

Del error al sentido: la imagen residual como forma de pensamiento visual

María Rodríguez-Valdés

Universidad de Granada

E-mail: norberto.gonzalez@urjc.es

<https://orcid.org/0000-0003-4017-8340>

Gonzalo J. Tejero

Universidad de Granada

E-mail: gonzalotejper@correo.ugr.es

<https://orcid.org/0009-0000-5887-6054>

DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.102965>

Recibido: 25 de mayo de 2025 / Aceptado: 19 de febrero de 2026/ Publicación en línea: 27 de febrero de 2026

Resumen: En una cultura visual dominada por la eficiencia, la nitidez y la previsibilidad, este artículo propone una reflexión crítica sobre el valor poético, conceptual y material de aquello que habitualmente queda fuera del encuadre o de la versión final de una obra. A través de una metodología cualitativa, basada en el cruce entre la teoría crítica de la imagen y el análisis de prácticas artísticas contemporáneas, se estudian casos en los que lo residual se convierte en el núcleo generador del proyecto. Se analizan imágenes encontradas, fragmentos descartados, errores técnicos y capas intervenidas como activadores de nuevas narrativas visuales, en un diálogo entre el archivo personal, la estética de lo inacabado y los procesos de hibridación digital-analógica. El artículo sostiene que las imágenes residuales no deben entenderse como elementos fallidos, sino como espacios de resistencia y significación, capaces de ampliar las nociones de autoría, temporalidad y sentido. En un presente saturado de imágenes, atender a los residuos visuales se plantea como un gesto necesario para redefinir los modos de producción y de lectura en las artes gráficas y pictóricas.

Palabras clave: Proceso, archivo, imagen residual, inacabado

(Eng.) From error to meaning: the residual image as a form of visual thinking

Abstract: In a visual culture dominated by efficiency, sharpness, and predictability, this article proposes a critical reflection on the poetic, conceptual, and material value of what is usually left outside the frame or the final version of a work. Through a qualitative methodology, based on the intersection of critical image theory and the analysis of contemporary artistic practices, it examines cases where the residual becomes the generative core of the project. Found images, discarded fragments, technical errors, and intervened layers are analysed as activators of new visual narratives, engaging in a dialogue between personal archives, the aesthetics of the unfinished, and digital-analog hybridization processes. The article argues that residual images should not be understood as failed elements, but rather as spaces of resistance and meaning, capable of expanding notions of authorship, temporality, and sense. In a present saturated with

images, attending to visual residues emerges as a necessary gesture to redefine modes of production and reading in graphic and pictorial arts.

Keywords: Process, archive, residual image, unfinished

Sumario: 1. Introducción, 2. Objetivos, 3. Metodología, 4. Desarrollo y resultados, 4.1 Imágenes encontradas, imágenes desechadas: una arqueología del archivo, 4.2 La imagen residual como detonante del proyecto, 4.3 El residuo fotográfico como huella material del proceso, 4.4 Casos de estudio, 5. Conclusiones. Referencias.

Cómo citar: Rodríguez-Valdés, M. & Tejero, G. J. (2026). Del error al sentido: la imagen residual como forma de pensamiento visual. *Arte, Individuo y Sociedad, publicación en línea*, 1-16. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.102965>

1. Introducción

En el contexto del arte contemporáneo, donde la imagen suele estar subordinada a criterios de eficiencia, nitidez y control, surge la necesidad de atender a aquellas manifestaciones visuales que emergen de manera residual: fragmentos, errores, manchas o huellas que escapan a la lógica de la perfección técnica. El concepto de "imagen residual" se presenta aquí como una categoría crítica para analizar los restos visuales que sobreviven a los procesos de creación, muchas veces considerados desechables, pero que revelan un potencial poético, narrativo y conceptual de gran alcance. El interés por lo residual entronca con tradiciones estéticas que valoran lo inacabado, lo fragmentario y lo imperfecto. Ya en el Renacimiento, el *non finito* se entendía no solo como un efecto estético, sino como una estrategia para provocar la imaginación del espectador. En el arte contemporáneo, pensadores como Georges Didi-Huberman han reivindicado la importancia de lo que "se muestra a través de lo que falta", subrayando que la ausencia, la ruina y la huella son también formas de conocimiento visual (Didi-Huberman, 2004).

Este artículo propone una reflexión crítica sobre el valor de las imágenes residuales en los procesos artísticos, considerando cómo los errores técnicos, las capas ocultas, los fragmentos descartados o las intervenciones accidentales no solo sobreviven, sino que a menudo activan nuevas lecturas y proyectos. La imagen residual, lejos de ser entendida como un fallo, puede convertirse en un detonante conceptual, como sugieren prácticas artísticas contemporáneas que trabajan deliberadamente con el error y el accidente, como Trevor Paglen, cuya serie *Adversarially Evolved Hallucinations* (2020) genera imágenes fallidas y fragmentadas a partir de redes neuronales, explorando el error como forma generativa. En esta serie emplea redes generativas que están entrenadas con bases de datos de imágenes clasificadas por sistemas artificiales, produciendo visualizaciones que no representan objetos reconocibles para el ojo humano, sino categorías algorítmicas abstractas. Se evidencian cómo las máquinas "ven" el mundo a través de patrones estadísticos, tanto sesgos como las distorsiones inherentes a los sistemas de inteligencia artificial; o Gerhard Richter, quien en series como *Atlas* (1962-ongoing) reúne fotografías, recortes y material residual de su archivo personal, integrando errores, veladuras y procesos de borrosidad como estrategias compositivas. Asimismo, el trabajo de Tacita Dean, en piezas como *Floh* (2001), basado en la recopilación de fotografías encontradas, y John Divola, en su serie *Vandalism* (1973-1975), donde interviene espacios abandonados y fotografía sus marcas y residuos, evidencian cómo la imagen residual puede ser tanto un vestigio material como un activador de nuevos relatos visuales.

Desde una perspectiva teórica, autores como Joan Fontcuberta defienden la reconsideración crítica de las imágenes de baja resolución, fallidas o deterioradas como una forma de resistencia frente a la sobreproducción visual contemporánea (Fontcuberta, 2016). A su vez, Hito Steyerl conceptualiza la "imagen pobre" como vehículo de circulación alternativa, subrayando su valor político y su capacidad para desafiar los modelos hegemónicos de representación (Steyerl, 2009). La noción de imagen residual nos invita a repensar los procesos de archivo, de memoria visual y de construcción de sentido en el arte actual. Nos preguntamos: ¿qué lugar ocupan las imágenes no previstas, los desechos visuales, los errores técnicos o las capas subyacentes en las prácticas contemporáneas? ¿Cómo contribuyen a construir una poética del residuo o una arqueología del proceso? ¿Y de qué modo interpelan las nociones tradicionales de autoría, temporalidad y acabado?

