

Mitología de lo cotidiano: del folclore, la imagen y los *millenials*



Cándido Baquero Muñoz

Trabajo de Fin de Máster

Máster Universitario en Arte: Idea y Producción

Facultad de Bellas Artes – Universidad de Sevilla

Curso 2015/2016 – 3ª Convocatoria



Mitología de lo cotidiano: del folclore, la imagen y los *millenials*

Cándido Baquero Muñoz

Trabajo de Fin de Máster

Máster Universitario en Arte: Idea y Producción

Facultad de Bellas Artes – Universidad de Sevilla

Curso 2015/2016 – 3ª Convocatoria

Vº Bº del Tutor

Dr. D. Juan Francisco Cárceles Pascual

RESUMEN

La evolución de la sociedad actual, la cultura visual y la influencia de internet como marco de contraste para iconos, mitos y recuerdos en una ciudad marcada por una fuerte cultura local como Sevilla crea en los *millennials* un interesante ecosistema de mestizaje. Situándonos en este confuso punto de partida, comenzamos la búsqueda de un lenguaje que nos hable de la memoria y del colectivo, de lo fácil que es engañar a la misma y del papel de la imagen en este proceso. Desgranamos conceptos cercanos a la historia, jugando con lo pictórico para quedarnos en la lectura como proceso comunicativo personal e intransferible. Los signos descifrados se desprenden de un código vivencial adquirido que polariza nuestra visión. La manipulación de este proceso es lo que busca generar este trabajo.

ABSTRACT

The evolution of modern society, the visual culture and the influence of the Internet act as a background for the icons, myths and memories of a city marked by a strong local culture as Sevilla. Both extremes coexist in the imaginary of millennials. Placing ourselves in this confusing starting point, we began the search for a language that speaks to us of memory and collective, the search for a language that teach us how easy it is to cheat that memory and the role of the image in this process. We study concepts close to history, playing with the pictorial side of these concepts and using the image reading as a personal and nontransferable communicative process. The sings that we decode from the images are dependent of the experiences in our lives. folkloré aims to generate a manipulation of this process.

PALABRAS CLAVES

Folclore, Icono, Historicidad, *Millennial*, Metamodernismo, Imagen, Percepción, Pintura, Obra gráfica

KEYWORDS

Folklore, Icon, Historicity, Millennial, Metamodernism, Image, Perception, Painting, Graphic work

Índice

Introducción	1
1. PRIMERA PARTE (APORTACIONES ARTÍSTICAS)	
1.1. Mírame	4
1.1.1. <i>Imagen y catalogación de la obra</i>	
1.1.2. <i>Proceso de creación-producción</i>	
1.2. Tócame	8
1.2.1. <i>Imagen y catalogación de la obra</i>	
1.2.2. <i>Proceso de creación-producción</i>	
1.3. Inversión	13
1.3.1. <i>Imagen y catalogación de la obra</i>	
1.3.2. <i>Proceso de creación-producción</i>	
1.4. Invasión	17
1.4.1. <i>Imagen y catalogación de la obra</i>	
1.4.2. <i>Proceso de creación-producción</i>	
2. SEGUNDA PARTE (ARGUMENTACIONES TEÓRICAS)	
2.1. Folclore, mito e icono	21
2.1.1. <i>Memoria y colectivo</i>	24
2.1.2. <i>Lo vivencial</i>	27
2.2. Metamodernismo/historicidad	30
2.2.1. <i>Cultura visual</i>	33
2.2.2. <i>Nueva Experiencia Cultural</i>	36
2.3. La Cámara Lúcida	39
2.3.1. <i>La cámara mentirosa</i>	42
2.3.2. <i>El espectador</i>	45
2.3.3. <i>Postproducción</i>	48
Conclusiones	51
Fuentes documentales	
a) Fuentes principales	56
b) Fuentes secundarias	57
c) Figuras	58
Índice de figuras	60

INTRODUCCIÓN

Mitología de lo cotidiano responde a la inquietud que me producen conceptos como el pasado, el mito, el icono, la actualidad y el uso de la imagen en los nuevos medios.

La construcción del mito, y éste en sí mismo, son fundamentales para el concepto de tradición e identidad cultural. La parte más mundana, más cotidiana de esta mitología grupal y localizada es, para mí, el folclore. Para la RAE el folclore es el “Conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular.” Para mí el folclore son los trajes de gitana, las procesiones de Semana Santa, Lola Flores, las cigarreras, los claveles, la feria de abril, los armaos de la Macarena o los churros con chocolate; los momentos únicos e irrepetibles que me configuran como alguien que *pertenece a*.

¿Qué pasaría si cuestionamos los canales contemporáneos de difusión del citado folclore? ¿Si la forma de recibir los fragmentos de dicho imaginario es manipulada deliberadamente? Wiston Smith, el protagonista de la novela *1984* de Orwell (2014) dice que “Quien controla el pasado -decía la consigna del Partido- controla el futuro. Quien controla el presente controla el pasado” (p. 42) Esta demoledora cita cobra más fuerza, si cabe, con un mundo totalmente sumido en una vorágine de imágenes que casi nos arrebatan la capacidad de discernir qué es y qué no.

Partiendo de la idea de oscilación metamodernista, del estudio del instante y del juego de comparación, folklolé pretende mirar de nuevo a la imagen asumida y asimilada como icono del pasado para reinterpretar y recrear una dicotomía ficción/no ficción, dejando a gusto del espectador (consumidor) la imagen final formada; tomando como cimientos sus experiencias vivenciales previas. Este proceso es casi un *taumatropo* o *maravilla giratoria* de tradición y traición (por mi parte hacia el espectador), que intenta eliminar la asociación instantánea de fotografía=verdad.

Metodología

Pienso en este proceso como en un grito al vacío, una llamada de atención propia. Joan Fontcuberta crea una nueva realidad (en *Sputnik*, por ejemplo) a partir de la manipulación de la historia, pero siempre pretendiendo crear. Yo pretendo alterar, destruir y descomponer para llamar mito a lo que es mito y no recuerdo. Al fin y al cabo, “[...] el pasado, a pesar de ser alterable por naturaleza, nunca había sido alterado” (Orwell, 2014, p. 42).

Este proyecto comienza con una labor de archivo y recolección de imágenes (fotografías, carteles o postales) antiguas de la ciudad de Sevilla. Busco en ellas escenas, vestimentas o lugares icónicos en la actualidad; de esta forma el lazo de conexión con el espectador es más fuerte.

A continuación, siguiendo la idea del *punctum* y del *biografema* de Roland Barthes (1990, pp. 60-68) me propongo cambiar, reconfigurar el funcionamiento de la fotografía y nuestra manera de percibir. Aunque, según mi opinión, solo puedo saber si cambia mi manera de percibir la imagen, confío en estrategias de composición y colorido (Dondis, 1976) para atraer la mirada del espectador a zonas determinadas, provocando sensaciones distintas en la lectura de la fotografía. Recuperando el concepto de *biografema*, al cambiar la lectura cambia el instante revivido. No es cierto, está manipulado, pero cambia.

Para conseguir este fin recurro a diferentes medios y procesos, desde pegatinas para añadir elementos a la composición a la eliminación total del fondo, pasando por colorear figuras determinadas en colores flúor o la utilización de materiales que cambian de color o desaparecen para volver a aparecer.

Este proceso de *destrucción* de la memoria es frecuente en internet, los conceptos de *fake*¹ o *meme*² explotan este recurso dotando a la imagen resultante de nuevos valores políticos, económicos, sociales o humorísticos basados en los mecanismos de comunicación propios de la cultura web.

Podríamos decir que la manipulación de supuestos recuerdos verdaderos recogidos a través de la fotografía cambian para convertirse en algo que es cierto pero distinto y que, además, coexisten en el espacio público virtual frecuentado con personas que comparten modismos, experiencias y referencias culturales. En este proyecto, mi pretensión es trasladar el proceso descrito en estas líneas a el espacio público físico. Al fin y al cabo, atendiendo a la cita de Habermas que leerán a continuación, se organizan de manera muy similar:

En sociedades complejas, la esfera pública forma una estructura intermediaria que hace la mediación entre el sistema político, de un lado, y los sectores privados del mundo de la vida y sistemas de acción especializados en términos de funciones, de otro lado. Ella representa una red supercompleja que se ramifica espacialmente en un sin número de arenas internacionales, nacionales, regionales, comunales y subculturales, que se superponen unas a las otras; esa red se articula objetivamente de acuerdo con puntos de vista funcionales, temas, círculos políticos, etc., asumiendo la forma de esferas públicas más o menos especializadas, pero todavía accesibles a un público de legos (por ejemplo, en esferas públicas literarias, eclesiásticas, artísticas, feministas o, aún, esferas públicas 'alternativas' de la política de salud, de la ciencia y de otras); además, ella se diferencia por niveles, de acuerdo con la densidad de la comunicación, de la complejidad organizacional y del alcance, formando tres tipos de esfera pública: esfera pública episódica (bares, cafés, encuentros en la calle), esfera pública de presencia organizada (encuentros de padres, público que frecuenta el teatro, conciertos de rock, reuniones de partidos o congresos de iglesias) y la esfera pública abstracta, producida por los medios (lectores, oyentes y espectadores singulares y dispersos globalmente). A pesar de esas diferenciaciones, las esferas públicas parciales, construidas a través del lenguaje común ordinario, son porosas, permitiendo una ligación entre ellas. (Habermas, 1984)

¹ Técnica subversiva utilizada por la *guerrilla de comunicación*. Falsificación, manipulación o engaño que pretende imitar la voz del poder (Blissett and Brünzels, 2006)

² “[...] imagen o texto, a menudo de contenido humorístico, que se comparte viralmente en las redes sociales durante un periodo breve” (Fundeu.es, 2013)

Objetivos

Tras esta breve introducción teórica y metodológica enumeraré los objetivos generales y específicos que pretendo alcanzar con este trabajo:

- Objetivos generales
 - Adquirir las capacidades necesarias para realizar un trabajo de investigación
 - Utilizar y gestionar de manera satisfactoria recursos bibliográficos
 - Transmitir de forma clara y concisa las ideas o argumentos recogidos en este proyecto
 - Realizar aportaciones al estado de la cuestión para alcanzar el grado de innovación deseado
 - Establecer conclusiones que permitan avanzar la investigación

- 1. Objetivos específicos
 - Mostrar nexos de unión entre la cultura local y la cultura web
 - Eliminar ciertas asimilaciones entre recuerdo y fotografía
 - Analizar la utilización de la imagen, el icono y el folclore en la sociedad actual
 - Cuestionar conceptos como historicidad, mito o manipulación
 - Construir un lenguaje pictórico propio a raíz de la investigación realizada

1. PRIMERA PARTE
(APORTACIONES ARTÍSTICAS)

1.1. Mírame

1.1.1. Imagen y catalogación de la obra

Autor: Cándido Baquero

Título: *Mírame*

Fecha de ejecución: 2016

Procedimiento: Fotograbado sobre caja de luz RGB

Planchas: Plancha de cinc para fotograbado 28 x 18 cm

Estampada sobre papel: Mitsumata 25 gr 30 x 20 cm

Edición: Estampa única

Ejemplar nº: I/I

Impresor/a: Cándido Baquero



Figura 1.1. *Mirame*

1.1.2. Proceso de creación-producción

Esta obra parte del concepto de la caja de luz, una estampa iluminada desde atrás y que resulta ciertamente llamativa. Sin embargo, la estampa y lo que representa siguen siendo el centro de atención de la obra, lo que perdura o no en la mente del espectador. Mi intención era más cercana a la idea del *red herring* inglés, un argumento lógico accesorio utilizado para desviar la atención de la temática principal (Oxforddictionaries.com, 2016). Y, personalmente, no puedo pensar en algo más distractor que luces de colores cambiando de tono sin parar. Me dispuse, por tanto, a la construcción de una caja de luces de colores que pudiesen cambiar la tonalidad de la zona sin tinta de la estampa.

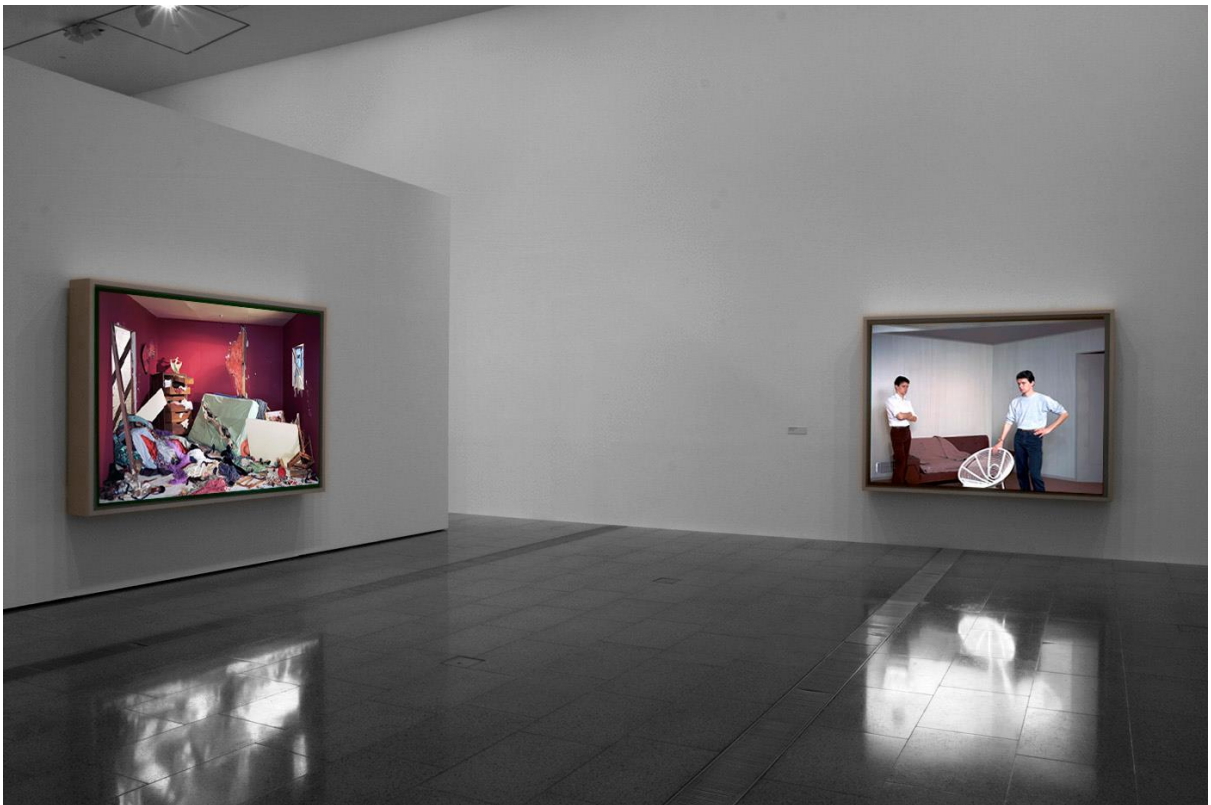


Figura 1.2. Fotografías montadas en cajas de luz de Jeff Walls

Mírame nos habla de la vulnerabilidad de la memoria colectiva, de lo sencillo que resulta olvidar el motivo principal con pequeños artificios que distraen la atención del gran público. Estoy seguro de que todos recordamos los trajes de Francisco Camps, el 11-M o el baño de Fraga en Palomares mientras que nos olvidamos del número de personas fallecidas por inanición, por no disponer de un techo para resguardarse o de medicamentos básicos o, simplemente, por inacción de quienes les rodean. Pervertir y manipular la memoria ya pervertida y manipulada como elemento de shock, como despertador metafórico.

Los materiales utilizados para *Mírame* podemos clasificarlos en dos grupos, los tangentes a la estampa y los utilizados en la caja: en los materiales utilizados para la estampación tenemos tinta negra al aceite, medium transparente, aceite de linaza y papel mitsumata de 25 g. Para evitar una elevada filtración de la luz a través de la tinta, el porcentaje de aceite y medium no superó el 20%.

La construcción de la caja supuso algún problema más. Para conseguir superficies iluminadas de manera uniforme es necesario recurrir a un diseño cercano a la luminaria, es decir, un panel que emite luz perpendicularmente a su propio plano. Tratándose, además, de luces de colores y de una pieza que intenta reproducir el aspecto material de un cuadro convencional, no queda más opción que una luminaria de metacrilato iluminada con LED RGB por los cantos. Las luminarias de metacrilato iluminadas por los cantos utilizan un tipo especial de PMMA conocido como metacrilato óptico, que cuenta con las fibras dispuestas en posición perpendicular al plano del panel. Tras bucear un poco por la red conseguí una muestra del tamaño y porcentaje de dispersión de la luz adecuado. El resto del montaje es mucho más básico, la tira LED RGB va adherida a los cantos del panel mediante cianocrilato y cinta adhesiva reflectante mientras que, en la cara opuesta a la estampa, una capa de Foscurit actúa como barrera opaca y reflector. La tira LED cuenta con un pequeño transformador al que le cambié el cable y la clavija por unos de aspecto antiguo.

