
- Hernández Navarro, Luis. "Acteal: impunidad y memoria". *El cotidiano*, n.º 172 (2012): 99-115.
- Horkheimer, Max y Theodor W. Adorno. *Dialéctica de la Ilustración*. Madrid: Trotta, 2006.
- Jaume, Pere. *Compostaje de nueve pinturas, compostaje de seis pinturas y compostaje de una pintura con marco y vidrio*. Barcelona, MACBA, 1994. <https://www.macba.cat/es/arte-artistas/artistas/perejaume/compostatge-nou-pintures-compostatge-sis-pintures-i-compostatge>
- Jiménez, Carlos. "Fernando Bryce. El copista intempestivo". *ArtNexus*, n.º 76 (2010). <https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/5d63f51990cc21cf7c0a249a/76/fernando-bryce>
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Monadología*. Madrid: Ediciones Orbis, 1984.
- Liotard, Jean-François. *La condición postmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1987.
- Martínez Luna, Sergio. "Conversando con WJT Mitchell, «Más imágenes que nunca»". *Laocoonte. Revista de Estética y Teoría de las Artes*, n.º 9 (2022): 51-63.
- Mitchell, William John Thomas. *Picture Theory*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Nietzsche, Friedrich. *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza, 1989.
- Oslander, Ulrich. "Construyendo contrapoderes a las nuevas guerras geo-económicas: caminos hacia una globalización de la resistencia". *Revista Tabula Rasa*, n.º 2 (2004): 59-78. <https://www.revistatabularasa.org/numero-2/oslander.pdf>
- Ramírez, Juan Antonio. *Medios de masas e historia del arte*. Madrid: Cátedra, 1976.
- Romero, Pedro G. y Aurora Fernández Polanco. "Montajes y paradojas: una conversación entre Pedro G. Romero y Aurora Fernández Polanco". *Anales de Historia del Arte*, n.º 32 (2022): 37-45.
- Sontag, Susan. "Looking at War. Photography's View of Devastation and Death". *The New Yorker*, 9 de diciembre de 2002.
- Stoichita, Victor Ieronim. *La invención del cuadro. Arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. (Barcelona: Ediciones Serbal, 2000.
- Torres, Francesc. *La caja entrópica (El museo de los objetos perdidos)*. Barcelona, Museo Nacional d'Art de Catalunya: 2018. https://www.museunacional.cat/sites/default/files/la_caja_entropica_pepe_serra_0.pdf
- Wölfflin, Heinrich. *Renacimiento y barroco*. Madrid: Alberto Corazón, 2009.