A partir de estas cuestiones, este artículo se adentrará en una exploración crítica del residuo visual como forma de pensamiento, proponiendo un recorrido que combina el análisis teórico con estudios de caso de prácticas híbridas entre lo digital y lo analógico.

2. Objetivos

Este artículo trata de:

- Investigar el papel de las imágenes residuales —errores, fragmentos, capas intervenidas— como agentes generadores de sentido en procesos creativos derivados de la producción artística contemporánea.
- Analizar cómo el residuo visual puede convertirse en un detonante conceptual y estético dentro de prácticas híbridas entre fotografía, técnicas gráficas y pintura.
- Reflexionar sobre el residuo como una suerte de huella temporal y archivo expandido, proponiendo una lectura crítica que amplíe las nociones de proyecto, proceso y visualidad en el contexto de la era hipervisual.

3. Metodología

Se adopta un enfoque cualitativo, basado en la intersección entre la teoría crítica de la imagen y el análisis de prácticas artísticas contemporáneas que exploran el residuo, el error y el fragmento como motores de sentido. El método principal consiste en un análisis visual detallado de obras seleccionadas que integran residuos visuales de manera consciente, en un diálogo entre fotografía, técnicas gráficas y procesos pictóricos.

Se recurre además al estudio de casos, centrado en artistas cuyas prácticas híbridas desafían las nociones tradicionales de acabado, autoría y temporalidad, y donde las imágenes desechadas, intervenidas o deterioradas juegan un papel protagónico en la construcción de la obra.

La investigación se apoya en una consulta bibliográfica interdisciplinar, abarcando fuentes de estética, filosofía de la imagen, teoría del archivo y estudios visuales contemporáneos. En paralelo, se incorpora una reflexión procesual desde el trabajo de archivo y el análisis de dinámicas creativas, entendiendo el residuo no como un fallo, sino como una categoría estética y epistemológica clave para repensar los modos de producción y lectura en el arte actual.

4. Desarrollo y resultados

El análisis de la imagen residual en los procesos artísticos contemporáneos permite identificar diversas estrategias de resignificación del error, del fragmento y del residuo visual. Se han seleccionado una serie de casos y prácticas que ejemplifican cómo lo desechado, lo accidental o lo inacabado no solo sobreviven al proceso de creación, sino que se convierte en un detonante activo de nuevas posibilidades plásticas y conceptuales. Este apartado se estructura en torno a cuatro ejes fundamentales que abordan, respectivamente, la arqueología del archivo, el residuo como motor de proyecto, la huella material del proceso y el estudio de casos representativos. A través de ellos se plantea una reflexión crítica sobre los modos de producción, lectura y resignificación de las imágenes en el contexto de las prácticas híbridas entre lo analógico y lo digital.

Del mismo modo, en el desarrollo de un proyecto artístico, es habitual que surjan numerosas imágenes, bocetos o fragmentos que inicialmente son descartados por no ajustarse a la intención previa o a los parámetros formales establecidos. Sin embargo, estos materiales marginales, muchas veces considerados como residuos o errores del proceso, contienen una vitalidad propia que puede activar nuevas vías de investigación plástica y conceptual. Al reapropiarse de estos desechos visuales, el artista no solo desafía la lógica de la selección y la depuración, sino que transforma lo excluido en motor creativo, reconociendo en el error, en la falla o en la imperfección un potencial generativo para la evolución del proyecto. Una relectura permanente de las imágenes, como estrategia de pensamiento visual.

4.1. Imágenes encontradas, imágenes desechadas: una arqueología del archivo

Jacques Derrida, en *Mal de archivo* (1997), explora el concepto de archivo como una estructura que no sólo conserva, sino que también produce sentido y memoria. En este contexto, el artista aparece en una condición similar a la de un arqueólogo: alguien que vaga entre restos, huellas y fragmentos, buscando construir nuevas lecturas a partir de lo que el tiempo, conforme transcurre, va dejando a su paso, tarea que implica una constante reelaboración activa de los elementos que lo conforman y, por ende, un proceso de (re)interpretación de los mismos que transcurre de manera paralela a la actividad del creador. Comprender la práctica artística como una especie de archivo en constante conformación y transformación que, en términos freudianos, casi se constituye como un bloc o pizarra mágica, un dispositivo que permite escribir, borrar y reescribir infinitamente, sin perder definitivamente la huella de lo anterior o su carácter originario, hace ver el archivo no como medio para la creación sino como fin, como expresión del pensamiento artística y su desempeño, en el que el sentido de la jerarquización y clasificación del material que deviene en el proceso creativo abre a nuevas interpretaciones del propio proceso y sus resultados, definiendo así una especie de paradigma creativo que marida no de manera casual con las diversas dialécticas entre imagen, error y sentido que nos ocupan.

Si atendemos a los dos *modus operandi* que Anna María Guasch (2011, p.15) define, encontramos una clara similitud entre esta noción y las acciones que determinan la práctica del archivo: el almacenaje y el orden, la clasificación, atendiendo a una categoría más taxonómica, y un *modus* más destructivo de carácter más pulsional, cuyo principio regulador es discontinuo. Esta doble vertiente revela no solamente la ambivalencia inherente al propio acto de archivar, sino también la tensión constante entre la conservación y la pérdida, entre sedimentación y disolución, que atraviesa todo acto creativo y regula sus resultados o, directamente, los condiciona. En este sentido, el artista que trabaja con imágenes se configura como un operador que no sólo las recopila y/o conserva, sino que también selecciona, descarta y reordena fragmentos, moviéndose de manera constante en un territorio fluctuante, donde la imagen pierde, recupera o adquiere sentido de forma no predeterminada sino producto de la propia práctica archivística y el contexto que produce, en el que se inserta y al que pertenece. La imagen encontrada cobra valor no tanto por

su procedencia original, sino por su reinscripción en un nuevo contexto de significación, mientras que la imagen desechada, lejos de ser simplemente eliminada, persiste como un eco, como un resto latente que continúa afectando la estructura global del archivo. Desde esta perspectiva, el error, la omisión o el descarte no se consideran como fallos del sistema que estructura el proceso creativo, sino que se revelan como condiciones esenciales de su funcionamiento.

Comprendiendo el archivo en este sentido, es posible verlo, más que como metodología, como un proceso: no tanto como un conjunto cerrado de documentos fijos, sino como un espacio de negociación constante entre lo residual, lo erróneo y lo inacabado como agentes determinantes de su naturaleza. Emplear lo encontrado, residual y lo erróneo como recursos creativos y visuales responde, en este sentido, a una óptica postfotográfica (Ortega Rodas, 2022, p.30), en base a la certeza de que las imágenes han cambiado de naturaleza: en la actualidad la imagen han perdido su consistencia, ya no se conciben como representaciones transparentes de la realidad, sino como fragmentos en perpetua circulación, reconfiguración y reinterpretación cuyo significado, función e incluso forma mutan constantemente. La imagen postfotográfica es, en sí misma, un archivo mutante.