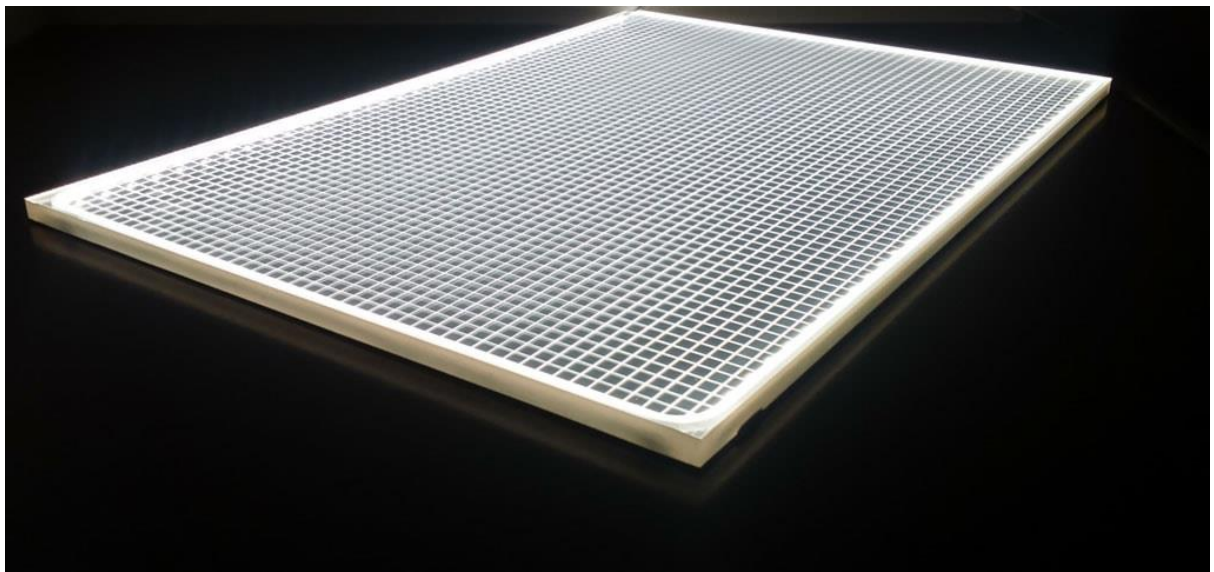


Figura 1.3. *Metacrilato óptico*

La estampa está colocada entre dos cristales separados por un par de milímetros del metacrilato para evitar cualquier transferencia de calor que pudiera existir. Las diferentes opciones de coloración de la tira LED se controlan desde un mando a distancia.

1.2. Tócame

1.2.1. Imagen y catalogación de la obra

Autor: Cándido Baquero

Título: *Tócame*

Fecha de ejecución: 2016

Técnica utilizada: Fotograbado

Planchas: Una plancha de cinc (por estampa) de 28'5 x 19'5 cm, 28'5 x 20'5 cm y 28 x 18 cm (de arriba a abajo)

Estampada sobre papel: Mitsumata 25 gr de 31'5 x 28 cm, 32 x 26 cm y 32 x 26 cm (de arriba a abajo)

Edición: 20 ejemplares enumerados 1/20 a 20/20, 4 P/A y 8 Pruebas de ensayo

Ejemplar nº: Prueba de ensayo V, Estampa 1/20 y Prueba de ensayo VII (de arriba a abajo)

Tinta: Termosensible azul de activación a 31°C

Impresor/a: Cándido Baquero



Figura 1.4. *Tócame*

1.2.2. Proceso de creación-producción

Tócame, parte de una idea totalmente distinta mucho más literal y populista. Un grabado que desaparece al tocarlo, cuando se le aplica o hace calor, y vuelve a aparecer. Es más, un grabado de una fotografía antigua (que es, de alguna manera, una idea icónica del pasado) que desaparece al posar nuestras manos en ella. Simplificando literalmente, el pasado que desaparece con nuestra manipulación para volver a aparecer de nuevo. Con cada desaparición, con cada roce, tenemos un todo distinto, un recuerdo alterado que se presenta como inofensivo y certero a quién lo observa por primera vez sin conocer las manos que han dado forma a la imagen que tiene ante sí mismo.

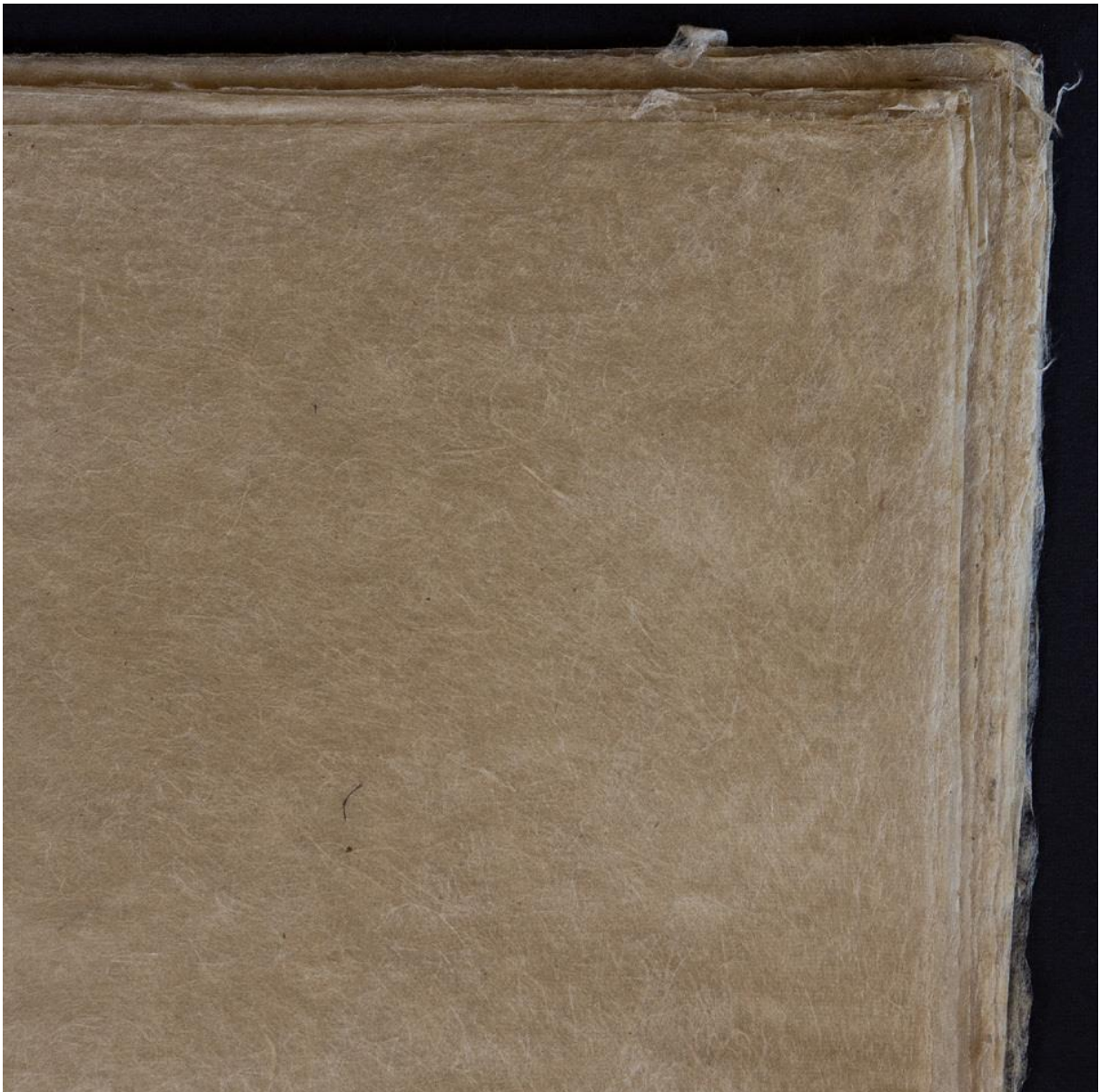


Figura 1.5. Papel Mitsumata 25gr

Tócame ha sido el dolor de cabeza más divertido y cercano al lenguaje que he intentado desarrollar durante este Máster. La elección del papel para esta serie fue motivada por un motivo puramente estético, la calidez que aporta el papel mitsumata a la estampación casa a la perfección con la temática de la obra.

La tinta, sin embargo, fue otra historia. En *Tócame* uso tinta termosensible de *TMC Hallcrest* para serigrafía. Esta tinta bicomponente en base acuosa presenta una decoloración del pigmento a partir de los 31°C (la muestra que me proporcionaron, existen otras temperaturas de activación) lo que permite que desaparezca en contacto con el cuerpo humano. Al tratarse de tinta para serigrafía, de secado mucho más rápido, no era posible realizar un entintado satisfactorio sin utilizar retardante acrílico para el secado (1 parte de pigmento/1 parte de binder/1 parte de retardante) lo que, por otra parte, disminuyó sustancialmente la cantidad de pigmento en la mezcla causando estampas poco contrastadas y con una pobre coloración.



Figura 1.6. Pruebas de tinta

Al añadir aceite de linaza a la tinta (2 partes de pigmento/1 parte de binder/1 parte aceite) creando una emulsión, los resultados mejoran, pero sigue secando rápido y dejando restos sobre la plancha tras su limpieza. A raíz de una sugerencia de la profesora (que se lamentaba de no disponer del pigmento en polvo) y aprovechando el calor, deje secar parte del pigmento en base acuosa para evaporar el medio y obtener polvo. Sorprendentemente, dicho polvo mezclado con medium transparente al aceite se comporta casi como una tinta tradicional de grabado (al entintar la plancha, si hace calor en la zona de trabajo, desaparece la coloración). Los resultados con esta mezcla son los presentados como finales en este proyecto.

1.3. Inversión

1.3.1. Imagen y catalogación de la obra

Autor: Cándido Baquero
Título: *Taumatropo*
Procedimiento: acrílico y transferencia sobre lienzo
Dimensiones: 94 x82 cm
Año: 2016



Figura 1.7. *Taumatropo*

1.3.2. Proceso de creación-producción

Este proyecto comenzó con un leitmotiv claro, la utilización de fotografías antiguas como base para una intervención posterior. Podemos observar esta tendencia en las dos aportaciones anteriores y en la posterior a esta. Sin embargo la serie *inversión* funciona de manera distinta. Para comenzar debemos tener en cuenta el concepto de taumatropo descrito en el trabajo de fin de máster de Carmen Alvar (2013) *La imagen en movimiento: El juguete óptico como instrumento crítico*:

El doctor John Ayrton Paris (Gran Bretaña, 1785-1856) creó en 1825 el taumatropo entendiendo la idea de que mediante la utilización de objetos simples se podían demostrar principios científicos. En este caso, con el taumatropo demostró la persistencia de la visión. Este artilugio consiste en una circunferencia de cartón que en cada cara tiene una imagen, en una hacia arriba y en la otra hacia abajo. Con la ayuda de dos gomas se hace girar el disco y da la impresión de una sola imagen, que en realidad está compuesta por las dos. El ejemplo más común es el del pájaro enjaulado, en una cara hay dibujada una jaula y en la otra un pájaro, al hacer girar el disco parece que el pájaro está dentro de la jaula. Su uso puede ser individual ya que el movimiento se percibe únicamente por parte de la persona que lo manipula, pero también puede servir para mostrarle su funcionamiento a otra persona situada en frente. Es un claro ejemplo de cómo, mediante dos imágenes simples podemos crear una más compleja.

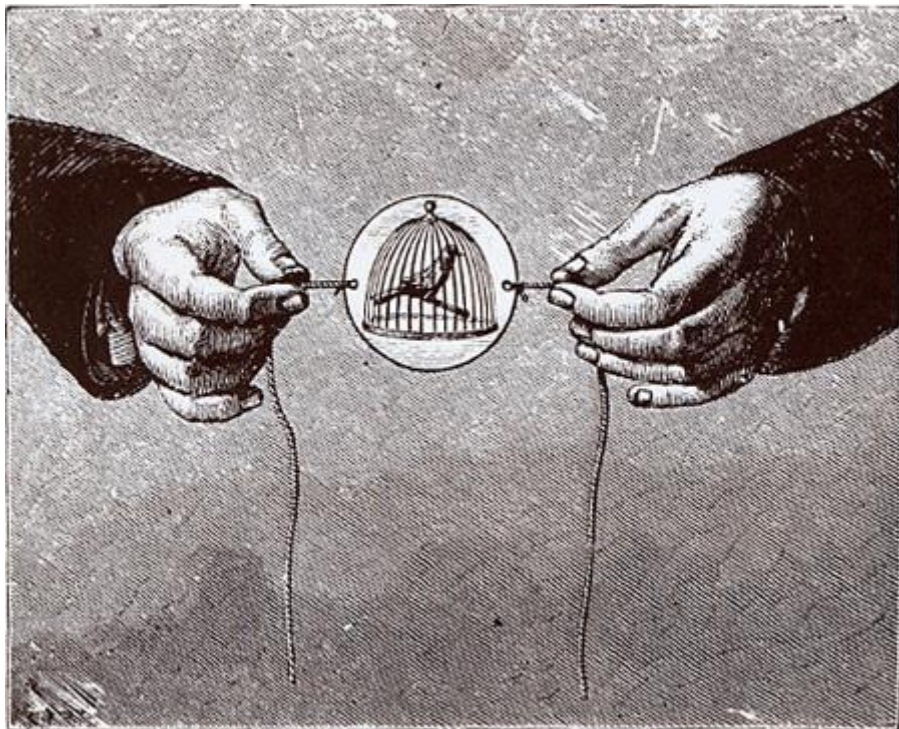


Figura 1.8. Taumatropo del pájaro y la jaula de John Ayrton Paris

Con *Taumotropo* nos encontramos ante una imagen construida por dos iconos de Sevilla, el edificio Metropol Parasol y dos niños ataviados para ir a la Feria. La descontextualización de ambas figuras no es tan llamativa como puede parecer en un primer vistazo, la utilización de dos imágenes simples no crea en este caso una imagen completa que nos sea ajena sino una imagen cotidiana que podríamos fotografiar en la actualidad.



Figura 1.9. Fotografía original de *Taumotropo*.

Este proceso busca una normalización o *cotidianización* del recuerdo, eliminando los atributos de historicidad de la imagen para acercarla a la realidad imperfecta de la sociedad actual. Contra el “todo tiempo pasado fue mejor” esgrimir un fuerte y claro “todo tiempo pasado no fue tan distinto”, haciendo patente así la mitificación de la imagen en la memoria colectiva. El proceso de mitificación cuenta además con la característica de ignorar el grado de mito y dotar a la imagen de veracidad absoluta.

La utilización de la transferencia obedece a la intención de mantener el aspecto fotográfico de algunos elementos de la composición. Este proceso ha sido mi mayor banco de experimentos durante folklolé ya que me ha dado la oportunidad de probar numerosos soportes y productos. Mi primer intento, sobre tabla entelada con diluyente o thinner, fue poco satisfactorio en cuanto a definición y contraste de la imagen. Posteriormente probé con medio para transferencia de marca Vallejo, también sobre tabla entelada. Aunque los resultados mejoraron enormemente en definición y contraste, la imagen no se transfirió de forma satisfactoria. Tras varios intentos, una mezcla de medio acrílico, barniz cerámico y PVA cumplió todos los requisitos (definición, contraste, brillo).

