

Trabajo de Graduación de la
**Licenciatura en artes plásticas con orientación
en pintura**

Título:

Interferencias

Tema:

Instalación pictórica: el espacio y la pintura expandida

2021

Barrionuevo Rodrigo Jesús
Dir. Ariel Stivala
DNI 39286913
Leg. 73826/6
Tel. 2215953117
Rb.ppint@gmail.com

Interferencias

Según el diccionario de la lengua española de la RAE, se denomina interferencia a la *acción y efecto de interferir*, (Real Academia Española, s.f., definición 1) asumiendo interferir como cruzar, interponer algo, en el camino de otra cosa, o de una acción. En otra de sus acepciones, causar interferencia, en términos de noción de onda, será introducir otra onda en la señal de la primera para perturbarla; amplificándola y favoreciéndola si la interferencia es constructiva, o reduciéndola y neutralizándola si la interferencia es destructiva.

Este concepto ha traspasado la esfera de la física para darse dentro de los campos de la psicología, pedagogía, antropología cultural o sociolingüística, definiendo un estado o síntoma de nuestro presente. En este sentido rescato el término nombrado por el físico Alfons Cornella (2004) como *infoxicación*, combinando las palabras información e intoxicación, para referirse al trastorno intelectual producido por la incapacidad de analizar y comprender el torrente de información que proporcionan los medios electrónicos actuales.

Las interferencias en nuestro tiempo son constantes, vivimos atravesados por información, a veces relevante y otras no. Esto afecta en gran medida a nuestra capacidad para comunicarnos, ya que siempre requiere de algún grado de sensibilidad, eso es lo que nos conecta. La sensibilidad decodifica signos en maneras de expresarnos.

Dentro de este campo las personas tendemos, a focalizar nuestra sensibilidad. En otras palabras, tendemos a perder la sensibilidad a ciertas cosas para priorizar otras. Como es explicado por el autor Franco Berardi en *Fenomenología del fin: sensibilidad y mutación conectiva* (2017) y Steyerl Hito en *Los condenados de la pantalla* (2014).

En nuestro presente tal es la densidad de conocimientos e información, que provoca nuestra híper comunicada sociedad, que estimula a que se crucen constantemente *ondas* en nuestro discurrir, provocando una distorsión de nuestra sensibilidad, y por tanto de nuestra comunicación. Dentro de este

aspecto, me parece importante aclarar ciertas circunstancias que profundizan este tema. En estos últimos tiempos los avances que se dan en el ámbito de la tecnología generan nuevas plataformas y dispositivos que facilitan el acceso a la información y al consumo, y la publicidad, por su parte, se infiltra de manera imperceptible en nuestra vida cotidiana, y los cambios que suceden en estos ámbitos corren a una velocidad deslumbrante. El paisaje de nuestro contexto cambió dramáticamente desde comienzos de este milenio. Los cambios cuestan ser asimilados, y en cierto momento no podemos competir contra ellos, o corremos con mayor esfuerzo o nos desconectamos. En ambos casos nuestra mente termina agotada, pero la circulación de información no se detiene, en algún punto se deja de analizar lo que nos rodea, anulando nuestra propia sensibilidad. Se van produciendo mutaciones dentro de nuestra psicología bombardeada todo el tiempo por publicidades que sin ningún tipo de filtro las procesamos, no se da lugar a una atención consciente. Citando a Franco Berardi; «*A lo largo de la historia, la abstracción creciente del mundo ha erosionado las huellas de un modelo de interacción basado en el entendimiento empático, fortaleciendo otro basado en la adaptación a una estructura sintáctica y a un código*» (2017: p47).

Se puede decir que vivimos en un continuo global de la imagen, presentados por los dispositivos en forma de pantalla, de los que nos vemos rodeados en nuestra sociedad de la información y la comunicación. Eso hace que, tras el efecto de confusión que eso conlleva, cada vez prestemos menos interés a lo que tal situación significa: cómo discernir un tipo de imágenes de otras. Estos argumentos expuestos son una síntesis reducida de un panorama mucho más profundo. Como resume perfectamente Guy Debord “*En el mundo realmente invertido lo verdadero es un momento de lo falso*” (1967: p 23) aunque fue escrito en otro momento sigue teniendo la misma vigencia para nuestra época.