Por tanto, este desplazamiento cada vez más radical de la imagen hacia lo inestable y lo procesual puede observarse claramente en prácticas contemporáneas que, en su mayoría, parten de la noción, introducida por la pintura contemporánea, de la superficie del soporte como un terreno de archivo en el que se superponen, borran y reescriben capas de signos, texturas y gestos, como campo de sedimentación y desplazamiento continuo, donde las huellas de los procesos quedan expuestas. Es el caso del *glitch art*, donde el error digital —las fallas en la codificación de imágenes o vídeos en el entorno digital— se convierte en materia estética fundamental: lejos de ser corregidas, el fallo es deliberadamente amplificado, resaltando la naturaleza evanescente del mundo digital y las imágenes que vagan en él. Se trata de prácticas en las que el accidente tecnológico se pone de manifiesto no como agente destructor, sino como generador de nuevos lenguajes que permiten acercarnos a la imagen desde nuevas ópticas. Por otra parte, en la actualidad hipervisual el surgimiento de herramientas basadas en inteligencia artificial ha llevado aún más lejos este paradigma de archivo dinámico y abierto.

Sistemas de generación de imágenes como DALL·E o Midjourney operan precisamente a partir de inmensos archivos de datos, recombinando fragmentos visuales de forma imprevisible y generando resultados que escapan a cualquier determinación. Ahora, lo algorítmico convierte al artista en más que un arqueólogo o un creador, una especie de curador o un activador de un archivo virtual infinito, en el que el error algorítmico, el ruido o las asociaciones inesperadas se integran como parte fundamental de la producción estética contemporánea. Hito Steyerl reflexiona sobre la condición de la imagen contemporánea como pobre, mutable y precaria (2009), enfatizando su circulación infinita en redes digitales y su exposición a constantes procesos de degradación y mutación. En suma, se trata de (re)pensar el archivo en relación con el arte contemporáneo no solamente como un mero depósito de memoria, sino como un espacio activo en constante transformación y redefinición en el que las imágenes-fallo son las protagonistas de su entorno.

4.2. La imagen residual como detonante del proyecto

En los procesos de creación, las imágenes residuales —aquellas que emergen como restos, errores, fragmentos o registros accidentales— no solo sobreviven al proceso productivo, sino que a menudo actúan como catalizadores de nuevas exploraciones formales y conceptuales. Lejos de ser entendidas como descartes o fracasos técnicos, estas imágenes funcionan como vectores de apertura, desbordando los límites de los proyectos iniciales y propiciando derivas imprevistas en la práctica artística. La consideración del residuo como origen, y no como final, desafía las lógicas

tradicionales de control y planificación en la creación visual. En lugar de eliminar los fallos o corregir las imperfecciones, ciertos procesos contemporáneos reivindican el valor epistemológico del accidente, la interferencia y el error como momentos de revelación. Como señala Georges Didi-Huberman, la imagen nunca es una totalidad cerrada, sino un campo de fuerzas donde lo visible y lo invisible, lo completo y lo interrumpido, dialogan en tensión constante (Didi-Huberman, 2004). Desde esta perspectiva, el residuo se convierte en un operador crítico que abre nuevas vías de interpretación y expansión del sentido.

Artistas como John Divola, en su serie *Vandalism* (1973–1975), no solo documentan restos de espacios abandonados, sino que intervienen activamente esos residuos arquitectónicos para generar nuevas capas de sentido, inscribiendo gestos efímeros que potencian la precariedad y el abandono como núcleos visuales. Del mismo modo, Sara Cwynar, en proyectos como *Red Film* (2018), rescata fragmentos visuales deteriorados, publicitarios y descartados, reordenándolos en composiciones barrocas donde el error y la acumulación operan como estrategias de crítica cultural hacia la obsolescencia de las imágenes.

Más recientemente, Trevor Paglen, en su serie *Adversarially Evolved Hallucinations* (2020), mencionada anteriormente, explora el error algorítmico como residuo digital: imágenes generadas por redes neuronales que fallan en su interpretación de datos visuales, produciendo representaciones aberrantes, fragmentarias y ambiguas. Paglen no corrige estos fallos, sino que los integra como material compositivo, revelando cómo el residuo técnico puede devenir en poética visual contemporánea. En un plano cercano a las técnicas manuales, Julie Cockburn reinterpreta fotografías encontradas mediante bordados, cortes y superposiciones, alterando y recuperando imágenes anónimas deterioradas. Sus series de retratos, ponen en primer plano las marcas de deterioro y la imperfección como agentes de reconstrucción estética. Aquí, el residuo fotográfico se activa no como nostalgia del pasado, sino como posibilidad de relectura y reinención. “Bordo sobre fotografías originales porque tienen una historia detrás, una pátina, arañazos y pliegues a los que me adapto cuando trabajo.” (Serie de imágenes, 18/03/2015).

La importancia del residuo como detonante no se limita al nivel material o formal: también articula nuevas temporalidades dentro del proceso creativo. En proyectos, por ejemplo, de Joan Fontcuberta, el artista trabaja con negativos fotográficos velados y deteriorados por el paso del tiempo, donde las huellas accidentales se convierten en protagonistas, desplazando la representación nítida a favor de una arqueología de la imagen. Como advierte el propio Fontcuberta, el residuo visual opera como un eco de temporalidades fallidas, una especie de palimpsesto donde la memoria y el olvido se confunden (Fontcuberta, 2016). Esta concepción de la imagen residual como detonante subraya una transformación en los modos contemporáneos de abordar la creación: el proyecto ya no se concibe como una trayectoria lineal hacia un resultado predefinido, sino como un campo abierto de posibilidades, donde lo no previsto, lo descartado o lo fallido activan mutaciones incesantes. Desde esta perspectiva, trabajar con residuos implica asumir un modelo procesual, dinámico y contingente de la producción artística, en el cual el control absoluto del autor se ve relativizado en favor de una negociación constante con los materiales, los accidentes y las derivas.