1.4. Invasión

1.4.1. *Imagen y catalogación de la obra*

Autor: Cándido Baquero

Título: *Invasión*

Procedimiento: acrílico, adhesivo, grafito y transferencia sobre tabla

Dimensiones: 70x50 cm

Año: 2016

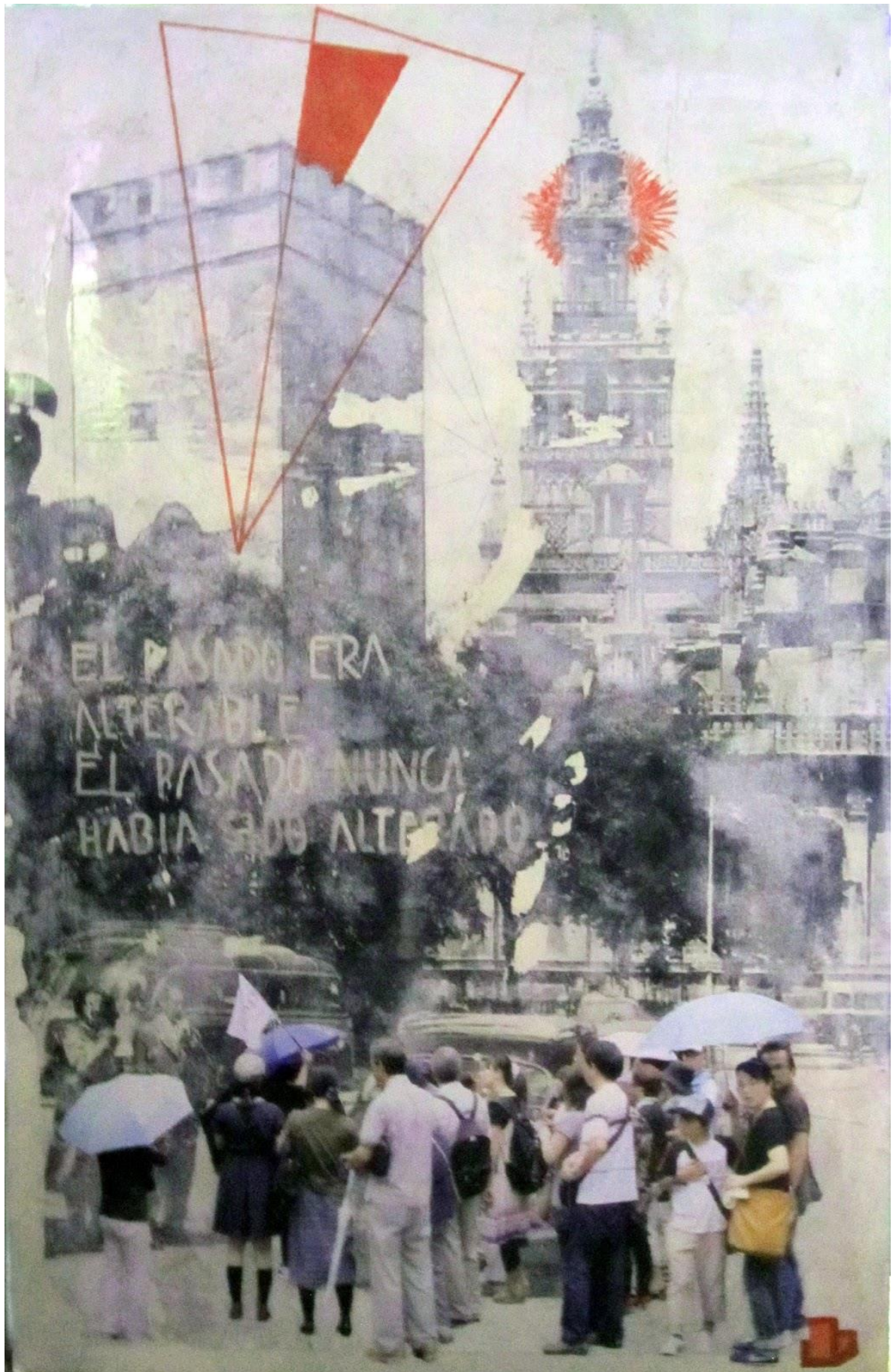


Figura 1.10. *Invasión.*

1.4.2. Proceso de creación-ejecución

Invasión forma parte de *aviones de papel*, un pequeño relato ilustrado concebido como libro de artista que recoge el diario ficticio de un niño de rodillas huesudas y zapatos rotos que se centra en sus vivencias durante la posguerra española. Gran parte de las imágenes que forman parte de *aviones de papel* están tomadas en Sevilla entre 1939 y 1950.

Con este juego de imágenes manipuladas busco, siguiendo la estela de Joan Fontcuberta o Cristina de Middel, crear un discurso o historia ficticia (en mi caso aún más evidente por el enfrentamiento del color/b&n) que sirva de marco comparativo y/o reflexivo al espectador. La utilización del texto termina de cerrar la narrativa de la obra, al situar al observador en lugar de un niño intento borrar toda connotación más allá de la naturaleza del ser humano. Hacemos cosas mal, llevamos mucho tiempo haciéndolas mal y tenemos que ser conscientes.



Figura 1.11. Fragmento de *Aviones de Papel*

Invasión muestra un grupo de turistas asiáticos en una zona monumental de Sevilla mientras que aviones de papel atacan la Giralda. También leemos una cita de Orwell (2014) que reza “*El pasado era alterable. El pasado nunca había sido alterado.*” La idea de la memoria colectiva y el folclore como reclamo turístico casa a la perfección con el enfoque comercial de la sociedad actual, lo distinto y lo único que conforma un pensamiento distinto y único a través de su influencia histórica reducido a un simple objeto sensible de su venta y compra. Experiencias adquiridas en un paquete comercial como si de un par de calcetines se tratase.

En la obra nos encontramos de nuevo con la transferencia como base pictórica, intervenida con grafito, rotulador, acrílico y una pegatina de vinilo. El aspecto nostálgico de la imagen desaparece por completo y adquiere un cariz casi cinematográfico, cercano a la novela gráfica debido al alto contraste del tono (rojo vivo) utilizado para los elementos que invaden el espacio público.



Figura 1.12. *Fotografía original.*

La destrucción de la dimensión histórica de la fotografía le otorga la capacidad de ser interpretada. La lectura de la misma depende del trasfondo vivencial del espectador, convirtiéndolo en traductor e interpretador de la obra. Perdemos la supuesta veracidad absoluta y temporal por muchas verdades unipersonales, segmentadas y perceptivas que enriquecen enormemente la imagen.

2. SEGUNDA PARTE
(ARGUMENTACIONES TEÓRICAS)

2.1. Folclore, mito e icono

Estos tres términos conforman la columna vertebral de este proyecto, empezaremos citando la definición de la RAE:

Folclore

Tb. folklore.

Del ingl. folklore.

1. *m. Conjunto de costumbres, creencias, artesanías, canciones, y otras cosas semejantes de carácter tradicional y popular.*

2. *m. Estudio del folclore.*

Mito

Del gr. μῦθος mýthos.

1. *m. Narración maravillosa situada fuera del tiempo histórico y protagonizada por personajes de carácter divino o heroico.*

2. *m. Historia ficticia o personaje literario o artístico que encarna algún aspecto universal de la condición humana.*

Icono

Tb. ícono, Am.

Del fr. icône, este del ruso ikona, y este del gr. bizant. εικῶν, -όνοσ eikῶn, -ónos.

1. *m. Representación religiosa de pincel o relieve, usada en las Iglesias cristianas orientales.*

2. *m. Tabla pintada con técnica bizantina.*

3. *m. Signo que mantiene una relación de semejanza con el objeto representado; p. ej., las señales de cruce, badén o curva en las carreteras.*

4. *m. Inform. Símbolo gráfico que aparece en la pantalla de una computadora u otro dispositivo electrónico y que representa un programa, un sistema operativo, etc.*

En la Revista Chilena de Humanidades, Manuel Dannemann (1984) habla del folclore como “[...] un grado, como un nivel de la cultura general, el más alto, el más intenso, de ésta, en cuanto a sus funciones de identidad, de cohesión social, de pertenencia recíproca del uso de los bienes que un grupo comunitariamente ha hecho suyos, y de comunicación directa e inmediata de ese uso” (p. 30). Nos encontramos, por tanto, ante mecanismos organolépticos con un gran componente vivencial que son capaces de despertar y generar procesos comunicativos con un grupo de población, creando así un entorno relacional complejo entre los individuos del grupo y las imágenes, sonidos o historias que conforman la cultura local.

Sin embargo, las peculiaridades del folclore (la limitada existencia de testimonio escrito o estudio en profundidad) le dotan de ciertas características cercanas al mito, definido por Meletinski (2001) como la definición primitiva de conceptos abstractos de la que se olvida u oscurece el significado, naciendo como objeto propio a través de deslizamientos semánticos (p. 21). En el caso del folclore, para mí, nace como la identificación de mecanismos cotidianos e unitarios de un grupo que adquiere valores representativos que lo hacen perdurar aun perdiendo su funcionalidad inicial, que se difumina y transforma con el paso del tiempo.

Este hecho nos permite justificar el inmovilismo y la nula evolución del imaginario folclórico, permaneciendo intacto mientras todo cambia a su alrededor. Sin embargo, esta tendencia sí que afecta a la base de conocimiento que sustenta a los citados mecanismos. Lo que nos lleva al tercer término recogido en este apartado, el icono.

Aunque la definición de la RAE expresa ciertas características latentes en las imágenes y procesos culturales del folclore, en este caso tomaremos la utilización coloquial del término que define al icono como modelo o referente de una significación determinada adaptada mediante una convención social aceptada. O lo que es lo mismo, las imágenes



Figura 2.1. Retrato (aprox. 1930)

que captan momentos determinados de la historia pierden por completo su significación histórica para representar un concepto o referente cultural para un determinado grupo de población. Nos encontramos ante un valor adquirido que elimina características primordiales de la imagen.

En la Figura 2.1 nos encontramos ante una señora ataviada con un traje de flamenca, mantoncillo y flor en el pelo. Aunque no conozcamos su identidad, el porqué de su pose o donde se encuentra, cualquier individuo imbuido de una cultura local determinada, la ciudad de Sevilla en este caso, siente la imagen como algo cercano y propio. Entran en juego la vestimenta como mito y la imagen como icono, elementos capaces de crear una relación determinada entre espectador e imagen, aunque esta le sea totalmente ajena.

Este proceso va más allá de la simple identificación ya que despierta en el espectador mecanismos de cohesión social e identidad cultural, eliminando por tanto la necesidad de conocimiento previo para establecer puentes empáticos que doten a la imagen de una significación única y exclusiva de cada individuo que la observe.

Bajo mi punto de vista, este proceso convierte a las imágenes de este tipo en herramientas muy útiles para el artista. Contar con iconos que nos permitan establecer reacciones determinadas en un grupo social, más allá de su significado previo, nos permite condicionar la percepción del espectador en función de nuestras intenciones. Incluso en la publicidad nos encontramos con campañas (Figura 2.2) que se sirven del valor adquirido de mecanismos del folclore para acercar al consumidor al producto y establecer un vínculo emocional con el mismo



Figura 2.2. Campaña de J. Walter Thompson para Honda.

Recuperando el inmovilismo del imaginario citado con anterioridad, la conversión de imagen con significancia histórica a icono con significancia cultural elimina por completo la posibilidad de evolución. El mayor valor cultural de estas imágenes es sin duda el testimonio de lo tradicional, lo común sobre lo que se construye esa evolución. Sin embargo, nos encontramos con artistas como Nelson Leirner, Pilar Albarracín o Yinka Shonibare, que utilizan elementos del folclore para referenciar a su cultura local a los que les añaden reivindicaciones de carácter político, social o de género.



Figura 2.3. *Missamóvel* (2000), Nelson Leirner



Figura 2.4. Derecha. *Sin Título (Torera)* (2009), Pilar Albarracín. Izquierda. *Revolera* (2012), Pilar Albarracín

2.1.1. Memoria y colectivo

Comenzamos este apartado con una pregunta vital para el desarrollo de este trabajo: ¿Cómo adquieren las imágenes significación cultural en la memoria individual? Ya que la memoria no deja de ser única e intransferible, o como establece Ricoeur (2003, p.128) “[...] radicalmente singular: mis recuerdos no son los vuestros. No se puede transferir los recuerdos de uno a la memoria de otro. En cuanto mía, la memoria es un modelo de lo propio, de posesión privada, para todas las vivencias del objeto.”

Tenemos que servirnos por tanto de la idea de la memoria del colectivo, entendida como proceso en el que “*atravesamos la memoria de los otros, esencialmente en el camino de la rememoración y del reconocimiento, esos dos fenómenos mnemónicos principales de nuestra tipología del recuerdo*” (Ricoeur, p. 159) Establecemos así un proceso de interpretación de la memoria a través del desplazamiento del punto de vista y de nuestro lugar definido dentro de un grupo, recordamos a través del otro y adquirimos valores del recuerdo que nos son ajenos.

Este proceso nos permite identificar como propio y cercano elementos que no forman parte de nuestra memoria individual, percibir como cotidiano algo que no hemos experimentado en nuestra vida más que como una recreación puntual del mismo ¿Cómo es posible entonces que las imágenes icónicas generadas por el folclore en una cultura local pierdan su significación histórica? En este punto entra en juego el olvido y la significación fenomenológica imagen-recuerdo.



Figura 2.4. Fotografía de una juerga

Ricoeur (2003) habla del rememoramiento como el mecanismo final de la memoria, superponiendo una imagen a la huella que deja en nuestro recuerdo el concepto rememorado. La coincidencia de la imagen y la huella desencadena el fenómeno mnemónico que nos lleva a reconocer e identificar el recuerdo. Este proceso no es infalible, existe la posibilidad del reconocimiento erróneo que nos lleva a plantearnos la veracidad del recuerdo ¿Qué elementos causan este error comparativo de la memoria feliz que nos hace identificar lo que no conocemos como recuerdo? Los elementos comunes entre distintas imágenes, es decir, podemos rememorar una anécdota en la que uno de los personajes no se encontrase realmente porque recordemos otras anécdotas parecidas con él. De igual forma podemos recordar imágenes en las que coincidan elementos (Figuras 2.4 y 2.5) de un determinado imaginario colectivo, como el atuendo, el contexto o elementos accesorios, aunque no las hayamos visto antes. Nuestra memoria reconoce e identifica como propias las imágenes icónicas, aunque no tengamos información de las mismas.



Figura 2.5. Fotografía de una juerga (II)

El concepto de la huella en la memoria colectiva es, en cierta forma, parecido al de referencia, utilizar una imagen que nos es familiar y que nos incita a la rememoración de un recuerdo. De esta manera se evocan mecanismos de afecto o rechazo que se transmiten a la imagen real. Nos encontramos de nuevo ante un recurso útil y que podemos ver en publicidad o en la práctica artística, como en la obra (Figura 2.6) de Vuk Ćosić *Game Flags* (2007) o en los trabajos de la valenciana Carmen Calvo (Figura 2.7).

Aunque hablamos de dos imágenes que rememoran elementos muy distintos, en el caso de *Game Flags* el juego *Space Invaders* y en el de *El azar es el maestro del humor* la fotografía vernácula de los años 50 en España, apelan a la memoria del espectador para adquirir valores intrínsecos que completan el mensaje de la obra.

Cabe señalar que la referencia depende, sin condición, de la identidad de grupo o colectivo a la que pertenecen autor y espectador. No es posible generar un proceso comunicativo en el que la imagen busque una huella donde encajar en la memoria del espectador si esta, la huella, no existe. Volviendo a *Game Flags*, quien no conozca el juego *Space Invaders* no asociará la idea de guerra y destrucción sin motivo a la propuesta de Ćosić.



Figura 2.6. *Game Flags* (2007), Vuk Ćosić



Figura 2.7. Detalle de *El azar es el maestro del humor* (2008), Carmen Calvo.

2.1.2. Lo vivencial

Si la constitución fundamental de la historicidad de la existencia humana consiste en mediarse consigo misma comprendiéndose, y esto significa necesariamente con el todo de la propia experiencia del mundo, entonces toda tradición tiene esa misma constitución fundamental. La tradición incluye no solo textos, sino también instituciones y formas de vida. Pero es el encuentro con el arte el que, sobre todo, tiene relación con el proceso de integración que está encomendado a la vida humana inmersa en tradiciones. [...]

[...] ¿No es la obra que denominamos obra de arte, en su origen, de una función vital significativa en un espacio cultural o social y tiene su pleno y justo sentido sólo dentro del mismo? No obstante, me parece que se puede invertir la pregunta ¿Ocurre realmente que una obra de arte, que procede de mundos vitales pretéritos o extraños y que es trasplantada a nuestro mundo formado históricamente, se convierte en mero objeto del disfrute estético-histórico y no dice ya nada de aquello que tuvo que decir originariamente? “Decir algo”, “tener que decir algo”, ¿son solo metáforas cuya verdad intrínseca se basa en un indeterminado valor estético de configuración? ¿O, por el contrario, ocurre que aquella cualidad estética de configuración sólo es la condición para que la obra lleve su significado en sí misma y tenga algo que decirnos? (Gadamer, 1996, pp. 5-6)

Comenzamos este apartado con la reflexión de Gadamer acerca de la vigencia de la obra de arte, que reduciremos a imagen, en un espacio cultural o social que le es extraño. Critica la existencia de un valor más allá del valor estético cuando nos encontramos ante una imagen descontextualizada, fuera de su tiempo.

Sin embargo, cuando habla de la “constitución fundamental de la historicidad humana”, que equipara a la de la tradición, establece que esta no cesa de mediarse a sí misma comprendiéndose. La tradición está en contacto con la tradición, en un proceso integrador y cognoscitivo, de manera cotidiana. Y no olvidemos que hablamos de una tradición que incluye “instituciones y formas de vida”.

Las imágenes resultantes de esta tradición adquieren valores integradores y renovados a través de la exposición cotidiana al colectivo sin cambiar su significado. El folclore evoluciona, adaptándose a la realidad sociocultural vigente en el colectivo, para no cambiar, manteniendo significancias y mecanismos que no distorsionen el imaginario común. Este proceso es aún más notable en la ciudad de Sevilla, donde el traje tradicional femenino evoluciona con la moda cada temporada sin dejar de ser un traje de gitana.