A partir de lo mencionado, me interesó con mi proyecto realizar un paralelismo entre el estado de situación descrito y la pintura. La interferencia se utiliza como metáfora para interpelar el concepto moderno de la pintura vista como una disciplina cerrada, hacia una donde van a circular las imágenes provenientes de distintos medios a medida que avanza la tecnología y la reproducción. Este hecho hace que ya no estemos tan seguros de cómo se

define la pintura o el concepto de pintura, o dónde se encuentran sus límites. Esto ocasiona una concepción ampliada de la pintura donde, quizá, una imagen proveniente de otro medio, no necesariamente realizada con los procedimientos tradicionales, pueda pasar a considerarse pintura igualmente.

La cuestión de la pintura expandida

Para comenzar el desarrollo de este apartado quisiera hacer un repaso por lo que el modernismo interpretó del arte y en particular de la pintura. Tomando como ejemplo a Clement Greenberg que consideraba que cada arte podría llegar a tornarse “puro” y en esa “pureza” encontraría la garantía de sus estándares de calidad, así como su independencia. En tanto la pintura se tendría que reducir al color y a su bidimensionalidad, aislándose de otras disciplinas.

A través de sus propias operaciones y sus propias obras, las artes tuvieron que determinar los efectos que les pertenecen en exclusiva. Al hacerlo reducían sin duda su área de competencias, pero al mismo tiempo se aseguraban de una manera más sólida sus derechos sobre ese ámbito (2006: p 112).

En este sentido Greenberg pone en juego los conceptos de *tactilidad* y *opticalidad*, respecto al campo pictórico. El primer concepto no se refiere a lo escultórico, o al sentido del tacto, sino más bien a la representación del mismo, a la perspectiva y a la relación que los objetos pueden entablar dentro del cuadro, como se puede encontrar en obras de los grandes maestros en donde se invita al espectador a interiorizarse dentro de la obra. En cambio la opticalidad se refiere a lo autorreferencial dentro de la pintura moderna, en donde la producción hace referencia a los fundamentos de la pintura, por tanto la obra solo se puede mirar.

Pero por el contrario la pintura rompió con sus límites, saliendo del marco, y ocupando el espacio, podemos ver indicios de esto ya desde el cubismo donde

los materiales usados para el collage rompían con la bidimensionalidad de la obra, como el caso de Picasso. Así como también en pinturas de gran formato donde se ocupa toda la superficie del lienzo de manera homogénea, como las obras de Pollock. De esta manera se rompe con la convención de la lógica espacial del cuadro-ventana, mostrando una pintura que no se desenvuelve en un objeto-cuadro, que no está delimitada por un marco cuadrangular, otra vez en relación a la idea de interferencia que vine desarrollando.



Pablo Picasso, Femmes à leur toilette, 1937-38



Jackson Pollock, Numero 1, 1950

Por tanto, cuando nos referimos al campo expandido, hay que entenderlo desde la subversión hacia las reglas que definen cada disciplina y que acotan su área de competencia. El campo expandido justifica la necesidad de los artistas de moverse libremente, de utilizar y explorar diferentes medios, desarrollar sus procedimientos en función de las necesidades de cada proyecto.

El desarrollo de Almudena Fernández Fariña, dentro del campo pictórico retoma las teorías de Rosalind Krauss, en donde aplica "(...) la lógica inversa, la oposición contradictoria, a las convenciones en las que se asienta la categoría de pintura hasta la modernidad, así se genera un campo expandido que atiende a cuatro binomios: medio/no medio, estaticidad/no estaticidad, bidimensional/no bidimensional, marco/no marco."(2009: p 77)

Desde estas concepciones opuestas, el *medio/ no medio* expresa la realización de obras pictóricas prescindiendo del los elementos canónicos de la pintura

(pintar sin pincel ni pigmento). Para hacer un relevamiento rápido de ejemplos podemos referirnos desde el collage cubista, hasta obras completamente digitales, en donde se prescinde del medio pictórico. En este sentido se niega los procedimientos convencionales de la pintura, dejando los elementos pictóricos como el color, la luz, la composición entre otros.