La artista Maya Rochat, por ejemplo, utiliza técnicas de escaneado, impresión, pintura líquida y manipulación digital para generar imágenes orgánicas que incorporan fallos de registro, manchas accidentales y residuos de tinta. Obras como *A Rock is a River* (2017) celebran la descomposición material como un principio generativo, integrando el deterioro, la contaminación y la saturación como valores estéticos fundamentales. Desde el plano teórico, Hito Steyerl en su ensayo *In Defense of the Poor Image* (2009) defiende precisamente la reivindicación del residuo visual en la era digital: imágenes borrosas, comprimidas, deterioradas, que sobreviven a los procesos de circulación masiva y se convierten en "vehículos de una memoria política y estética alternativa". Steyerl sugiere que el residuo no solo resiste a la estandarización técnica, sino que

actúa como una forma subversiva de conocimiento visual. Asimismo, la noción de residuo como detonante conecta con los planteamientos de Hal Foster en *El retorno de lo real* (1996), cuando analiza el interés contemporáneo por lo abyecto, lo informe y lo fragmentario como síntomas de un desplazamiento crítico respecto a las narrativas modernas de pureza formal. La atención al residuo es un síntoma de una sensibilidad que asume la ruina, el resto y el fallo como elementos constitutivos de la experiencia estética.

No se trata de una resistencia pasiva frente a los cánones de perfección, sino de una afirmación activa de la contingencia como principio creativo. De este modo, el residuo visual no marca el cierre de un ciclo, sino que abre la posibilidad de nuevas genealogías formales, de nuevas estrategias de archivo, de nuevas narrativas posibles. Trabajar con residuos supone, en definitiva, entender la creación artística como una transformación continua, donde el error, la falla, la mancha o el fragmento no son accidentes a superar, sino fuentes vitales de sentido. En este sentido, la imagen residual no es el final del proyecto, sino su verdadero comienzo.

4.3. El residuo fotográfico como huella material del proceso

Cualquier planteamiento y/o proceso creativo siempre exige un porcentaje de experimentación que deriva en el desecho de una gran cantidad de material. Quizás el ver del espectador exigía una mirada técnica compacta sobre la imagen que contempla cuando la obra de arte es expuesta, pero el proceso suele revelar mucho más de aquello en lo que termina convirtiéndose y sus motivos que la obra en sí misma. La obra expuesta es solo una ínfima parte de todo lo que ha dado lugar su proceso creativo. Y es que la disyuntiva entre descubrir e inventar (Fontcuberta, 2013, p. 49) que ha caracterizado a la práctica artística contemporánea desde que se ha puesto en valor de manera progresiva, conforme el concepto de arte ha ido moldeándose a diferentes tipos de discursos, medios y contextos, ha contribuido a una apertura conceptual que permite entender la creación artística como un proceso dinámico, donde la duda, el error y la exploración tienen tanto valor como el resultado final. La obra ya no se entiende únicamente como un objeto acabado y autónomo, sino como la única huella que se vuelve visible de un recorrido muchas veces incierto, fragmentado e incluso contradictorio.

El artista, en este sentido, no se sitúa solamente como ejecutor de una idea preconcebida, sino como un agente que investiga, tantea, responde y se adapta continuamente a tanto las condiciones como los resultados que se producen durante el proceso creativo. Este carácter investigativo es fundamental para comprender no solo el producto final, lo que acaba siendo por diferentes razones la obra de arte, sino también los mecanismos internos de la práctica artística y su fuerte carácter experimental. Tal como señala Fontcuberta, el arte no siempre tiene que ver con descubrir una verdad oculta, sino muchas veces con inventarla, con construir un mundo simbólico que interpela tanto al autor como al espectador desde nuevas coordenadas perceptivas y conceptuales.

De por sí la imagen en sí misma es una copia, no es fácil distinguirla de aquello que imita o trata de representar (Martínez Luna, 2019, p.54), sin embargo, cuando el objetivo que determinaba aparentemente el resultado de la imagen dicha consideración cambia notablemente. La imagen se aleja de su propia condición, desplaza su sentido hacia un territorio que al mismo tiempo puede parecer que carece de sentido en torno a su intencionalidad original, pero que sin embargo ensalza otro de los atributos fundamentales de cualquier imagen y es su plasticidad: se entrega a una nueva clase de poética que tiene que ver con lo residual. De la misma manera que en un cuadro del Renacimiento o cualquier otra época en la que la imagen todavía está anclada a la fidelidad de la representación coexisten elementos tan vivos en una superficie tan muerta como, por ejemplo, la de la pintura (Huici, 2013, p.43), en las imágenes que surgen en el contexto

contemporáneo—particularmente aquellas que emergen desde procesos experimentales o desde lo que podría llamarse *el margen de lo útil*— también se manifiesta una vitalidad que no depende de la mimesis, sino de su capacidad para reconfigurar significados, para reaparecer bajo nuevas lecturas. Dicha vitalidad, que nace de lo que es descartado, de lo que se va a desechar por no cumplir con las expectativas funcionales, visuales o representacionales de la imagen original, lo que en principio no podía ser dicho o expresado de otra manera, de lo aparentemente fallido o improductivo, resitúa la imagen como un espacio potencialmente experimental, no solo como vehículo de representación, sino como un campo abierto de posibilidades simbólicas y estéticas que tienen que ver con el estatuto de lo residual, que opera en una temporalidad expandida que resiste a la clausura del objeto terminado o la obra en sí misma. La forma, como objetivo de una pulsión interior (Perniola, 2008, p.79) que asedia al artista y se proyecta en la imagen, ahora es objetivo de, más que una proyección determinada que requiere de un proceso, un proceso en sí mismo, una búsqueda menos dirigida por la voluntad representacional y/o de control y más guiada por la apertura al azar, a la contingencia y a la transformación constante. Y es que en el arte no hay error, solo posibilidad (León, 2019, p.48).

No hace falta sin embargo poner el foco de manera inmediata en la actualidad para comprender este hecho. Situándonos a partir del momento en el que la imagen mecánica entra a formar parte de la producción pictórica, elementos como el error, la mancha, el soporte deteriorado, la capa borrada o intervenida no solo forman parte del proceso creativo y técnico que forma parte del proceso de la obra de arte, sino que también se integran de manera activa en su dimensión poética. Estos recursos, son reivindicados por la propia materia como formas de expresión en sí mismas que incluso pueden albergar un fuerte contenido conceptual. En la actualidad, no solamente el elenco hipertextual al que las imágenes han dado lugar y conforman una esfera compleja de significantes, significados e interacciones entre ellos, sino que también encontramos, como ya hemos visto, múltiples prácticas contemporáneas que retoman estas operaciones materiales como epicentro de su razón de ser.

A continuación, se mostrarán algunos casos de estudio pertenecientes a proyectos artísticos contemporáneos que ejemplifican estas dinámicas y las ponen en valor en este sentido.

4.4. Casos de estudio

Los ejemplos que se presentan corresponden a proyectos de los propios autores, habituados a trabajar en este terreno y que presentan diferentes características en relación con planteamientos derivados de aspectos como la temática o el enfoque técnico, poniendo el foco de sus indagaciones de manera común en los procesos de producción, los desplazamientos, traducciones e hibridaciones (Bourriaud, 2009, p.17) que atañen a la imagen mecánica y su relación con la práctica pictórica contemporánea.