En este punto llegamos al título del apartado, ¿qué es lo vivencial? Lo vivencial hace referencia a lo relativo a vivencia o experiencia personal. Volviendo al término de “huella” utilizado en el apartado anterior para definir el recuerdo, todo lo vivencial deja huella. De mayor o menor entidad, pero existe.

En el aspecto vivencial, crecer en Sevilla supone una exposición permanente a los iconos de su particular folclore. Desde agrupaciones de azulejos mostrando el puente de Triana o a La Macarena en cualquier plaza a las procesiones espontáneas que paralizan un

barrio, las “velás”, cruces de mayo, las tabernas cofrades, carteles, “tablaos”, y como no, las Fiestas de Primavera.

Esta exposición constante acaba bajando lo tradicional al terreno de lo cotidiano, echando mano de nuevo de Gadamer, el imaginario se comprende viviéndolo e interiorizándolo como propio. Las huellas predeterminadas para las imágenes icónicas de la tradición que nos son dadas a través de la memoria colectiva acaban llenándose de experiencias vivenciales, que establecen cierta cercanía con el sujeto creando así una especie de “mitología de lo cotidiano”. Lo que nos rodea forma parte de nuestro imaginario por partida doble, como tradición, desde el punto de vista del colectivo, y como vivencial, a través de la experimentación diaria (voluntaria o no).

La dualidad que se genera a raíz de la situación anteriormente descrita acaba produciendo situaciones incomprensibles para sujetos externos al colectivo, como la crítica exacerbada al cartel anunciador de la Fiestas de Primavera de 2016, obra de Ricardo Suarez, mientras que llevar una camiseta con la faz de cualquier imagen procesional es habitual y aceptado.



Figura 2.8. Cartel Fiestas Primavera 2016, Ricardo Suarez



Figura 2.9. Camiseta del Cristo de las Tres Caídas.

Quizás encontremos la respuesta a estas situaciones tan contradictorias en lo apuntado más arriba, evolucionar para no cambiar. Evolucionan medios, técnicas, procesos o materiales, pero no los valores estéticos o icónicos.

En el ámbito artístico podemos encontrar propuestas, como las de Pilar Albarracín o Agustín Israel Barrera, que siguen esta premisa para dotar a la obra de los valores intrínsecos de la “mitología cotidiana”, acercándolas al colectivo para cuestionar o complementar conceptos aceptados. Es el caso de *Lunares*, de la artista sevillana, o del *Big Power* de Barrera. Rorro Berjano (entre otros muchos), opta por romper por completo señalando los valores negativos de la tradición y valiéndose de algunos iconos para mostrar su disconformidad. Algunos ejemplos de sus obras son *I.N.R.I.* o *Mater Dolorosa*.



Figura 2.10. *Big Power* (2015), Agustín Israel Barrera



Figura 2.11. *Lunares* (2004), Pilar Albarracín.



Figura 2.12. *I.N.R.I.* (2016), Rorro Berjano.

2.2. Metamodernismo/historicidad

METAMODERNIST // MANIFESTO

1. *We recognise oscillation to be the natural order of the world.*
2. *We must liberate ourselves from the inertia resulting from a century of modernist ideological naivety and the cynical insincerity of its antonymous bastard child.*
3. *Movement shall henceforth be enabled by way of an oscillation between positions, with diametrically opposed ideas operating like the pulsating polarities of a colossal electric machine, propelling the world into action.*
4. *We acknowledge the limitations inherent to all movement and experience, and the futility of any attempt to transcend the boundaries set forth therein. The essential incompleteness of a system should necessitate an adherence, not in order to achieve a given end or be slaves to its course, but rather perchance to glimpse by proxy some hidden exteriority. Existence is enriched if we set about our task as if those limits might be exceeded, for such action unfolds the world.*
5. *All things are caught within the irrevocable slide towards a state of maximum entropic dissemblance. Artistic creation is contingent upon the origination or revelation of difference therein. Affect at its zenith is the unmediated experience of difference in itself. It must be art's role to explore the promise of its own paradoxical ambition by coaxing excess towards presence.*
6. *The present is a symptom of the twin birth of immediacy and obsolescence. Today, we are nostalgists as much as we are futurists. The new technology enables the simultaneous experience and enactment of events from a multiplicity of positions. Far from signalling its demise, these emergent networks facilitate the democratisation of history, illuminating the forking paths along which its grand narratives may navigate the here and now.*
7. *Just as science strives for poetic elegance, artists might assume a quest for truth. All information is grounds for knowledge, whether empirical or aphoristic, no matter its truth-value. We should embrace the scientific-poetic synthesis and informed naivety of a magical realism. Error breeds sense.*
8. *We propose a pragmatic romanticism unhindered by ideological anchorage. Thus, metamodernism shall be defined as the mercurial condition between and beyond irony and sincerity, naivety and knowingness, relativism and truth, optimism and doubt, in pursuit of a plurality of disparate and elusive horizons. We must go forth and oscillate!*

(Turner, 2011)

Si echamos un vistazo al sexto punto del METAMODERNIST//MANIFESTO señala que el presente no es más que un síntoma del nacimiento gemelo de la inmediatez y la obsolescencia, que somos tan futuristas como nostálgicos. Y que este acercamiento futurista al pasado nos permitirá democratizar la historia. Pero, ¿formando parte de la sociedad de la desinformación nos conviene democratizar la historia? A mi parecer, la pertenencia a una sociedad subjetiva y mercantilizada influye enormemente en nuestra

concepción del historicismo. Tratándose además de tradiciones o costumbre populares, transmitidas generalmente de manera poco rigurosa, tenemos el caldo de cultivo idóneo para la creación de un producto de carácter histórico, vendible y fácil de digerir para la sociedad actual. Folclore como atractivo para los turistas, como pasatiempo para los locales o como ancla para el sentimiento de pertenencia a un grupo o lugar.

Con la idea de la tradición al servicio del interés individual en mente, no puedo evitar pensar en 1984 de George Orwell (2014). En la novela nos encontramos con un Partido que gobierna Oceanía con mano dura y que tiene la capacidad de moldear el pasado a su antojo. Wiston, el protagonista, nos deleita con algunas frases como “Día a día, y casi minuto a minuto, se iba actualizando el pasado.” (p. 48)

La RAE define la historicidad como “cualidad de histórico” en su primera acepción y como “carácter temporal y esencialmente mutable de la existencia humana”. Entendemos entonces la historicidad de un recuerdo, de una imagen, como la capacidad o cualidad del mismo de *pertenecer a la historia* de manera temporal y mutable como registro de la existencia humana. Esta hipótesis nos deja ante la suposición de una memoria moldeable y susceptible de engaño a través de la intervención consciente en determinados fragmentos de la misma. De igual forma, el término “historiar” responde a “pintar o representar un suceso histórico o fabuloso en cuadros, estampas o tapices” así como a “exponer las vicisitudes por las que ha pasado alguien o algo”.

Parece difícil tomar por correcto, racional u objetivo, lo proveniente de la historia o del testimonio histórico del colectivo. La manipulación de la memoria a través de la imagen puede responder a la necesidad académica de presentar la historia como una serie de acontecimientos interrelacionados, al interés sociocultural determinado sobre una zona geográfica o grupo de población, o un simple y llano potencial económico. Lo que no podemos cuestionar es lo idóneo de la configuración del mundo actual, en el que un supuesto interés histórico aprehendido desde la inmediatez solo necesita de la imagen para construir una percepción del pasado.

Sputnik, de Joan Fontcuberta, es un ejemplo clarísimo de esta circunstancia. La galería àngels barcelona lo describe así:

Se trata de una intervención paródica, una acción de intoxicación informativa que sirve para llamar la atención sobre los peligros de la credulidad. Aquí, el artista se convierte en cronista para contar la supuesta historia de la primera iniciativa de la Fundación Sputnik (organismo creado para rehabilitar la memoria histórica y divulgar el programa espacial soviético): la tragedia del cosmonauta Ivan Istochnikov (la traducción más aproximada al ruso de Joan Fontcuberta), perdido en el espacio en extrañas circunstancias. Para dotar a la historia de autenticidad, el artista recurre a una gran cantidad de documentos históricos. (angelsbarcelona.com, 2016).

Las fotografías realizadas por Fontcuberta utilizan a su conveniencia la estética y los elementos característicos de las imágenes de la Rusia soviética para convencer al espectador de la existencia de Ivan. Convencer a través de la objetización de la historia en imagen. Podríamos citar como responsable del éxito del engaño a la credulidad, como hace el artista, pero este proyecto nos emplaza en el marco idóneo para plantearnos el “giro visual”. La ruptura de la semiótica y la imagen, la primera pierde su significancia en favor de la segunda que gana los valores de verdad e historia.

La inmediatez es un valor mucho más cercano a lo visual que a lo discursivo, quizás por eso la sociedad actual abraza la cultura de la imagen, con la que es bombardeada a diario, y que asume como objetiva e inalterable.



Figura 2.13. Niños aclamando al astronauta Istchnikov, (1997), Joan Fontcuberta.

Fontcuberta plantea con Sputnik un ejercicio que va más allá de lo que alcanzaba a imaginar en 1997, la modificación de la historia a través de la imagen. Aunque algunos artistas desarrollan su obra alrededor de esta temática, el ejemplo que me gustaría reseñar es el de *fake*, utilizado por la *guerrilla de la comunicación*, así como los collages de Heartfield.



Figura 2.14. Collage de John Heartfield.



Figura 2.15. Imagen falsa de la muerte de Bin Laden, publicada en varios periódicos en 2011.

2.2.1. Cultura visual

La información televisada maneja muy bien dos técnicas, la “nada” o la “demasia”, para enceguernos mejor -por una parte, censura y destrucción; por la otra, asfixia por proliferación. ¿Qué se puede hacer frente a esta doble coacción que pretende alienarnos en la alternativa de “no ver nada de nada” o “ver solo clichés” (Didi-Huberman, Pollock, Rancière, Schweizer y Valdés, 2008, p. 39)

Didi-Huberman comienza su intervención en el libro dedicado a Alfredo Jaar con esta incendiaria conclusión acerca del poder del Mass Media sobre la información, vemos lo que nos quieren enseñar y nos enseñan tanto (a través del filtro establecido) que no podemos digerirlo. Está sobrecarga de imágenes polarizadas que inundan a la sociedad actual corresponde a la proliferación de lo visual sobre lo semántico, destruyendo la barrera de separación entre sujeto y objeto. La inmediatez de los canales de información contemporáneos facilita el “[...] acercamiento a los artefactos visuales [...] que no pueden ser leídos, a lo que excede a las posibilidades de una interpretación semiótica, a lo que desafía la comprensión sobre la base de la convención y a lo que nunca podrá ser definido [...]” (Moxey, 2015, p. 98)

El predominio de lo visual responde a la predisposición de entender como “real” lo que percibimos por encima de lo que podemos leer. Sin embargo, como expresa Mieke Bal (2016, p. 31) “el acto de mirar está inherentemente encuadrado (framed); encuadra, interpreta.” Y puede verse contaminado por otros actos sensitivos o cognoscitivos, la mirada, la percepción cambia y es permeable a la lectura, al tacto, al olfato (Bal, 2016, p. 32).

Nos encontramos ante una encrucijada que nos dificulta enormemente encuadrar el marco de los estudios visuales, toda disciplina que investiga la cultura visual, en la sociedad actual. Bal sortea esta problemática planteando la creación de un nuevo objeto, que no lo es ya que pertenece a la “cultura de pantalla” y es fugaz e inmaterial, que no alcanza una visualidad pura ni llega a ser simplemente discursivo (2016, p. 33). El nuevo objeto carece de las reglas que rigen a los artefactos visuales y semióticos conocidos, destacando por completo el concepto de *heterocronía*. La *heterocronía* es la capacidad de representar temporalidades múltiples a través de la yuxtaposición de imágenes (Bal, 2016, pp. 121-123).

En el objeto de estudio de este proyecto, el concepto de *heterocronía* cobra una importancia mayúscula. Las fotografías icónicas que representan la “mitología de lo cotidiano” son en sí mismas ejemplos de temporalidades múltiples. Testimonio y a la vez concepto, de lo que fue y lo que es.

La confluencia del pasado en imagen y el presente en icono son muestras del fluir del tiempo, latentes en el esquema temporal del colectivo. Estos iconos, erigidos hace apenas un siglo, forman parte de la reducción abreviada de una narrativa que no se corresponde a la ingente cantidad de acontecimientos ocurridos en el marco temporal (Moxey, 2015, p. 83) ¿Es, por tanto, la creación del imaginario folclórico la respuesta de la sociedad a la necesidad de una narrativa histórica común? No podemos responder a esta pregunta con rotundidad, pero sí que podemos discernir que la multiplicidad temporal de la imagen se debe más a un artificio o mecanismo actual a través de la reproducción cotidiana de la imagen que al nacimiento del imaginario folclórico con visos a la reproducción de una realidad *heterocrónica*, testimonio de los distintos marcos temporales latentes en la sociedad del siglo XX.

¿A qué necesidad responde la creación de este imaginario, de la confluencia de imágenes con elementos característicos como representación visual de una identidad cultural o memoria de la tradición colectiva? Es posible que nos encontremos ante un denominador histórico-geográfico común que sirva para trazar la línea base de la cultura visual de un colectivo determinado.

Para digerir de la vorágine de la información visual en la actualidad, para entender el qué, el cómo y el por qué, quizás necesitemos un marco comparativo que nos dote de las capacidades cognitivas para juzgar que nos es ajeno y que no. Puede que se trate de un análisis de reducción demasiado simple pero, a mi parecer, podemos establecer un paralelismo en la concepción periodizante de la historia en la que, para comprender el espacio contemporáneo, se establece un principio, desarrollo y final.

Volviendo a la utilización de la imagen por parte del Mass Media, teniendo presente la posible asimilación de la contemporaneidad con los principios culturales básicos del sistema capitalista (Moxey, 2015, pp. 80-81), el concepto de identidad es susceptible de su comercialización. Si existe y se puede ver, se puede vender. Ciertos iconos del folclore, que actúan como mecanismos visuales de la identidad, son reforzados a través de los medios para convertir el conjunto de tradiciones, recordemos que según Gadamer contiene "instituciones y formas de vida" (2006, p. 5), en un objeto comercial. Encontramos numerosos ejemplos en publicidad, incluso fomentados por las instituciones locales.

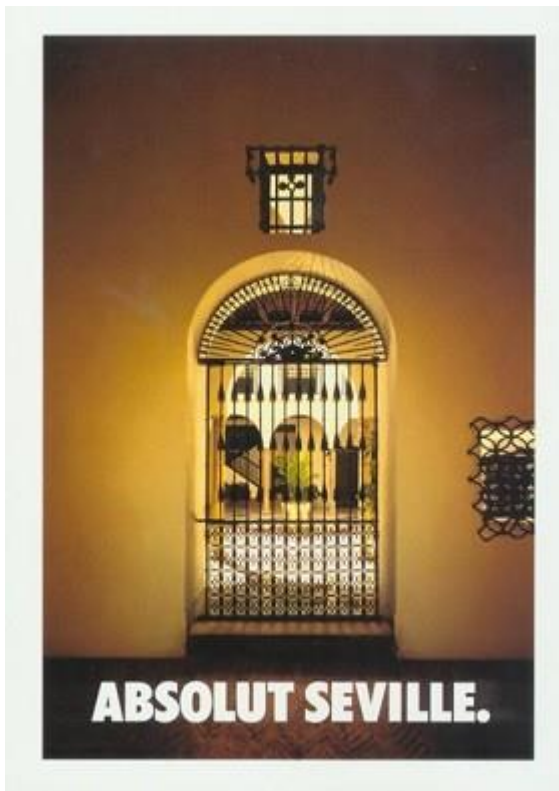


Figura 2.16. Anuncio de Vodka Absolut.



Figura 2.17. Cartel de la Sevilla Tourism Week, organizada por el Consorcio de Turismo de Sevilla.

En ambas figuras observamos elementos representativos de la identidad cultural de la ciudad utilizados con fines mercantiles. Especialmente interesante es el caso del cartel (Figura 2.17) donde el color rojo sirve para reseñar lo tradicional (a excepción de la Torre Sevilla) y el negro se asocia a imágenes propias del turismo actual, sin embargo, no encontramos representación de la cotidianidad de la Sevilla contemporánea.

Si sumamos la comercialización de las imágenes identitarias a la pérdida de significación histórica que hemos señalado con anterioridad, además de la descontextualización histórico-social de las mismas, llegamos a la conclusión de que el imaginario folclórico no representa, más allá del carácter de memoria colectiva y su valor estético, nada. Al igual que el mito, no representa más que un concepto cuya base se ha olvidado u oscurecido en favor del valor de cohesión social y el carácter comunicativo de la tradición, que posee a su vez interés monetario.

El artista brasileño Nelson Leirner muestra en algunas de sus obras, en las “Missas” o en “Maracanã”, su rechazo a esta mercantilización de la tradición utilizando souvenirs para reproducir actos icónicos de la sociedad brasileña. El souvenir es, sin duda, el mecanismo más simple de folclore monetizado.