Por otra parte el binomio *estaticidad/no estaticidad*, nos abre el desarrollo de la pintura desde la ilusión de movimiento desde las cuevas paleolíticas, pasando por el Op Art, hasta llegar al arte cinético, donde el movimiento se vuelve real. En este trayecto se irrumpe en esta convención pictórica de una imagen representada bidimensionalmente que es estática, para transformarse en un movimiento real y tangible.

Fuera del marco

El opuesto *marco/ no marco*, connota la idea de pintura como cuadro, forma rectangular que se proyecta como ventana hacia otro mundo, definido así por Leone Battista Alberti. De esta manera, el marco separa el contexto de la ventana. Este concepto fue muy desarrollado dentro del periodo renacentista, con la ayuda de la perspectiva y por tanto de la ilusión de tridimensionalidad. Un cuadro que se contempla desde un punto de vista fijo y sugiere ilusión de profundidad. Esta idea nos deja ver las normas que estuvieron presentes por varios siglos dentro del ámbito pictórico. Pero no siempre fue de esta manera, nos podemos remontar hasta las pinturas parietales, pasando por pinturas sobre vasijas, aun así el cuadro-ventana predominó hasta la época moderna.

En este punto vuelvo a referirme a Greenberg, aunque la tendencia de marco rectangular se mantiene, la obra pictórica se enuncia como objeto, ya no es una ventana hacia otro mundo como proponía Alberti, sino eso mismo, un bastidor que contiene sustancia pictórica. El marco define al cuadro-objeto. Pero en este mismo periodo se van desarrollando tendencias que ponen en juego estos conceptos.

Las pinturas de Mark Rothko, estos grandes formatos donde la pintura tiene un tratamiento casi no diferencial en toda la superficie del lienzo, o *All Over*, en donde no hay un principio ni un fin. Bajo estos términos, al espectador se le

propone una nueva forma de relacionarse con la obra, ya no tiene que ver la obra de manera analítica, sino dejarse envolver por la misma. En especial para Rothko, ya que su intención era darle un sentido místico casi religioso a sus obras y a la relación que se puedan entablar con ellas.



Mark Rothko, sin título, 1952-53

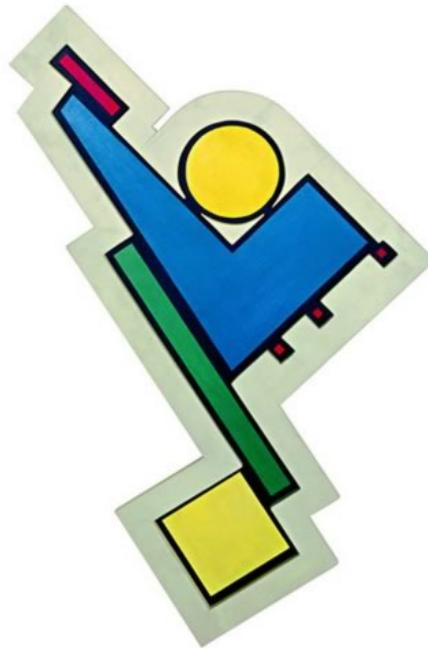


Montaje simulado de "interferencias" (vista parcial a escala)

El artista recomendaba ver sus cuadros desde una distancia aproximada de 45 centímetros. Al verlo desde tan cerca, el entorno desaparece y el espectador puede meterse casi literalmente, dentro del cuadro. En relación a mi producción quiero destacar algunos puntos en los cuales concuerdan. Para empezar el gran formato de la obra: las medidas exceden al espectador, haciendo imposible visualizar todo desde un punto fijo, más allá que la obra tiene varias caras. Aunque el tratamiento de mi obra no es *All Over*, tiene una gran superficie de color homogéneo en donde las esquinas se pierden por la puesta en escena de la obra. Y por último, el lugar de emplazamiento compromete al espectador a observar la obra desde un lugar cercano que no permita distanciarse mucho de la pintura.

Quisiera dar cuenta a su vez del formato irregular de mi obra, ya que, como se podrá notar, en principio parece un formato convencional pero a medida que desciende se afina y desaparece en el piso de la sala. Para explicarme quisiera retomar el movimiento Madi.