El primer caso de estudio corresponde a la producción de la serie de obra gráfica *Un lugar fuera del tiempo* (2024-2025), compuesta por diez piezas de obra gráfica sobre papel, cuyo principal objetivo fue poner en valor los residuos materiales y visuales propios de los procesos mecánicos de la pintura, como huellas, errores técnicos o capas borradas, integrándolos como elementos expresivos centrales y trabajando a partir de ellos, planteando así una reflexión crítica transversal sobre el medio gráfico entendido no solo como técnica, sino como lenguaje en sí mismo, en constante diálogo con lo digital y lo residual como motor creativo.

La técnica protagonista de las piezas es la risografía, técnica o sistema de impresión digital con ciertas particularidades y similitudes con otras técnicas como la serigrafía o la mimeografía que nace a raíz de la invención de la duplicadora digital RISO en Japón, a finales de los años ochenta. Emplea una tecnología de estarcido similar, de nuevo, a la técnica serigráfica y

tintas vegetales con base de soja. El empleo de este sistema en la producción artística y, en concreto, de obra gráfica es algo relativamente moderno; su uso funcional se orientaba principalmente en la obtención de fotocopias en tiradas de diferente escala a bajo coste. En el contexto de este proyecto, sin embargo, se explora el uso artístico de la risografía, que se resignifica como un medio de alta carga conceptual, capaz de dialogar con los residuos visuales y materiales propios de los procesos técnicos tradicionales, a la vez que introduce nuevas posibilidades formales derivadas de sus limitaciones mecánicas y estéticas. El uso deliberado de errores de registro, la superposición cromática inexacta, las variaciones tonales y las texturas accidentales se asumen no como fallos a corregir, sino como oportunidades para expandir el lenguaje gráfico hacia territorios inesperados.

De las diez piezas que se produjeron se analizan como casos de estudio particulares dos en concreto, la pieza número 2, *Mare Nostrum*, y la pieza número 7, *Llévame hasta el mar*. La selección de estas dos obras responde a la capacidad para condensar, desde estrategias formales diferenciadas, los principales ejes conceptuales y técnicos del proyecto: por un lado, la sobreimpresión y el error de registro como generadores de imagen; por otro, la activación del residuo visual como detonante narrativo. Ambas piezas permiten observar de manera más evidente cómo la risografía no actúa únicamente como medio reproductivo, sino como dispositivo de traducción entre lo digital y lo matérico, haciendo visibles las tensiones entre control y accidente que atraviesan la serie completa. En este sentido, ambas obras funcionan como puntos de inflexión dentro del proyecto general: documentar procesos de índole técnico permite evidenciar el momento en que la expectativa inicial de fidelidad cromática o precisión formal se desplaza hacia una aceptación productiva de la desviación.

La primera pieza se centró principalmente en explorar los efectos que la sobreimpresión de colores podía ofrecer sobre el soporte. La risografía es un sistema de impresión que emplea tintas con niveles de opacidad muy diversos que dependen, entre otros factores, de la tinta que se emplee -por ejemplo, la tinta negra es más opaca, hasta casi el nivel de la pintura acrílica, que otras como la amarilla o la naranja fluorescente, que es bastante densa, aunque muy brillante- o las características de la imagen que se haya diseñado. Para esta pieza, se trató de combinar la impresión de tres tintas distintas a partir de la obtención de tres imágenes diferentes, separando los canales de color en modo CMYK de la imagen original en escala de grises en Adobe Photoshop.

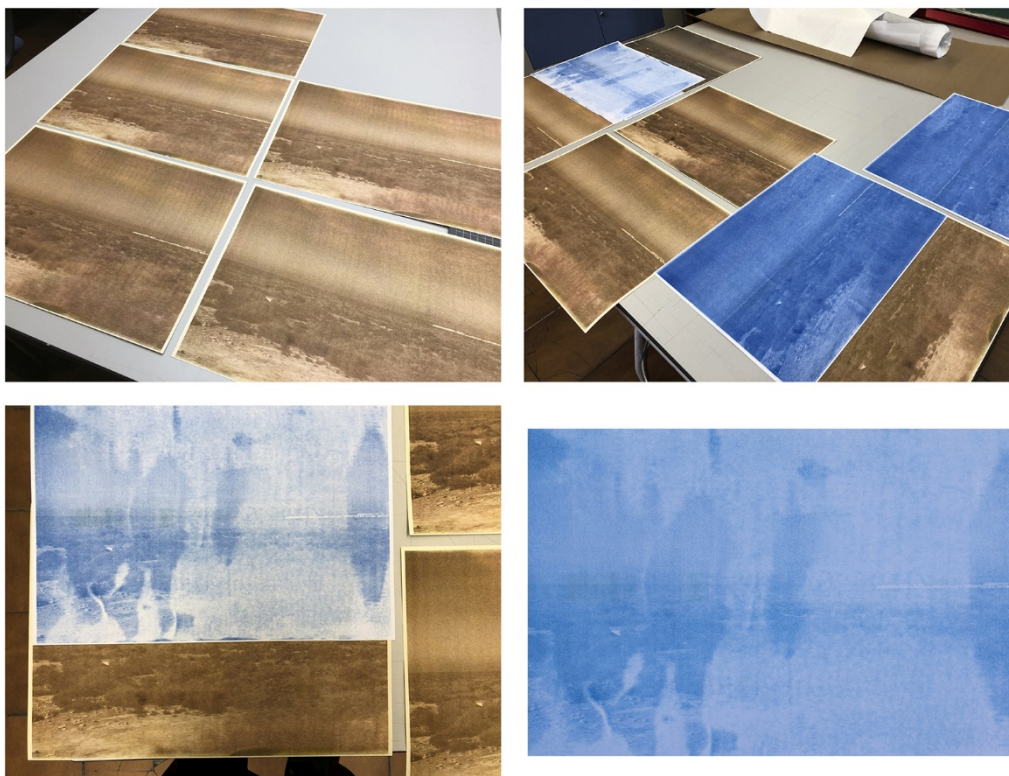


Figura 1. Proceso de impresión en RISO de ambas piezas (2025). Se pueden observar los resultados obtenidos a partir del error detectado en el tambor de tinta azul, que da lugar a la superficie obtenida en la última fotografía (Abajo, derecha). Fuente: Fotografía del autor.