Figura 2.18. *Maracanã* (2003), Nelson Leirner.

Otro de los elementos a señalar en la obra de Leirner es la evidente profusión de objetos representativos, desde los “corcovados” de las gradas a los “Hulks” que hacen las veces de futbolistas. Este mecanismo parece responder a la atropellada realidad contemporánea, con sus diferentes fuentes de información, sus diversos imaginarios colectivos y sus múltiples marcos temporales. Leirner nos muestra una abarrotada y decadente imagen de la memoria propia y ajena, fabricada en masa en alguna fábrica de China y que poco tiene que ver con la identidad colectiva necesaria para discernir adecuadamente qué y quiénes somos, de donde y como venimos, y que vendrá después.

2.2.2. Nueva Experiencia Cultural

Dice Beatriz Sarlo (1994), en *Escenas de la vida posmoderna*, que “[...] la revolución de los medios de comunicación, al construir un nuevo entorno social, lleva a la disolución de la realidad objetiva, y con ella, del ego individual[...]” Juega más tarde con la idea del Mass Media identificada como la Institución de la sociedad posmoderna, aprovechando esa sociedad subjetiva (resultado de la destrucción de la realidad objetiva previa, proveniente de la idea de la razón humana) para lanzar su discurso hegemónico, proselitista y excluyente. O estás conmigo o no existes. Este discurso choca por completo con la situación social, construida como un conjunto heterogéneo de grupúsculos o realidades individuales que compartan microrrelatos de legitimación (Lyotard, 1989).

Los mundos propios de cada fragmento de la sociedad se ven más o menos reflejados en los Mass Media, provocando la repulsa y la indignación de los excluidos. En este momento entra en juego lo que Roxana Morduchowicz considera la *Nueva experiencia cultural*, nuevas generaciones interconectadas a través de un entorno más decadente y plural, Internet. Se conforman tantas realidades como usuarios existen, interconectadas, influenciadas, plagiadas, pero no excluidas. Ya no hay uno, hay muchos unos similares, pero no iguales. Uno que es uno y casi uno.

Cuando hablamos del imaginario colectivo de Internet nos adentramos en territorio farragoso, la multiplicidad de elementos identitarios representativos de grupos, más o menos numerosos, de sujetos interconectados no nos permite establecer dicho imaginario generalista. Sin embargo, sí que podemos concluir que los mecanismos de comunicación de la red permean en el sujeto. Si entendemos la identidad personal como la unión de realidades unipersonales a las que pertenece un individuo, Internet actúa como la red que permite unir y complementar todas esas realidades dadas.

Yo soy el yo criado en Sevilla, yo soy el yo que estudió Conservación y Restauración, yo soy el yo que juega a Counter Strike o a Lineage, yo soy el yo que se adentra en la producción artística, y yo soy muchos más yos. Y todos esos yos pueden intercomunicarse, completarse, a través de Internet.

El aspecto negativo de la accesibilidad que la red brinda al individuo es el relativo a la originalidad y la inmediatez, la capacidad de encontrar una respuesta a casi toda pregunta que podamos plantearnos en un instante elimina la variabilidad y el desarrollo personal. En lo relativo a la imagen, una simple búsqueda en Google nos arroja innumerables imágenes en la pantalla que ha sido indexadas con una etiqueta que las agrupa y simplifica.

Como señalamos en apartados anteriores, la fugacidad de la imagen en la pantalla, el nuevo objeto creado (que no es visual o discursivo en su totalidad) por los medios, dota a la fotografía de una dimensión distinta. La imagen fotográfica ya no es única, perdurable e irreplicable, lo digital, los programas de retoque y los medios de reproducción on line cambian lo único por lo seriado, lo perdurable por lo instantáneo y lo irreplicable por lo reproducible. Innumerables imágenes similares, en contextos similares, con elementos similares y personajes similares.

La imagen carece de significancia, las fotografías de monumentos emblemáticos se reproducen en los entornos virtuales, redes sociales, blogs o páginas web, si el más mínimo ápice de singularidad, ya no representan ni agrupan más concepto que el de la imagen en sí misma y el monumento que personifican.

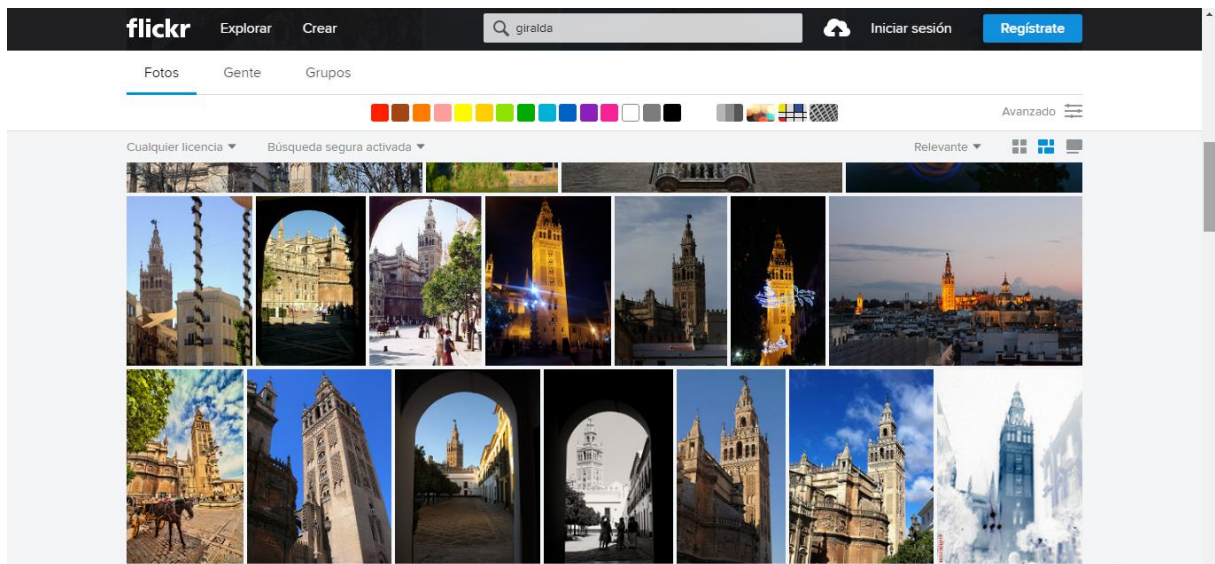


Figura 2.19. Captura de pantalla de Flickr con la etiqueta "Giralda".

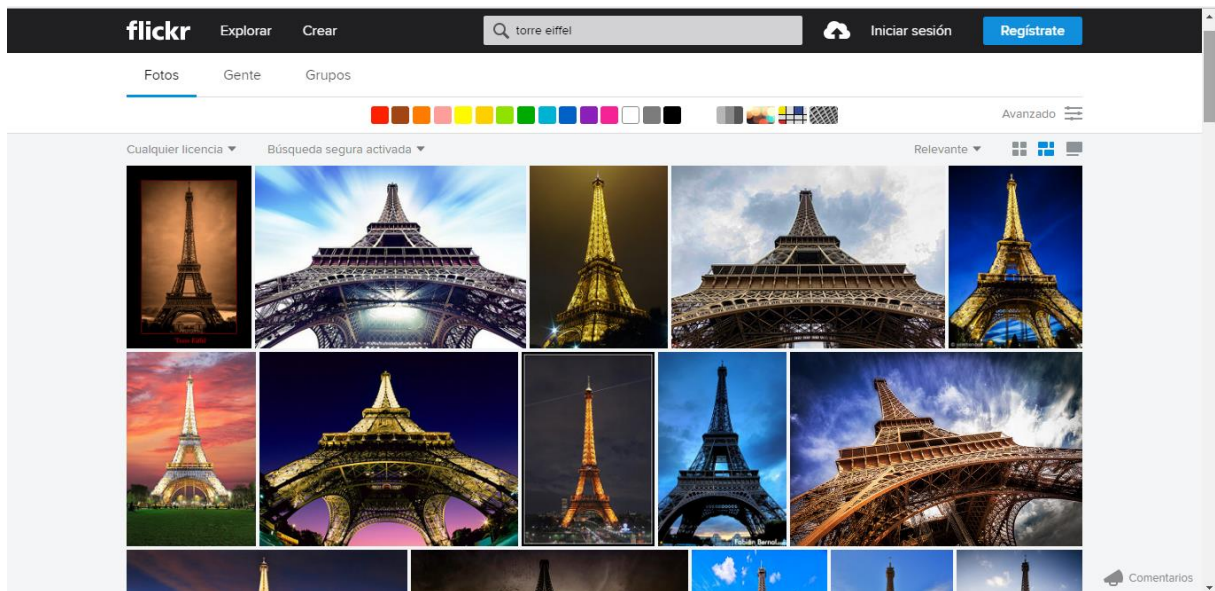


Figura 2.20. Captura de pantalla de Flickr con la etiqueta "Torre Eiffel".

¿Cómo afecta la *Nueva experiencia cultural* al concepto de tradición? ¿Qué efecto tiene una sociedad fragmentada en un conjunto de costumbres más o menos independientes como el folclore? ¿Qué es el folclore para alguien que vive realidades tan distintas como Internet y la vida cotidiana en una ciudad como Sevilla? Respondiendo a esta pregunta a través de la manipulación de la imagen icónica generamos un proceso interpretativo para el espectador, que se convierte en ejecutante o usuario (INTERACTOR), construye su propia realidad, una subjetiva a imagen de la colectiva, única y exclusiva de sí mismo, aunque utilice fragmentos comunes.

Partimos, por tanto, de la idea de traducción de Rànciere en la que el espectador tendría que producir un discurso que sería legible sólo para aquellos que hicieran su propia traducción. Sirviendo el discurso empírico (generado por el espectador) como traducción del

discurso filosófico (generado por el autor) y viceversa, eliminando las jerarquías entre los distintos niveles del discurso. Borrando también la oposición entre aquellos que MIRAN y aquellos que HACEN. Se establecen de esta forma nuevas relaciones entre obra (monumental y propuesta), autor y espectador/ejecutor, con la interacción como espacio vital. Generando así un espacio-tiempo relacional, la materialización de varias interacciones coexistentes.

El espacio relacional por definición de la *Nueva experiencia cultural* son las Redes Sociales, nos permiten conectar, compartir y descubrir realidades cotidianas propias y ajenas. De igual forma, las Redes Sociales representan un nuevo marco para la producción artística, como *Intimidad Romero*³, un perfil de Facebook en el que todas las fotografías están pixeladas. Nos invita a la reflexión acerca de la privacidad y la imagen en la web 2.0.



Figura 2.21. Captura de pantalla del perfil de *Intimidad Romero*.

A diferencia de Inti, Johan Rosenmunthe⁴ coloca en *OFF* a amigos, conocidos y personajes en fotografías de lugares en los que no han estado jamás. Realiza así una crítica a la imagen desvirtuada que podemos ver cada verano en Facebook o Instagram, reflejo de la supuesta vida perfecta de la “persona” virtual que aparece casi como un fallo de conexión. Una interesante yuxtaposición de lo digital y lo analógico que recoge con una simplicidad pasmosa la realidad conectada de la actualidad.

³ Para visitar los perfiles de *Intimidad Romero* entrar en <https://es-es.facebook.com/intimidadromero/> <http://intimidad.tumblr.com/>

⁴ <http://www.rosenmunthe.com/work/off-ii--2010/>

2.3. La Cámara Lúcida

Me embargaba, con respecto a la Fotografía, un deseo “ontológico”: quería, costase lo que costara, saber lo que aquella era “en sí”, qué rasgo esencial la distinguía de la comunidad de las imágenes. Tal deseo quería decir que en el fondo, al margen de las evidencias procedentes de la técnica y el uso, y a pesar de su formidable expansión contemporánea, yo no estaba seguro de que la Fotografía existiese, de que dispusiese de un “genio” propio. (Barthes, 2013, p. 5).

Este apartado comparte título con el libro de Roland Barthes, en el que el semiólogo francés emprende la búsqueda del análisis fotográfico. Barthes comienza definiendo la fotografía como la materialización del instante, sujeta a un referente (el objeto que se fotografía) y en la que no se aprecia significancia alguna en un primer vistazo. Sin embargo, si establece la posibilidad de hallar significancia en la imagen fotográfica a través del análisis exhaustivo (2013, pp. 26-29).

Tras ceñirse a la Fotografía interpretada desde sí mismo, eliminando una vocación universal de análisis, Barthes establece una separación en los tres actores principales que toman partido en la fotografía: el “Operator”, que es el fotógrafo, el “Spectator”, que es todo aquel que consume la imagen, y el “Spectrum”, el objeto retratado (2013, p. 30). El libro desarrolla el análisis a través del “Spectator”, basando la investigación en los mecanismos de atracción que poseen ciertas instantáneas al Barthes “Spectator”.

En este punto aparecen el “studium” y el “punctum”. El primero se define como “[...] la aplicación a una cosa, el gusto por alguien, una suerte de dedicación general, ciertamente afanosa, pero sin agudeza especial” (2013, p. 45). Nos encontramos ante la razón general que nos da el autor para cierta predisposición a disfrutar, interesarnos o mirar más detenidamente una imagen. El “punctum” es, sin embargo, un elemento mucho más potente, “es ese azar en ella [en la fotografía] que me despunta (pero que también me lástima, me punza)” (2013, p. 46).

El “punctum” de Barthes es el pequeño detalle que nos obliga a analizar una y otra vez la imagen, sin saber por qué, sintiendo una profunda atracción que no cesa, hasta que lo identificamos. Puede ser un pequeño desperfecto, una mirada, un detalle que escapa al control del fotógrafo, o uno que el fotógrafo esconde tras las formalidades de los aspectos técnicos y compositivos habituales. El “punctum” es visceral, primario y básico, incluso cuando es introducido de forma voluntaria. Puede causar repulsión, odio o ira, pero es el elemento que separa una imagen determinada de la vulgaridad y la indiferencia.

Barthes esboza así un elemento clave para la fotografía contemporánea, construir y componer para buscar el azar que enriquece la imagen y que la separa de la mera función de representación del objeto. El “punctum” añade significancia, completa al “studium”, a la intención del fotógrafo, lo engrandece y lo convierte en único e irrepetible. Convierte una buena (o gran) fotografía en La Fotografía. Y, sin embargo, no debemos olvidar que Barthes habla de su mirada.

La fotografía cumple inherentemente con la labor de representación, incluso cuando la tratamos como el nuevo objeto de los estudios visuales, fugaz y no perdurable. El objeto representado ejerce de base del “studium”, atrapa nuestra mirada en primer lugar, nos hace partícipe del instante representado y nos acerca a su historia. Aquí encontramos lo que

Barthes llama “biografemas” (2013, p. 48), pequeños detalles que nos muestran hechos acerca del objeto fotografiado, vestimenta, costumbres o modas.

Sin embargo, el “punctum” nos sirve como campo ciego, como punto que nos permite imaginar algo más, completar lo que vemos en la imagen con ideas dinámicas que escapan al hieratismo de la fotografía.

Esta investigación centra sus esfuerzos en las imágenes icónicas del folclore sevillano, ¿en qué medida afectan el “studium” y el “punctum” a las mismas? ¿Son extrapolables las conclusiones a todo el colectivo influenciado por el imaginario folclórico de la ciudad? Comenzaremos recordando la sensación de cercanía y proximidad citada en apartados anteriores, el carácter icónico de las fotografías, e identificándolo como el “studium”. El leve interés generado por la imagen no se corresponde con la intención del fotógrafo, sino con la existencia de una huella mnemónica predeterminada en la memoria colectiva coincidente para con los biografemas que podemos encontrar en las fotografías. Nos resulta familiar y conocido, por lo tanto, adquiere significancia.



Figura 2.22. Fotografía en una taberna de Sevilla

El “punctum” escapa a mi capacidad de análisis, como Barthes, me parece necesario limitar el estudio a fotografías que me son familiares. En el caso de la figura 2.22, varios elementos resultan llamativos, como las figuras fantasmagóricas a causa del movimiento durante la exposición o el enorme pañuelo blanco de la barra, pero para mí no existe nada más llamativo que el brillo de las gafas de sol del caballero del fondo, ataviado con capa, sombrero y botas altas que parece señalarnos con el dedo.

Concluiría con las preguntas afirmando que las fotografías del folclore sevillano presentan un “studium” común y que este cuenta con vigencia para todos los sujetos recogidos en el colectivo. Sin embargo, no podría afirmar nada acerca del “punctum”, ya que, según vimos en el apartado Cultura Visual, el “acto de mirar” se encuentra influido por distintos elementos.

¿Sería posible añadir un “punctum” a posteriori, común para todo el colectivo? ¿Añadir un detalle capaz de transformar y desdoblar la realidad representada en la fotografía? ¿Cambiar la recepción de la imagen, generando una lectura secundaria que dote de mayor complejidad el mensaje recibido?

Barthes nombra a la fotografía que comparte un “studium” determinado “fotografía unaria”, imágenes que tienen “todo lo que se requiere para ser trivial” (2013, p. 59). Eliminar la trivialidad de la “fotografía unaria” no puede responder a la simple introducción de un “punctum” determinado, la manipulación sería demasiado evidente y lograría el efecto contrario al deseado. La introducción del nuevo punto de atención que perturbe la realidad tiene que proceder del cambio de la realidad misma. Manipular el “studium” para que los elementos que antes resultaban inofensivos ahora creen el trauma necesario en la representación del nuevo objeto creado. Capturar la mirada del espectador sobre los biografemas reales a través de la manipulación visible de la historia, cambiar lo icónico para percibir lo que originalmente estaba fuera de la idea del mismo.

En ningún momento la manipulación debe pretender integrarse con la realidad del objeto representado, debe ser llamativa, evidente y predecible. No es mi intención dificultar la lectura sino dotarla de un nuevo código comunicativo, averiguar qué se esconde tras los artificios de la primera plana. Hacer extraño lo que nos es conocido, sin que llegue a resultar ajeno. La obra de Yinka Shonibare es un tremendo ejemplo de descontextualización parcial, buscando la otredad en lo conocido para dotar a la tradición de un nuevo y potente mensaje.

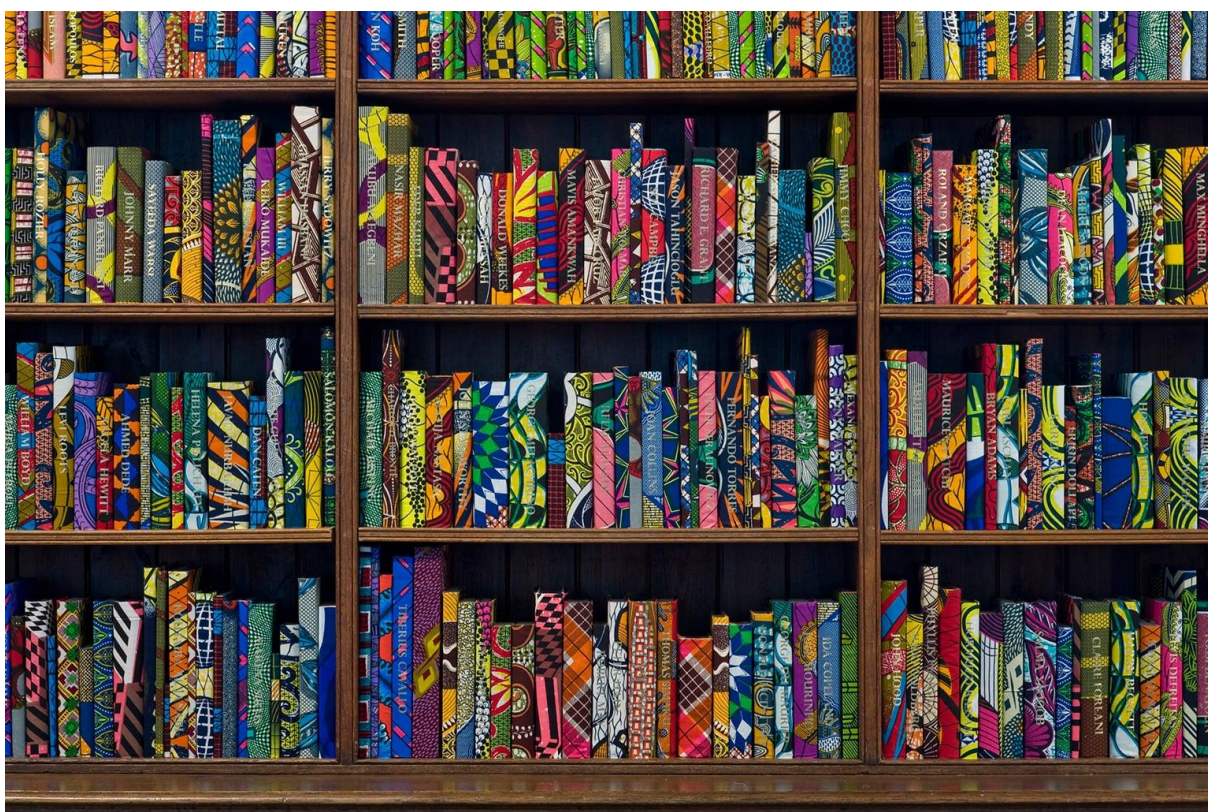


Figura 2.23. Exposición de Yinka Shonibare en la British Library, 2016

Shonibare cambia el forro y el título de los libros para referenciar el cambio de la sociedad británica a través de la inmigración posterior a la primera guerra mundial. Las palabras e historias que podemos encontrar entre esas páginas siguen siendo las mismas, cambia su aspecto para invitarnos a una lectura desde un punto de vista distinto complementando así el aprendizaje.

2.3.1. La cámara mentirosa

Sin embargo, desde el momento en que se trata de un ser -y no ya de una cosa- lo evidente de la fotografía tiene un meollo muy distinto. Ver fotografiados una botella, un ramo de lirios, una gallina o un palacio sólo concierne a la realidad. Pero ¿y un cuerpo, un rostro, y lo que es más, los de un ser amado? Puesto que la Fotografía (este es su noema) “autentifica” la existencia de tal ser, quiero volverlo a encontrar enteramente, es decir, en esencia, “tal como él mismo”, más allá de un simple parecido, civil o hereditario. Aquí la insipidez de la foto se hace más dolorosa; pues sólo puede responder a mi deseo excesivo mediante algo indecible: evidente (es la ley de la Fotografía) y sin embargo improbable (no puedo probarlo). Ese algo es el “aire”. (Barthes, 2013, p. 118).

Barthes expone hacia el final de su intento de analizar la Fotografía la capacidad de esta para verificar al sujeto fotografiado. El sujeto existe porque ha sido fotografiado. Esta premisa abre la puerta a la creación de una narrativa a través de la imagen, crear una historia alternativa a la realidad que deja ser ficticia tras la fotografía.

Sputnik, de Fontcuberta, proyecto del que hablamos con anterioridad, sigue esta línea de argumentación. Utiliza imágenes de archivo para legitimar la existencia de Ivan Istochnikov, personaje ficticio a bordo de satélite “Sputnik 1”. De igual forma en *Fauna*, su colaboración con Pere Formigada, recogen en un libro el trabajo del ficticio biólogo alemán Peter Ameisenhaufen. La publicación la completan los montajes fotográficos de desconocidas criaturas animales. De nuevo, el poder de la fotografía autentifica la existencia.



Figura 2.24. *Solenoglypha Polipodida*, (1986), Joan Fontcuberta y Pere Formigada.

Fauna vuelve a jugar con la credulidad, el desconocimiento y la inocencia del público. Aprovecha el desconocimiento generalizado de las ciencias naturales para generar discursos múltiples en el espectador. Acerca de esto, el autor expresa que “*Fauna secreta* es un trabajo que yo considero que es para todos los públicos. Cada espectador puede encontrar en él unos valores y una sintonía particular. El espectador interesado en el arte lo vinculará al surrealismo; los niños, a los divertidos animales inventados; quien esté interesado en la ciencia quizás verá la problemática de la genética... El trabajo es poliédrico y muestra la cara que cada espectador quiere encontrar.” (Gras, 2011).

Cristina de Middel toma un enfoque distinto al de Fontcuberta, aunque utiliza mecanismos similares, en su proyecto *Afronauts*. En *Afronauts* nos narra la hilarante historia de un profesor de ciencias africano que prepara a un grupo de astronautas de Zambia para ir al espacio. En su web⁵ introduce el proyecto así:

In 1964 a Zambian science teacher, named Edward Makuka, decided to train the first African crew to travel to the moon. His plan was to use an alluminium rocket to put a woman, two cats and a missionary into Space. First the moon, then Mars, using a catapult system. He founded the Zambia National Academy of Science, Space Research and Astronomical Research to start training his Afronauts in his headquarters located only 20 miles from Lusaka.

En 1964 un profesor de ciencias de Zambia, llamado Edward Makuka, decidió entrenar la primera tripulación africana para viajar a la Luna. Su plan consistía en usar un cohete de aluminio para enviar una mujer, dos gatos y un misionero al espacio. Primero la Luna, después Marte, utilizando una catapulta. Fundó la Academia Nacional de las Ciencias, la Astronomía y el Espacio de Zambia para comenzar a entrenar a sus *Afronauts* en su cuartel general situado a solo 20 millas de Lusaka.



Figura 2.25. *Afronauts* (2012), Cristina de Middel

⁵ <http://www.lademiddel.com/the-afonauts-1.html>

De Middel crea todo un universo maravilloso alrededor del programa espacial zambiano, con noticias en periódicos, planos, un pequeño documental y numerosas fotografías.



Figura 2.26. Fragmentos del libro *Afronauts* (2012), Cristina de Middel

Al igual que Fontcuberta, Cristina de Middel nos da un toque de atención acerca de la credulidad y la capacidad de engaño de la fotografía, “podríamos hablar durante horas de la manipulación en los medios. Pero, sí, la gente tiene que ser mucho más crítica con la fotografía, incluyendo en la ecuación que una imagen pueda ser un fotomontaje. En prensa tenemos que perder la ingenuidad de que todo lo que se muestra es la realidad y ser conscientes de que en ocasiones la fotografía se usa para ilustrar opiniones” (Dexter, 2014).

Eliminar la dicotomía fotografía/verdad parece necesario en una cultura movida por la imagen, que puede ser comercializada y desvirtuada. De igual forma, nos encontramos de nuevo con una crítica al Mass Media a raíz de la imagen en el caso del *fake*.

2.3.2. EL ESPECTADOR

[...] los espectadores ven, sienten y comprenden algo en la medida en que componen su propio poema [...]

El poder común a los espectadores no reside en su calidad de miembros de un cuerpo colectivo o en alguna forma específica de interactividad. Es el poder que tiene cada uno o cada una de traducir a su manera aquello que él o ella percibe, de ligarlo a la aventura intelectual que los vuelve semejantes a cualquier otro aun cuando esa aventura no se parece a ninguna otra.

[...] borramiento de las fronteras entre aquellos que actúan y aquellos que miran, entre individuos y miembros de un cuerpo colectivo. (Rancière, 2010, pp. 20-25).

El "Spectator" de Barthes, que solo consume y analiza, adquiere con Rancière la emancipación necesaria para formar parte del proceso artístico. Procesa, convierte y construye su propio discurso que conforma y complementa el discurso completo del autor de la obra. Como decía Fontcuberta "el trabajo es poliédrico y muestra la cara que cada espectador quiere encontrar" (Gras, 2011).

Dejando a un lado la valoración política de la que Rancière hace gala en libro, así como su fijación con "la bestia"⁶, el *Espectador emancipado* esboza el concepto de traducción aplicado a la producción artística que se encuentra tan vigente en la actualidad. La obra no puede partir de un mensaje único y excluyente, cada sujeto implicado debe elaborar su propia traducción de los elementos comunicativos que surgen de/en la misma.

Teniendo en cuenta lo expresado en el párrafo anterior, el marco geográfico de este proyecto debe limitarse, por definición, al área de influencia en el que el colectivo comparta las huellas mnemónicas analizadas en las imágenes del folclore. Esto no excluye que la vigencia de las obras se vea afectado fuera de la ciudad de Sevilla, o de Andalucía, pero sí que nos asegura que no conseguirán el mismo efecto.

Crear en el espectador la necesidad de escudriñar, de analizar al detalle la imagen propuesta para hacerle descubrir elementos que cobran fuerza al descontextualizar el "studium" de la fotografía, solo es posible si la manipulación de la imagen resulta traumática. Y no es posible conseguir que el cambio resulte traumático si el espectador no está familiarizado con ciertos atributos de la imagen antes de su manipulación. Imaginen que viajan a Sevilla por primera vez y ven un taxi de color negro, el acontecimiento les resultaría prácticamente imperceptible. Si, por el contrario, viesan taxis blancos día a día el taxi negro les resultaría impactante.

El acto de analizar la imagen manipulada no pretende forzar una conclusión del espectador, ni siquiera lleva un mensaje implícito por mi parte. La única pretensión de este acto no es más que regalar una mirada distinta a la fotografía, que conlleva la oportunidad de descubrir el punto ciego, el "punctum" de la instantánea, dando pie a la elaboración de una historia única y personal (de cada mirada) que sustituya el valor icónico de la fotografía. Con una historia, con una narrativa en la que apoyarse, la imagen deja de ser mito para convertirse en la representación viva de la memoria. Y las representaciones vivas no se venden ni se compran ni son comunes, son maravillosamente singulares e intransferibles.

⁶ Término que Rancière utiliza para referirse al capitalismo (Rancière, 2010, pp. 29-52).

Recuperando el concepto de mito de Meletinski (2001), es decir, la definición primitiva de conceptos abstractos de la que se olvida u oscurece el significado, naciendo como objeto propio a través de deslizamientos semánticos (p. 21), y limitándonos a principios exclusivamente semióticos, el folclore como mito no muere. Es la aseveración de la imagen folclórica como representación visual del objeto la que deja de existir.



Figura 2.27. Fotografía de las inundaciones de la C/ Castilla

Me permito el lujo de mostrarles una obra de mi autoría para ilustrar el mecanismo descrito con anterioridad. Pertenece a la serie SEVILLA2015, que se articula alrededor del “viaje de fin de curso” de los personajes de la película Regreso al Futuro III (el año en el que transcurre la película es 2015) a la Sevilla de principios del siglo XX.



Figura 2.28. Marty en la C/ Castilla (2015), Obra propia

Las fotografías utilizadas como base representan diversos acontecimientos, hechos o tradiciones de la ciudad acontecidos en los primeros años del siglo pasado.

En el caso de la Figura 2.27, observamos una de las inundaciones de la Calle Castilla. En la imagen manipulada, Marty McFly monta en su *hoverboard* por encima del agua, en una referencia a una de las escenas de la película. Por mi parte, no hay nada más. Sin embargo, la colocación de la figura elimina la etiqueta de “fotografía de suceso extraordinario” de la imagen original. Y una vez eliminada esa etiqueta podemos empezar a preguntarnos ¿Qué hacen los personajes de la fotografía? ¿Por qué esta esa escalera colgando del balcón? Si fijamos nuestra atención en el último término apreciamos otra figura humana en barco, ¿estaría la calle llena de ellos durante la inundación? Toda la información que esconde la fotografía, los biografemas que la determinan, se pierden si es considerada solo como representación instantánea del imaginario. La manipulación pretende romper la mirada instantánea del sujeto, la fugacidad de la imagen, atraer y causar una reflexión, eliminar la actitud condescendiente de la *época instruida*.

Esta época instruida

se tira pedos

Esta época instruida

camina despacio

Esta época instruida

se acuerda de sus abuelas

Esta época instruida

toma diuréticos, presión arterial alta,

vigila la sal y el azúcar

Esta época instruida come menos carne, algunos

hace una década que dejaron de fumar

Unos dejan el café, otros lo toman fuerte

Esta época instruida presenció

los funerales de sus mejores amigos, llamó a

hijas y nietas por teléfono

Unos conducen, otros no, unos cocinan,

otros no

Esta época instruida

a menudo

no dice nada.

Allen Ginsberg

2.3.3. POSTPRODUCCIÓN

La pregunta artística ya no es: “¿qué es lo nuevo que se puede hacer?”, sino más bien: “¿qué se puede hacer con?”. Vale decir: ¿cómo producir la singularidad, cómo elaborar el sentido a partir de esa masa caótica de objetos, nombres propios y referencias que constituye nuestro ámbito cotidiano? De modo que los artistas actuales “programan” formas antes que componerlas; más que transfigurar un elemento en bruto (la tela blanca, la arcilla, etc.) utilizan “lo dado”. Moviéndose en un universo de productos en venta, de formas preexistentes, de señales ya emitidas, edificios ya construidos, itinerarios marcados por sus antecesores, ya no consideran el campo artístico (aunque podríamos agregar la televisión, el cine o la literatura) como un museo que contiene obras que sería preciso citar o “superar”, tal como lo pretendía la ideología modernista de lo nuevo, sino como otros tantos negocios repletos de herramientas que se pueden utilizar, stocks de datos para manipular, volver a representar y a poner en escena [...].

Se trata de apoderarse de todos los códigos de la cultura, de todas las formalizaciones de la vida cotidiana, de todas las obras del patrimonio mundial, y hacerlos funcionar. (Bourriaud, 2014, pp. 13-14).

Con esta jugosa cita de Bourriaud comenzamos el apartado dedicado a su libro homónimo, en el que el francés desgrana el arte entendido desde la cultura del uso. Algunas de las conclusiones de *Postproducción* encajan a la perfección con lo expresado en el apartado anterior. Por ejemplo, la idea del consumo como medio de producción mediante la que el artista produce una obra que no se sitúa como estadio final del proceso artístico sino como entidad susceptible de volver a ser interpretada, ya sea como nueva obra de arte o como objeto consumido y digerido por quien lo observa (2014, pp. 21-28).