Así, quedó dividida en cuatro capas o imágenes independientes, cada una correspondiente a los valores de cada color en relación a la imagen original. El objetivo fue obtener una impresión en cuatricromía, de forma que se pudiesen obtener los mismos colores que los de la imagen original. Sin embargo, el proceso derivó en la obtención de un color intermedio producto de haber alterado el orden de impresión de cada capa por error, sin contar con la azul. Las cualidades cromáticas de esta superposición resultaron ser tan atractivas que finalmente se decidió que dichas estampas se convirtiesen en las definitivas. Por otra parte, se empleó un diseño de *stencil* que se aplicó con pintura en spray con acabado mate, habiendo realizado previamente pruebas con diferentes colores sobre varias impresiones de prueba. La incorporación de este método introduce un segundo nivel de intervención manual que intensifica el diálogo entre lo mecánico y lo pictórico, subrayando la fricción entre sistema e intuición.

Por su parte, la pieza número 7 nace a partir de una impresión errónea producto del proceso de la anterior pieza. Al realizar las pruebas de impresión de la capa azul, uno de los resultados distorsionaba poderosamente la imagen y añadía un error en el estarcido de la imagen sobre el papel producido por un fallo en el tambor de impresión. El planteamiento de la pieza desde el principio partió de trabajar con dicha imagen errónea, por el interés de las interferencias que se producían en la superficie de la misma y cómo establecía un poderoso diálogo con el tema central de la obra, en este caso, la evocación de la memoria personal en relación a la experiencia afectiva del viaje a través del texto y la materialidad de la imagen como elemento protagonista. Se escaneó y digitalizó la prueba en la propia RISO y a partir de la edición digital de la imagen se obtuvo la pieza definitiva. Posteriormente se añadió el elemento textual que completa la pieza, obtenido en vinilo de corte a partir de un diseño vectorial.

llévame hasta el mar

Figura 2. Diseño vectorial realizado para la obra *Llévame hasta el mar* (2025).
Fuente: Fotografía del autor.



Figura 3. *Llévame hasta el mar* (2025). Pieza final. Impresión RISO a una tinta y vinilo adhesivo sobre papel. Fuente: Fotografía del autor.

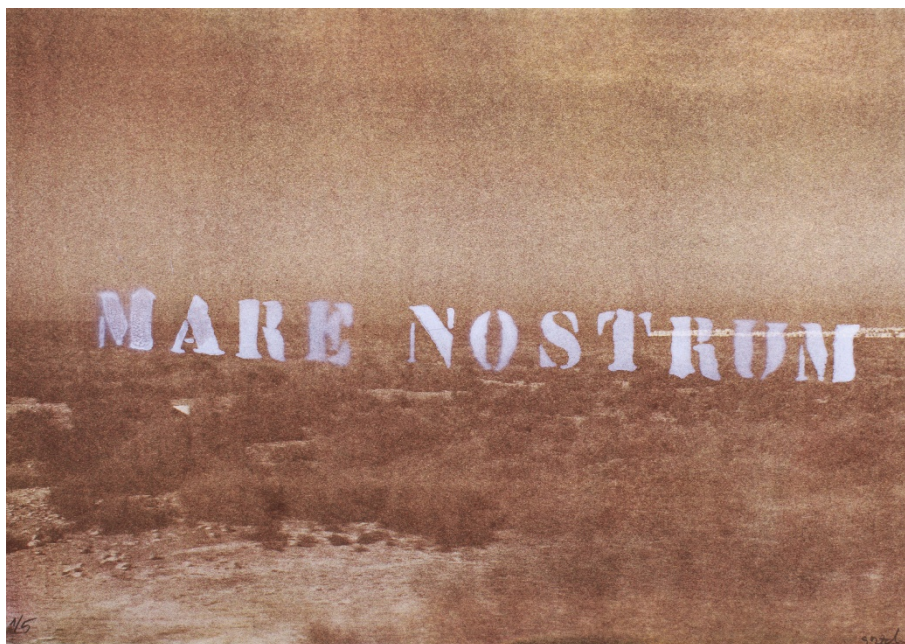


Figura 4. *Mare Nostrum* (2025). Pieza final. Impresión RISO a tres tintas y pintura en spray sobre papel.
Fuente: Fotografía del autor.

El proyecto *Poéticas del error* (2025), es una investigación artística que surge de la observación y análisis de las imperfecciones inherentes al proceso de impresión risográfica. Durante las primeras copias que realiza el máster en risografía, antes de que el tambor esté completamente entintado, aparecen manchas y "fantasmas" que se acercan más a lo pictórico que a lo gráfico, actuando como ecos de la imagen original. Además de modificar la superficie, introducen una temporalidad visible, es decir, la imagen muestra el tiempo de su propia gestación, evidenciando el tránsito entre lo inestable y lo estabilizado. Es por esto que este proyecto se centra en la valorización de estos residuos visuales, considerándolos no como fallos a corregir, sino como elementos expresivos centrales que ofrecen nuevas posibilidades formales y conceptuales. La técnica de la risografía, con sus características únicas como la superposición cromática inexacta, las variaciones tonales y las texturas accidentales, se resignifica aquí como un medio de alta carga conceptual, capaz de dialogar con los residuos visuales y materiales propios de los procesos técnicos tradicionales. El uso deliberado de estos "errores" se convierte en una estrategia para expandir el lenguaje gráfico hacia territorios inesperados, estableciendo un diálogo entre lo digital y lo residual como motor creativo. Así, *Poéticas del error* propone una reflexión crítica sobre el medio gráfico entendido no solo como técnica, sino como lenguaje en sí mismo, en constante evolución y diálogo con sus propias imperfecciones.



Figura 5, Separación de CMYK en blanco y negro para la RISO (2025); (izquierda). Previsualización digital del resultado (2025); (derecha). Fuente: Fotografía de la autora.

Un aspecto fundamental es la influencia de las características específicas de las tintas utilizadas en risografía sobre los resultados obtenidos. Cada tinta posee propiedades únicas en términos de opacidad, viscosidad y tiempo de secado, lo que afecta directamente la calidad y apariencia de las impresiones. Por ejemplo, las tintas oscuras, como el negro, azul o verde, tienden a ser más densas y brillantes, pero también presentan una mayor propensión a generar marcas de rodillo y manchas debido a su lenta absorción y secado en el papel. En contraste, tintas como las fluorescentes, naranja o rosa suelen ofrecer una cobertura más uniforme y seca más rápidamente, reduciendo la posibilidad de errores durante la impresión desde la primera copia.