En la línea de lo propuesto por Bourriaud, Joan Fontcuberta encumbra la postfotografía y establece un decálogo para definir la creación postfotográfica:

Decálogo posfotográfico

¿Cómo opera la creación radical postfotográfica? Esta sería una propuesta plausible expresada de forma tan sumaria como tajante:

1º Sobre el papel del artista: ya no se trata de producir obras sino de prescribir sentidos.

2º Sobre la actuación del artista: el artista se confunde con el curador, con el coleccionista, el docente, el historiador del arte, el teórico... (cualquier faceta en el arte es camaleónicamente autoral).

3º En la responsabilidad del artista: se impone una ecología de lo visual que penalizará la saturación y alentará el reciclaje.

4º En la función de las imágenes: prevalece la circulación y gestión de la imagen sobre el contenido de la imagen.

5º *En la filosofía del arte: se deslegitiman los discursos de originalidad y se normalizan las prácticas apropiacionistas.*

6º *En la dialéctica del sujeto: el autor se camufla o está en las nubes (para reformular los modelos de autoría: coautoría, creación colaborativa, interactividad, anonimatos estratégicos y obras huérfanas).*

7º *En la dialéctica de lo social: superación de las tensiones entre lo privado y lo público.*

8º *En el horizonte del arte: se dará más juego a los aspectos lúdicos en detrimento de un arte hegemónico que ha hecho de la anhedonia (lo solemne + lo aburrido) su bandera.*

9º *En la experiencia del arte: se privilegian prácticas de creación que nos habituarán a la desposesión: compartir es mejor que poseer.*

10º *En la política del arte: no rendirse al glamur y al consumo para inscribirse en la acción de agitar conciencias. En un momento en que prepondera un arte convertido en mero género de la cultura, obcecado en la producción de mercancías artísticas y que se rige por las leyes del mercado y la industria del entretenimiento, puede estar bien sacarlo de debajo de los focos y de encima de las alfombras rojas para devolverlo a las trincheras. (Fontcuberta, 2011)*

Fontcuberta establece, además, la facilidad que nos brinda la postfotografía e Internet para modificar y malear la identidad. La imagen no actúa como fragmento de la memoria, la enorme abundancia de imágenes inhabilita esta función. La fotografía actúa en internet como código comunicativo, recogen mensajes que se envían e intercambian. Cabe citar el ejemplo del *meme*. El autorretrato, o *selfie*, viene a romper una vez más la dicotomía fotografía/verdad, la pose intencionada y dirigida a la red apela más a nuestra "persona" virtual que a nuestra identidad, hacemos la foto de nuestro otro yo.

Para habitar las "formalizaciones de la vida cotidiana", entendidas como las representaciones visuales de la identidad individual y colectiva, de la manera idónea, no me queda más remedio que hacer uso de los elementos narrativos que me son conocidos. No sería productivo adentrarme en una labor de reconfiguración de elementos comunicativos utilizando códigos que no me son familiares. Por tanto, este trabajo parte de una labor de recopilación, catalogación y archivo de fotografías que muestren elementos reconocibles del folclore sevillano.

Para la manipulación de las imágenes creo conveniente recurrir a mecanismos totalmente diferenciados de la temática de la fotografía, en este caso personajes, paleta de colores, artificios estéticos o contextos diametralmente opuestos.

Esta decisión parece coincidir con lo que podemos observar en la obra de Carmen Calvo, que utiliza colores llamativos, recortes, ojos saltones, objetos de aspecto o textura llamativa y líneas duras para diferenciar su intervención sobre la fotografía de esta misma. Ella concibe al objeto que introduce en la imagen como el complemento que genera en si misma el discurso completo. La imagen, como fragmento, alcanza la narrativa a través de la irrupción de un cuerpo extraño que cuenta con su propia historia, con su propia significancia.

Rosenmunthe, sin embargo, opta por pixelizar la imagen añadida para introducir la reflexión sobre los medios digitales, como citamos en el apartado 6. Nueva experiencia cultural.



Figura 2.29. *Intervalos* (2011), Carmen Calvo



Figura 2.30. *OFF* (2012), Johan Rosenmunthe

CONCLUSIONES

Mitología de lo cotidiano comenzó con pretensiones mucho más humildes que las que intenta abarcar en este Trabajo de Fin de Máster. Partir de una revisión superficial de los aspectos estéticos y visuales de la memoria para acabar cuestionando el estatus de la fotografía en la identidad colectiva, así como su capacidad de autentificar el sujeto fotografiado. Esta evolución ha sido producto del marco sociocultural al que se circunscribe esta investigación, no se puede conocer al sujeto sin tener en cuenta sus circunstancias. El proceso de aprehensión del conocimiento ha seguido un camino tan natural que me resultó difícil resistirme.

Para organizar levemente mis ideas, amén de transmitir las con mayor claridad, establecí diez puntos de referencia que recogen el *leitmotiv* del proyecto desde distintas perspectivas. Comprender la existencia del otro para comprenderse a uno mismo, los puntos actúan como la otredad de la imagen folclórica.

El primer punto, como no podía ser de otra forma, comienza con la definición del concepto. Algo que parece tan básico arroja luces de lo que veremos más tarde, el valor comunicativo y de cohesión social del folclore. Los registros visuales de la tradición, cargados de atributos determinados (esclareciendo su carácter icónico), establecen relaciones claras y potentes con los espectadores, apelan a su identidad colectiva y generan reacciones para con la memoria del sujeto. Nos encontramos, sin duda, ante una tipología de imágenes de gran valor antropológico y susceptibles de su utilización en la práctica artística. Sin embargo, lo que genera estos mecanismos relacionales no es la imagen en sí, sino el carácter icónico de la misma. Sirven como representación visual de una mitología determinada, léase el folclore, lo tradicional. Para cambiar esta situación, para devolver la importancia a la imagen, debemos conocer qué efecto produce el folclore en la memoria.

Partiendo de la base de la memoria como entidad personal, única e intransferible, arribamos en la comprensión de la memoria colectiva a través de la percepción del otro y de su punto de vista. La rememoración es el elemento clave en este proceso, si tomamos el recuerdo como la coincidencia de una imagen (presente e inmediata) con la huella en nuestra memoria (pasada e indeterminada), la rememoración consiste en fijar la huella en nuestra memoria a través del otro. Estas huellas son coincidentes con la imagen a través de la identificación de atributos, por tanto, el sentimiento de familiaridad de las fotografías del folclore, que comparten atributos, se debe al proceso de rememoración+recuerdo. Para conservar los mecanismos de cohesión social e identitarios generados por dichas fotografías, los atributos deben estar presentes. Sin embargo, la identificación de los mismos las condena a percibir las como simple testimonio visual.

A mi parecer, podemos trazar algunos paralelismos entre la rememoración y la referencia, ambas parten de la familiaridad del sujeto con un concepto, aunque la referencia va más allá, utiliza ciertos valores percibidos por el espectador en una imagen determinada para transmitir un mensaje concreto en otra imagen distinta. Por tanto, para cambiar el estatus de la fotografía icónica del folclore, debemos seguir el camino de la referencia, sin perder los atributos que posibilitan la identificación identitaria.

La reconfiguración de la imagen debería ser accesible, al fin y al cabo, nos encontramos ante una imagen simplificada a ciertos elementos característicos que identifican a un grupo

de sujetos. Si acudimos a la iconografía clásica, las diferentes representaciones de un icono guardan semejanza y, aun así, permiten ser analizadas como realidades independientes. La singularidad que presenta el conjunto de imágenes tradicionales en la ciudad de Sevilla es su impacto en la vida cotidiana, las imágenes forman parte del día a día. Nos configuran como individuo además de como parte del colectivo.

Esta experiencia vivencial de la imagen limita el campo de actuación sobre las instantáneas, a la necesidad de conservar los atributos de la fotografía se suma la obligatoriedad de conservar el contexto de la misma para no causar un impacto desproporcionado en la percepción del sujeto. No queremos que el espectador identifique atributos que le son familiares pero no pueda procesarlos debido a un cambio traumático en el espacio habitable de los mismos. Percibir la imagen como similar y no como otra.

La percepción de la imagen folclórica como elemento de la memoria y, a la vez, testimonio de la vida cotidiana conecta con el concepto de historicismo defendido por el Metamodernismo. Esta tendencia, que defiende la oscilación entre los opuestos y la inmediatez como puntos principales de la sociedad actual, justifica la democratización de la historia y el replanteamiento de la misma a través de los medios contemporáneos. Para mí, replanteamiento no es el término más adecuado para la propuesta metamodernista, creo que revisión es un concepto mucho más correcto. Los medios contemporáneos no vienen solos, añaden elementos del poder económico, de la cultura visual o de Internet. Aprender objetos de la identidad colectiva con los dedos de lo mercantil, lo fugaz y cambiante, lo permeable y maleable, nos deja con imágenes que forman parte de la memoria común del grupo susceptibles de ser usadas con fines económicos, que cambian, que conforman mensajes más allá de suyo propio y que se adaptan al código semiótico que el emisor pretende utilizar. La identidad colectiva ya no es clara y estable, sino que se presta a la manipulación del sujeto.

La inmediatez de la sociedad contemporánea favorece el desarrollo de los artefactos que conforman la cultura visual, la imagen transgrede los límites del objeto y sujeto, creando un nuevo objeto (nombre que le da Bal) que aúna lo visual y lo discursivo. La imagen conforma un mensaje en sí misma, y el marco temporal único se destruye en pedazos. El mensaje puede presentar una temporalidad determinada y distinta de la temporalidad de la fotografía, el nuevo objeto es, por tanto, *heterocrónico*, representa la temporalidad múltiple del mundo contemporáneo. La utilización de la imagen como código y mensaje de un proceso comunicativo establece un principio de manipulación semántica de la misma, el consumo de dicha imagen y la decodificación del mensaje transmitido produce a su vez otra construcción narrativa. El consumo actúa como medio de producción, la imagen es a la vez referencia y referenciada.

Esta maleabilidad de la imagen contemporánea nos facilita la creación (a partir de, no *ex nihilo*) de una nueva mirada a lo conocido. El acto de mirar, corrupto e influenciado por los sentidos y por lo que nos conforma como individuos, sigue siendo mucho más puro que la lectura unitaria e integrista del Mass Media, del mercado o del colectivo confundido por la visión historicista de la sociedad. Brindar la oportunidad de crear una nueva historia, de historiar, en el sentido más literal del término, la imagen de la manera más inocente y humana posible pasa por destruir la imagen preconcebida sin eliminar lo que nos hace sentir cercanos, cómodos y seguros para con la fotografía.

La *Nueva experiencia cultural* de la generación *millennial*, interconectados a través de internet en una red heterogénea de realidades complementarias, cambia la relación de la imagen y el sujeto. La fotografía toma ahora características de la web, es múltiple, inmediata y cambiante. Los nuevos espacios relacionales, las redes sociales, actúan como medio de difusión de imágenes. La creación de la “persona” virtual nos permite construir una identidad complementaria, mostrar al colectivo solo lo que queremos hacer público. Fragmentar el Yo sin perder ni un ápice de verdad.

Algunas de las propuestas artísticas que parten de la manipulación del sujeto en las redes sociales optan por modificar su relación con el entorno, muestran una reflexión sobre los valores que transmite el individuo en la red. Cambiar la relación entre el sujeto, o el icono en el caso de este trabajo, y el entorno permite complementar y modificar el código comunicativo de la imagen.

La cámara lúcida, el libro de Barthes, es una de las referencias fundamentales de este trabajo. El semiólogo francés emprende la búsqueda de un *alma* universal de la Fotografía. En el camino define algunos términos que resultan tremendamente útiles para conseguir el fin propuesto en *mitología de lo cotidiano*, el “Operator”, “Spectator” y “Spectrum”, así como el “studium” y el “punctum”. Siguiendo lo expresado con anterioridad, el consumo actúa como medio de producción, partiremos del punto de vista del “Spectator”. Tomaremos como “studium” los atributos de la fotografía y su contexto, como “punctum” el detalle solo apreciable con carácter personal e intransferible. Todo detalle histórico que forme parte de la imagen sin llegar a ser considerado atributo sería biografema.

Al desistir en lo relativo al aspecto colectivo del “punctum”, el mecanismo que puede forzar la nueva mirada del sujeto es la modificación de lo demás, el “studium”. Cambiando la relación del “studium” y el sujeto, cambiamos la lectura de la imagen. Esta nueva lectura puede proporcionar un “punctum”, no identificado por el individuo en primer lugar, tras la lectura no modificada de la fotografía.

Barthes confiere, además, a la fotografía la capacidad de autoverificar al sujeto fotografiado. El sujeto que se fotografía existe instantáneamente tal y como es representado en la imagen. La dicotomía de fotografía/verdad está presente en *Sputnik* o *Fauna secreta*, de Fontcuberta, o en *Afronauts*, de Cristina de Middel. Ambos autores expresan la necesidad de eliminar la condición verificadora de la imagen en la actualidad, que como expresamos con anterioridad conlleva elementos discursivos o semióticos. Eliminar la credulidad tiene como efecto secundario la traducción del mensaje implícito en la fotografía por parte del espectador. Al ser consciente de la subjetividad de la imagen, este reconfigura el mensaje recibido y elabora su propio discurso subjetivo a partir de la experiencia previa.

A mi parecer, de Middel y Fontcuberta dejan a criterio del espectador la veracidad de la imagen. Es entendible esta decisión cuando pretendemos inducir una reflexión sobre la verdad en la fotografía. Sin embargo, ese no es el objetivo de *mitología de lo cotidiano*. No debe quedar ni la más mínima duda de la intervención sobre la imagen, así el espectador solo tiene que preocuparse de construir. Este sabe que las fotografías modificadas no pretenden dar testimonio de ningún concepto de realidad y solo tiene que preocuparse de mirar, aprehender y conformar. Este proyecto no tiene vocación de *fake*, no pretende esconder vocación historicista alguna, no pretende revisar ningún precepto histórico.

Mitología de lo cotidiano deja al espectador la construcción del mensaje, la función discursiva de la propuesta artística, y ataca la reconfiguración visual de la imagen cediendo lo demás al individuo y a su experiencia previa, a través del acto de mirar. Rancière habla del *Espectador emancipado*, el espectador que elimina la barrera entre la observación y la acción. Es tan partícipe de la obra como el autor intelectual, se convierte en una suerte de autor espiritual que configura un discurso filosófico propio.

Existen tantas *mitologías de lo cotidiano* como individuos se sometan al acto de mirar, interactuar y participar de las imágenes resultantes de este proyecto. Partimos de fotografías que apelan a mecanismos identitarios del colectivo para construir narrativas propias de la imaginación del individuo. Pasamos de lo común y reproducible a lo singular y único. La imagen funciona como *trigger*⁷ para una nueva manipulación por parte del espectador. La fotografía manipulada es consumida de nuevo para generar el nuevo objeto.

El consumo como medio de producción es una de las ideas apuntadas por Bourriaud en su libro *Postproducción*. Bourriaud nos habla de la apropiación de los códigos de comunicación, de las imágenes y de los productos del ámbito artístico, del entendimiento y habitación de los mismos entendidos desde la cultura del uso. Utilizar lo que nos rodea y forma parte de nosotros para transmitir un nuevo mensaje.

Este proceso supone la aceptación del nuevo estatus de la obra dentro de la cultura del uso, el espectador al traducir y proponer el mensaje consume y genera una nueva entidad. La obra ya no es un producto final sino un escalón más susceptible de ser reinterpretado y transformado. La obra no queda impasible al paso del sujeto.

Fontcuberta denomina a la fotografía sometida a la cultura del uso “postfotografía”, que promueve prácticas apropiacionistas, la invalidez de la autoría, lo experiencial y lúdico por encima de lo solemne o la deslegitimación de la originalidad.

Para afrontar *mitología de lo cotidiano* como proyecto implícito en la cultura del uso, dentro del marco de la “postfotografía”, debe partir del consumo de la fotografía tradicional, mediante la búsqueda, catalogación y archivo. Tras el primer paso, toca reconfigurar el mensaje y la relación del mismo con el espectador. Idealmente, la manipulación debe ser perceptible a la vez que genérica y no indicativa de la mano del autor, con colores llamativos y planos o artificios visuales.

Generar la sensación de reconocer y no hacerlo al mismo tiempo, como ocurre en los *selfies* subidos a las redes sociales a consecuencia de la “pose”, en la que impostamos la versión de nosotros mismos que queremos vincular a nuestra “persona” virtual, a la identidad 2.0 que podemos modelar a conveniencia. La imagen icónica que conocemos está, pero no es.

Este proceso es, en última instancia, un proceso de autoafirmación de la identidad individual y colectiva. Colocar nuestra mirada en el espectro del otro para tomar conciencia de la misma. La otredad en la imagen, cuestionando la no evolución del icono para permanecer vigente a costa de perder la significancia individual en favor de la significancia colectiva.

⁷ Gatillo, desencadenante.

Mitología de lo cotidiano es un aullido contra lo heterodoxo, lo heterogéneo en la identidad. Yo soy muchos yos, y no quiero dejar de serlos.