Además, la cantidad de capas de tinta aplicadas en una impresión influye significativamente en la aparición de imperfecciones. La risografía imprime cada color en capas separadas, y al aumentar el número de capas, se incrementa la posibilidad de desalineaciones o errores de registro. En un comienzo, la impresión buena estaría formada por cuatro tintas (Amarillo, rojo, azul y negro), pero debido a los errores de impresión, esas primeras no eran válidas, así que se utilizaron por separado hasta llegar al punto donde el tambor repartía bien la pintura, y podría comenzar el primer proyecto. Estos desajustes dieron lugar a imágenes con bordes borrosos y tintas superpuestas de manera inesperada, lo que, lejos de considerarse defectos, se incorpora en *Poéticas del error* como elementos estéticos que enriquecen la narrativa visual de la obra. Es decir, fue al terminar la tirada de la imagen original, cuando se recopilaban las copias de prueba, que fue el inicio de este proyecto. En términos visuales, estas superposiciones generan zonas de indeterminación donde el contorno pierde nitidez y la imagen adquiere una cualidad vibrátil. En términos conceptuales, esa pérdida de definición opera como metáfora de una imagen contemporánea atravesada por traducciones técnicas y desplazamientos constantes.



Figura 6. Detalle de fallo del tambor de tinta (2025). En este caso, se enfatiza en la tinta azul.
Fuente: Fotografía de la autora.

La interacción entre las propiedades de las tintas y las técnicas de impresión utilizadas en *Poéticas del error*, proyecto surgido por causalidad y casualidad, del vientre de lo que podríamos denominar, *proyecto madre* subraya la importancia de comprender y experimentar con los materiales y procesos en la creación artística. El proyecto original buscaba una imagen estabilizada; el proyecto derivado, en cambio, asume la inestabilidad como condición productiva. En esta transición se evidencia cómo la práctica artística no solo produce imágenes, sino que produce también criterios de valoración que se transforman en el propio hacer. Al aceptar y explorar las limitaciones y características inherentes de la risografía se desafían las nociones tradicionales de precisión y control, dando lugar a nuevas poéticas, nuevas miradas.

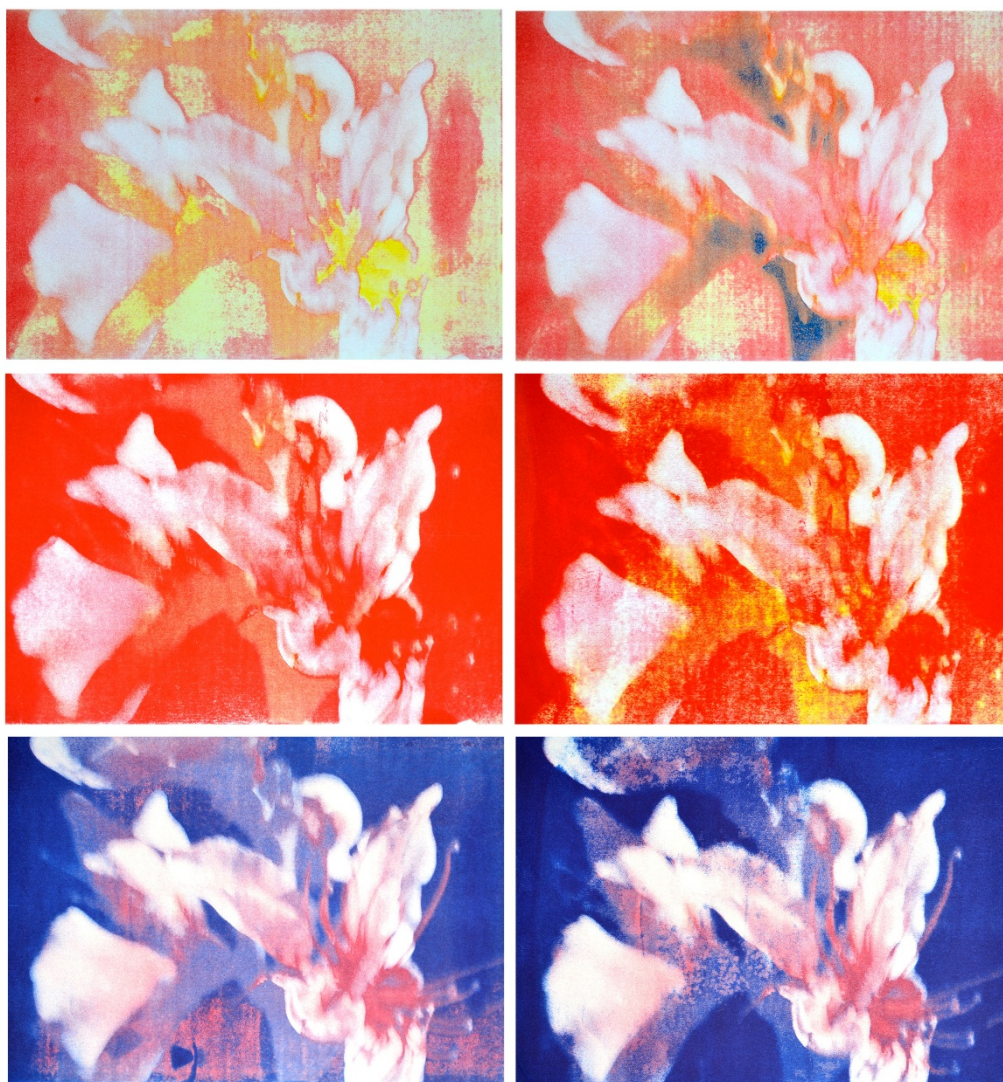


Figura 7. Resultados primeramente fallidos para el proyecto original (2025). Dichos resultados, posteriormente, conformaron un proyecto por sí solo. Fuente: Fotografía de la autora.

5. Conclusiones

En relación a los objetos anteriormente descritos, la presente investigación ha dado lugar a una serie de resultados que vienen a confirmar los planteamientos sobre los que se construye.

Por un lado, el residuo visual, lejos de ser un remanente inerte del proceso creativo, encarna una de las fuerzas más dinámicas e imprevisibles de la práctica artística experimental. Su irrupción desplaza las jerarquías tradicionales que oponían la perfección técnica al error, la imagen terminada al fragmento, la nitidez a la mancha. En el espacio del residuo, la imagen se emancipa de la obligación de representar de manera cerrada, de fijar un sentido unívoco o de consumarse en un estado de perfección final. Más bien, el residuo evidencia que toda creación visual es, en última instancia, una forma de negociación inestable entre el control y el azar, entre el deseo de formar y la resistencia de los materiales, entre la voluntad y la contingencia. Pensar el residuo implica abandonar una concepción lineal del proceso creativo, donde el proyecto progresa de modo ordenado hacia un resultado esperado. En lugar de la teleología de la obra perfecta, el residuo propone una lógica de la deriva, de la mutación y de la apertura. Lo que

emerge como error, mancha, interferencia o capa olvidada se convierte en motor de desvío, en bifurcación imprevista que arrastra la obra hacia territorios no anticipados por su autor. Trabajar con residuos, por tanto, exige una disposición a habitar la incertidumbre, a permitir que lo que sobra, lo que interrumpe o lo que falla actúe como un operador legítimo de sentido.

En este marco, el residuo no es un signo de derrota o de fracaso, sino una condición constitutiva de toda creación genuina. Todo proyecto que aspire a construir imágenes vivas debe enfrentarse a su potencia: esa insistencia de lo inacabado que resiste la clausura del significado, esa persistencia de lo informe que impide toda cristalización definitiva. El residuo recuerda que la imagen no es un objeto pasivo, sino un campo de tensiones activas, donde conviven lo visible y lo invisible, lo dicho y lo que se resiste a ser dicho. El error, el fragmento y la ruina no se ofrecen aquí como temas meramente formales, sino como estructuras profundas de una sensibilidad contemporánea que rechaza los modelos de transparencia, pureza y perfección heredados. La estética del residuo introduce una ética de la vulnerabilidad, una aceptación de que toda imagen está atravesada por fuerzas que la exceden, que toda producción visual está contaminada de su propia historia, de su desgaste, de su imposibilidad de cerrarse sobre sí misma. En lugar de concebir la obra como un objeto consumado y autónomo, se la entiende como un proceso abierto, como una serie de sedimentaciones, de fracturas y de capas en movimiento.

Por otro lado, además, queda constatado que el residuo visual subvierte las categorías clásicas de temporalidad que solían regir el arte. Ya no se trata de fijar un instante eterno o de capturar un tiempo homogéneo y lineal, sino de hacer visible la complejidad de los tiempos superpuestos, de los restos que permanecen, de las huellas que sobreviven y se reactivan. La imagen residual no pertenece exclusivamente al pasado, como un vestigio arqueológico, ni se orienta hacia un futuro programado: flota en un presente expandido, donde los límites entre lo nuevo y lo antiguo, entre lo vivo y lo obsoleto, se disuelven. Asimismo, el residuo cuestiona la noción clásica de autoría. Si el control absoluto sobre la obra es imposible, si los errores y accidentes son motores productivos, entonces el creador deja de ser un soberano para devenir un mediador, alguien que escucha las resistencias del material, que dialoga con lo inesperado, que incorpora la alteridad del proceso en su propio lenguaje. Esta disolución parcial de la figura autoral no implica una renuncia a la intención, sino un descentramiento que permite a la obra devenir otra cosa que lo previsto.

Por último, en el campo de la imagen técnica contemporánea, saturado de dispositivos de corrección, filtros de perfeccionamiento y estándares de alta definición, la reivindicación del residuo constituye un gesto radical. Frente a un régimen visual que busca borrar toda huella de falla, toda imperfección que delate el artificio de la representación, el residuo interrumpe la ilusión de transparencia, revela la opacidad de los medios, recuerda que toda imagen es, al mismo tiempo, construcción y ruina, materia y huella. Aceptar el residuo como parte constitutiva del proceso no solo redefine las condiciones de producción de la imagen, sino también las condiciones de su recepción. El espectador de una imagen residual no se enfrenta a un mensaje cerrado y consumible, sino a un campo problemático que exige una participación activa, una interpretación que acepte la ambigüedad, la fractura y la inestabilidad como elementos legítimos de sentido. Saber decidir y elegir. De este modo, convierte la experiencia estética en una experiencia de apertura y de devenir, no de clausura ni de afirmación dogmática. Desde esta perspectiva, no es un gesto de resignación, sino de afirmación: afirmación de la materia, de sus accidentes, de su resistencia a ser plenamente domesticada. Es, en última instancia, una forma de inscribir en la imagen la precariedad constitutiva de toda forma de vida, la imposibilidad de la total transparencia, la necesidad de convivir con lo que excede, con lo que no se deja reducir, una forma elevada de presencia: una manifestación de aquello que no puede ser plenamente calculado ni absorbido. Es la imagen que se abre hacia su afuera, que lleva inscrita en su superficie las marcas de su devenir, las huellas de su tránsito, las cicatrices de su historia. Una imagen que no pretende

cerrarse en una identidad estable, sino que se ofrece como un espacio de posibilidad, como un territorio en constante metamorfosis.

En tiempos de saturación visual y producción acelerada de imágenes estandarizadas, atender al residuo, al error, a lo inacabado, constituye también un acto de resistencia crítica. Es una forma de revalorizar el tiempo lento de los procesos, la singularidad de las marcas, la fragilidad de las huellas. Reivindica la importancia de lo que no se puede controlar, de lo que permanece abierto, de lo que sigue afectando, aun cuando parece haber sido descartado. Así entendida, la imagen residual no es un epifenómeno menor del proceso creativo, sino su núcleo vital: el lugar donde la imagen, en lugar de cerrarse sobre sí misma, se abre hacia lo imprevisible, hacia el acontecimiento, hacia el otro. Allí donde hay residuo, descartes o documentos, hay también promesa: promesa de nuevas formas, de nuevos relatos, de nuevas formas de mirar y de ser mirados.

Referencias

- Belting, H. (1992). *Imagen y culto*. Akal.
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante. Por una estética de la globalización*. Adriana Hidalgo.
- Cockburn, J. (2015). *Selección de obras* [Fotografías intervenida].
- Cwynar, S. (2018). *Red Film* [Vídeo y fotografía].
- Dean, T. (2001). *Floh* [Libro de artista]. Steidl.
- Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.
- Didi-Huberman, G. (2004). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Paidós.
- Divola, J. (1973–1975). *Vandalism* [Serie fotográfica].
- Duduá. (03 de marzo de 2015). *Entrevistamos a Julie Cockburn, artista*. Duduá. <https://www.duduadudua.com/blog/2015/03/entrevistamos-julie-cockburn-artista.html>
- Fontcuberta, J. (2013). *El beso de Judas. Fotografía y verdad*. Gustavo Gili.
- Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Galaxia Gutenberg.
- Foster, H. (1996). *El retorno de lo real*. Akal.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo. Tipologías, discontinuidades*. Akal.
- Huici, G. (2013). *Entre miradas*. Elba.
- Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico: por una teoría de los desplazamientos*. Gustavo Gili.
- Martínez Luna, S. (2019). *Cultura visual. La pregunta por la imagen*. Sans Soleil Ediciones.
- McLuhan, M. (1964). *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill.
- Paglen, T. (2020). *Adversarially Evolved Hallucinations* [Serie de imágenes].
- Perniola, M. (2008). *Del sentir*. Pre-Textos.
- Richter, G. (1962–presente). *Atlas* [Colección de fotografías, recortes y bocetos].
- Rochat, M. (2017). *A Rock is a River* [Instalación fotográfica y pictórica].
- Steyerl, H. (2009). *In Defense of the Poor Image*. *e-flux journal*, (10). <https://www.e-flux.com/journal/10/61362/in-defense-of-the-poor-image>