*Vi las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, hambrientas
histéricas desnudas,*

*arrastrándose por las calles de los negros al amanecer en busca de un
colérico pinchazo,*

*hipsters con cabezas de ángel ardiendo por la antigua conexión celestial con
el estrellado dínamo de la maquinaria nocturna,*

*que pobres y harapientos y ojerosos y drogados pasaron la noche fumando
en la oscuridad sobrenatural de apartamentos de agua fría, flotando sobre las
cimas de las ciudades contemplando jazz,*

*que desnudaron sus cerebros ante el cielo bajo el El y vieron ángeles
mahometanos tambaleándose sobre techos iluminados,*

*que pasaron por las universidades con radiantes ojos imperturbables
alucinando Arkansas y tragedia en la luz de Blake entre los maestros de la
guerra,*

*que fueron expulsados de las academias por locos y por publicar odas
obscenas en las ventanas de la calavera,*

*que se acurrucaron en ropa interior en habitaciones sin afeitarse, quemando su
dinero en papeleras y escuchando al Terror a través del muro,*

*que fueron arrestados por sus barbas púbicas regresando por Laredo con un
cinturón de marihuana hacia Nueva York,*

*que comieron fuego en hoteles de pintura o bebieron trementina en Paradise
Alley, muerte, o sometieron sus torsos a un purgatorio noche tras noche,*

*con sueños, con drogas, con pesadillas que despiertan, alcohol y verga y
bailes sin fin,*

*incomparables callejones de temblorosa nube y relámpago en la mente
saltando hacia los polos de Canadá y Paterson, iluminando todo el inmóvil
mundo del intertiempo,*

*realidades de salones de Peyote, amaneceres de cementerio de árbol verde
en el patio trasero, borrachera de vino sobre los tejados, barrios de escaparate
de paseos drogados luz de tráfico de neón parpadeante, vibraciones de sol, luna
y árbol en los rugientes atardeceres invernales de Brooklyn, desvaríos de
cenicero y bondadosa luz reina de la mente,*

*que se encadenaron a los subterráneos para el interminable viaje desde
Battery al santo Bronx en benzedrina hasta que el ruido de ruedas y niños los
hizo caer temblando con la boca desvencijada y golpeados yermos de cerebro
completamente drenados de brillo bajo la lúgubre luz del Zoológico,*

*que se hundieron toda la noche en la submarina luz de Bickford salían
flotando y se sentaban a lo largo de tardes de cerveza desvanecida en el
desolado Fugazzi's, escuchando el crujir del Apocalipsis en el jukebox de
hidrógeno [...]⁸*

⁸ Fragto de *Aullido*, de Allen Ginsberg. Traducción de Rodrigo Olavarría ((Web.uchile.cl, 2016).

FUENTES DOCUMENTALES

a) Fuentes principales

Alvar, C. (2013). *La imagen en movimiento: El juguete óptico como instrumento crítico*. Trabajo Fin de Máster. UPV.

Angelsbarcelona.com. (2016). *Sputnik / Joan Fontcuberta / Projects / àngels barcelona*. [online] Disponible en: <http://angelsbarcelona.com/en/artists/joan-fontcuberta/projects/sputnik/105> [Visitado 30 nov. 2016].

Bal, M. (2016). *Tiempos trastornados*. 1ª ed. Tres Cantos, Madrid: Akal.

Barthes, R. (2009). *La cámara lúcida*. 1ª ed. Barcelona: Paidós.

Dannemann, M. (1984). *El Folklore como Cultura*. Revista Chilena de Humanidades, 6, pp. 29-37.

de Middel, C. (2016). *Cristina de Middel*. [online] Lademiddel.com. Disponible en: <http://www.lademiddel.com/> [Visitado 18 nov. 2016].

Dexter, C. (2014). *Cristina De Middel | 'Hacer buenas fotos ya no basta'*. [online] Quesabesde. Disponible en: http://www.quesabesde.com/noticias/cristina-de-middel-entrevista-the-afronauts_12377 [Visitado 13 nov. 2016].

Didi-Huberman, G., Pollock, G., Rancière, J., Scheweizer, N. and Valdés, A. (2008). *Alfredo Jaar. La Política de las Imágenes*. 1ª ed. Santiago, Chile: Metales Pesados.

Fontcuberta, J. (2011). *Por un manifiesto posfotográfico*. [online] La Vanguardia. Disponible en: <http://www.lavanguardia.com/cultura/20110511/54152218372/por-un-manifiesto-posfotografico.html> [Visitado 4 dic. 2016].

Gadamer, H. (1996). *Estética y hermenéutica*. Daimon. Revista Internacional de Filosofía., 12, pp. 5-12.

Gras, N. (2011). *Joan Fontcuberta | 'No es casual que me interesen la ficción o el engaño: procedo del mundo de la publicidad y de la España franquista'*. [online] Quesabesde. Disponible en: http://www.quesabesde.com/noticias/joan-fontcuberta-entrevista_7413 [Visitado 24 nov. 2016].

Intimidad.tumblr.com. (2016). *Intimidad Romero*. [online] Disponible en: <http://intimidad.tumblr.com/> [Visitado 26 nov. 2016].

Meletinski, E. (2001). *El mito*. 1ª ed. Madrid: Akal.

Moxey, K. (2015). *El tiempo de lo visual*. 1ª ed. Barcelona: Sans Soleil.

Morduchowicz, R. (2004). *El capital cultural de los jóvenes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Orwell, G. (2014). *1984*. 1ª ed. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial.

Rancière, J. and Dilon, A. (2010). *El espectador emancipado*. 1ª ed. Buenos Aires: Ediciones Manantial.

Ricoeur, P. (2003). *La Memoria, la historia, el olvido*. 1ª ed. Madrid: Editorial Trotta.

Rosenmunthe, J. (2016). *Johan Rosenmunthe Webpage*. [online] Rosenmunthe.com. Disponible en: <http://www.rosenmunthe.com/> [Visitado 16 nov. 2016].

Sarlo, B. (1994). *Escenas de la vida posmoderna*. Buenos Aires: Ariel.

Turner, L. (2016). *Metamodernist // Manifiesto*. [online] Disponible en: <http://www.metamodernism.org/> [Visitado 14 nov. 2016]

Web.uchile.cl. (2016). *Aullido, poema de Allen Ginsberg. Traducción inédita de Rodrigo Olavarría*. [online] Disponible en: http://web.uchile.cl/vignette/cyberhumanitatis/CDA/creacion_simple2/0,1241,SCID%253D14605%2526ISID%253D287,00.html [Visitado 3 Dec. 2016].

b) Fuentes secundarias

Dondis, D. (1976). *La sintaxis de la imagen*. 1ª ed. Barcelona: Editorial G. Gili.

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes*. 1ª ed. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

Huxley, A. (2008). *Un mundo feliz*. 1ª ed. Barcelona: Debolsillo.

Liotard, J. (1989). *La condición postmoderna*. Madrid: Cátedra.

Salas Lamamiè de Clairac, R., Cruz González, M., Florido Santana, L., Martín Fierro, E., Carrillo Fernández, R. and Alemán Bastarrica, A. (2004). *La visión periférica*. 1ª ed. Santa Cruz de Tenerife: Departamento de Pintura y Escultura, Universidad de La Laguna.

Vega, J. (2016). *Pasado y tradición*. 1ª ed. Madrid: Polifemo.

c) Figuras

Figura 1.1. Mírame, fotografía del autor.

Figura 1.2. Fotografías montadas en cajas de luz de Jeff Walls, <https://artblart.files.wordpress.com/2012/11/wall-c2.jpg>

Figura 1.3. Metacrilato óptico, <http://www.rendertech.es/wp-content/uploads/PANELUX-1.jpg>

Figura 1.4. Tócame, fotografía del autor.

Figura 1.5. Papel Mitsumata 25gr, fotografía del autor.

Figura 1.6. Pruebas de tinta, fotografía del autor.

Figura 1.7. Taumatropo, fotografía del autor.

Figura 1.8. Taumatropo del pájaro y la jaula de John Ayrton Paris, <https://lh3.googleusercontent.com/-gHQfdRoe0WQ/UmdGE32RU5I/AAAAAAAAHZg/BdMx7Yy5S-s/w450-h366-no/taumatropo-2.jpg>

Figura 1.9. Fotografía original de Taumatropo, grupo de Facebook "Mi Sevilla Antigua".

Figura 1.10. Invasión, fotografía del autor.

Figura 1.11. Fragmento de Aviones de Papel, fotografía del autor.

Figura 1.12. Fotografía original, grupo de Facebook "Mi Sevilla Antigua".

Figura 2.1. Retrato (aprox. 1930), grupo de Facebook "Mi Sevilla Antigua".

Figura 2.2. Camapaña de J. Walter Thompson para Honda, http://files1.coloribus.com/files/adsarchive/part_916/9168305/file/honda-original-accessories-flamenco-small-63281.jpg

Figura 2.3. Derecha. Sin Título (Torera) (2009), Pilar Albarracín. Izquierda. Revolera (2012), Pilar Albarracín, https://i1.wp.com/www.arte-online.net/var/arte_online_net/storage/images/arte-online/fotos_notas/albarracin_en_macba/revolera_20/696117-2-esl-AR/Revolera_20.jpg

Figura 2.4. Missamóvel (2000), Nelson Leirner, <https://gastandooverbo.files.wordpress.com/2010/11/missa-movel.jpg>

Figura 2.5. Fotografía de una juerga, grupo de Facebook "Mi Sevilla Antigua".

Figura 2.6. Fotografía de una juerga (II), grupo de Facebook "Mi Sevilla Antigua".

Figura 2.7. Game Flags (2007), Vuk Ćosić, http://www.e-flux.com/wp-content/uploads/2010/11/wpid-1248381486image_web_full.jpg?b8c429,1440

Figura 2.8. Detalle de El azar es el maestro del humor (2008), Carmen Calvo, http://www.elcultural.com/imgnoticias/2013/5551_2.jpg

Figura 2.9. Camiseta del Cristo de las Tres Caídas, Artesanía Torres, <http://artesianiatorres.com/img/p/319-380-thickbox.jpg>

Figura 2.10. Cartel Fiestas Primavera 2016, Ricardo Suarez, http://img.europapress.net/fotoweb/fotonoticia_20160208175203_800.jpg

Figura 2.11. Big Power (2015), Agustín Israel Barrera, <https://scanarteblog.files.wordpress.com/2014/11/agustin-israel-big-power.jpg>

Figura 2.12. I.N.R.I. (2016), Rorro Berjano, <http://www.delimbo.com/wp-content/uploads/jesucristo-rorro-berjano-647x854.jpg>.

Figura 2.13. Lunares (2004), Pilar Albarracín, <http://oralmemories.com/wp-content/uploads/2012/12/Lunares.jpg>.

Figura 2.14. Niños aclamando al astronauta Istchnikov, 1997, Joan Fontcuberta. http://angelsbarcelona.com/images/works/work_fontcuberta_sputnik_05_1925.jpg.

Figura 2.15. Imagen falsa de la muerte de Bin Laden, publicada en varios periódicos en 2011, <https://flybynews.files.wordpress.com/2011/05/binretouched.jpg>.

Figura 2.16. Collage de John Heartfield. https://1.bp.blogspot.com/_2olrDw7gYK8/SeugkJbPqul/AAAAAAACeY/kWJirGacgQI/s400/jh5%5B1%5D.jpg.

Figura 2.17. Cartel de la Sevilla Tourism Week, organizada por el Consorcio de Turismo de Sevilla, <http://www.sevillatourismweek.com/wp-content/uploads/grafica.png>.

Figura 2.18. Anuncio de Vodka Absolut, <http://images.ttcdn.co/media/i/product/85063-33207f6ef3e24fda9f59bf18b35c4f26.jpeg?size=300>.

Figura 2.19. Maracan (2003), Nelson Leirner, <https://www.ics.uci.edu/~eppstein/pix/lacma2/NelsonLeirnerMaracana3-m.jpg>.

Figura 2.20. Captura de pantalla de Flickr, con la etiqueta "Torre Eiffel", fotografía del autor

Figura 2.21. Captura de pantalla de Flickr, con la etiqueta "Giralda", fotografía del autor

Figura 2.22. Captura de pantalla del perfil de Intimidad Romero, fotografía del autor

Figura 2.23. Fotografía en una taberna de Sevilla, grupo de Facebook "Mi Sevilla Antigua".

Figura 2.24. Exposicion de Yinka Shonibare en la British Library, 2016, https://www.turnercontemporary.org/media/images/645/SHO%20at%20Brighton%20Festival%202014_21.jpg.

Figura 2.25. Solenoglypha Polipodida, 1986, Joan Fontcuberta y Pere Formigada, http://angelsbarcelona.com/images/works/work_fauna01_1954.jpg.

Figura 2.26. Afronauts (2012), Cristina de Middel, http://www.lademiddel.com/fotos/50/originals/THE%20AFRONAUTS_03.jpg

Figura 2.27. Fragmentos del libro Afronauts (2012), Cristina de Middel, <http://jmcolberg.com/weblog/archives/galleries/2012/De-Middel---Afronauts---spread-05.jpg>

Figura 2.28. Fotografía de las inundaciones de la C/ Castilla, grupo de Facebook "Mi Sevilla Antigua".

Figura 2.29. Marty en la C/ Castilla, 2015, Obra propia, fotografía del autor.

Figura 2.30. OFF (2012), Johan Rosenmunthe,

<http://www.ufunk.net/wp-content/uploads/2010/12/OFF-Pixelated-people-03.jpg>

Figura 2.31. Intervalos (2011), Carmen Calvo, <http://www.lavozdigital.es/cadiz/multimedia/fotos/cadiz/84199-exposicion-intervalos-artista-carmen-calvo-9.html>

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1.1. Mírame.	5
Figura 1.2. Fotografías montadas en cajas de luz de Jeff Walls.	6
Figura 1.3. Metacrilato óptico.	7
Figura 1.4. Tócame.	9
Figura 1.5. Papel Mitsumata 25gr.	10
Figura 1.6. Pruebas de tinta.	11
Figura 1.7. Taumatropo.	14
Figura 1.8. Taumatropo del pájaro y la jaula de John Ayrton Paris.	15
Figura 1.9. Fotografía original de Taumatropo.	16
Figura 1.10. Invasión.	18
Figura 1.11. Fragmento de Aviones de Papel.	19
Figura 1.12. Fotografía original.	20
Figura 2.1. Retrato (aprox. 1930).	22
Figura 2.2. Camapaña de J. Walter Thompson para Honda.	23
Figura 2.3. Derecha. Sin Título (Torera) (2009), Pilar Albarracín.	23
Izquierda. Revolera (2012), Pilar Albarracín.	
Figura 2.4. Missamóvel (2000), Nelson Leirner.	23
Figura 2.5. Fotografía de una juerga.	24
Figura 2.6. Fotografía de una juerga (II).	25
Figura 2.7. Game Flags (2007), Vuk Ćosić.	26
Figura 2.8. Detalle de El azar es el maestro del humor (2008), Carmen Calvo.	26
Figura 2.9. Camiseta del Cristo de las Tres Caídas, Artesanía Torres.	28
Figura 2.10. Cartel Fiestas Primavera 2016, Ricardo Suarez.	28
Figura 2.11. Big Power (2015), Agustín Israel Barrera.	29
Figura 2.12. I.N.R.I. (2016), Rorro Berjano.	29
Figura 2.13. Lunares (2004), Pilar Albarracín.	29
Figura 2.14. Niños aclamando al astronauta Istchnikov, 1997, Joan Fontcuberta.	32
Figura 2.15. Imagen falsa de la muerte de Bin Laden, publicada en varios periódicos en 2011.	32
Figura 2.16. Collage de John Heartfield.	32
Figura 2.17. Cartel de la Sevilla Tourism Week, organizada por el Consorcio de Turismo de Sevilla.	34
Figura 2.18. Anuncio de Vodka Absolut.	34
Figura 2.19. Maracaná (2003), Nelson Leirner.	35
Figura 2.20. Captura de pantalla de Flickr, con la etiqueta "Torre Eiffel".	37
Figura 2.21. Captura de pantalla de Flickr, con la etiqueta "Giralda".	37
Figura 2.22. Captura de pantalla del perfil de Intimidad Romero.	38
Figura 2.23. Fotografía en una taberna de Sevilla.	40
Figura 2.24. Exposición de Yinka Shonibare en la British Library (2016)	41
Figura 2.25. Solenoglypha Polipodida, 1986, Joan Fontcuberta y Pere Formigada.	42
Figura 2.26. Afronauts (2012), Cristina de Middel.	43
Figura 2.27. Fragmentos del libro Afronauts (2012), Cristina de Middel.	44
Figura 2.28. Fotografía de las inundaciones de la C/ Castilla.	46
Figura 2.29. Marty en la C/ Castilla, 2015, Obra propia, fotografía del autor.	46
Figura 2.30. OFF (2012), Johan Rosenmunthe,	50
Figura 2.31. Intervalos (2011), Carmen Calvo,	50