El movimiento Madi, nace en Buenos Aires y se trata de una propuesta para todas las ramas del arte basada en llevar al extremo los conceptos de *creación* e *invención*, con el fin de liberar la creación artística de las limitaciones *externas* a la obra misma y expandir ilimitadamente todas las posibilidades que derivan de la continuidad de la obra de arte. Dentro del ámbito pictórico Rothfuss Rhod nos muestra obras de formato irregular donde lo que se impone es el marco que separa la pintura de la arquitectura donde se emplaza. Con un sentido lúdico, las obras Madi propusieron un ruptura a la convenciones de cuadro-ventana.



Rothfuss Rhod, pintura Madi, 1946



Montaje simulado de "interferencias" (vista parcial)

Aparte de la ruptura que representa el formato irregular a la tradición pictórica, mi intención es darle a su vez un significado propio. Aun así quería poner a colación a estos artistas que abrieron el campo pictórico y referenciarlos en mi propuesta. En este sentido la irregularidad de mi obra muestra cierta inestabilidad, por el hecho de que cada cara se encuentra apoyada por un solo punto de contacto. De esta manera, la relación que entabla todas las caras es lo que da firmeza a la obra, generando una co-dependencia entre ellas.

Ocupando el espacio

El campo expandido en la pintura se encuentra con otro binomio: *e/ bidimensional/ no bidimensional*. Partiendo de los cánones del modernismo, la pintura solo representaba la profundidad, no podía avanzar más que eso, la ilusión se agotaba cuando el espectador daba cuenta que solo era un rectángulo en la pared.

Estos cánones se fueron deconstruyendo a medida que la pintura se fue alejando del naturalismo. Podemos mencionar a Yves Klein que, a través de un mínimo gesto como separar la pintura de la pared por unos centímetros esta se volvía corpórea ocupando un lugar en el espacio; ya no solo era bidimensional: tenía un frente, un costado y un dorso. Así como también las pinturas de Robert Rauschenberg, en donde pone una cabra embalsamada sobre un bastidor en el piso y la cubre de pintura, aunque podemos decir que se asemeja a un ready-made, esta obra vuelve corpórea a la pintura.

La artista española Ángela de la Cruz, transforma los bastidores, rectángulos planos y uniformes, en piezas casi escultóricas, donde los tuerce, rompe, o tira, y estos actos convierten al bastidor en una pieza que ocupa de forma distinta el espacio. Ella genera marcas o fallas, que vuelven a la pintura un objeto más cercano.



Ángela de la Cruz, "Más grande que la vida", 2004

Ante estos antecedentes, mi producción encarna un volumen en el espacio, casi agotándolo dejando muy poco entre las paredes y la obra. De esta manera la obra no se podrá ver en su totalidad, como máximo dos caras. A su vez, la obra se encuentra apoyada en el piso generando otro tipo de relación con el espacio, ya que parece endeble sobre espacio homogéneo, como un objeto que esta por caerse, tambaleante. En este sentido, la pintura entabla una relación dialéctica con el espacio: dialoga en términos formales, o bien en términos contextuales. Procuero que la obra rompa con estos límites físicos del cuadro-objeto, cuadro-ventana, saliendo de esas dimensiones. Negando también las convenciones perceptivas, las reglas para observarla: cambiando su relación con el espacio, el tiempo y el espectador



Montaje simulado de “interferencias” (relación espacial entre la obra y el contexto)



Montaje simulado de “interferencias” (relación espacial entre la obra y el contexto)

La interferencia en el campo expandido

Para concluir este apartado quisiera retomar el concepto de interferencia, referenciando las construcciones históricas anteriormente mencionadas, vemos que no existe una línea temporal evolucionista donde una cosa conduce a la otra. En este sentido se dan pequeñas fallas, errores, interferencias, que terminan conduciendo, consiente o inconscientemente, a una modificación del canon artístico.

El campo expandido ha dado lugar a muchas interferencias del transcurso de la historia, ya que abrió la oportunidad, tanto a la pintura como a otras disciplinas, a no atenerse a los fundamentos para la producción de la obra. Un espacio en donde todo se vuelve válido, en donde el material depende de la obra o el mensaje.

En este marco las interferencias nunca van a acabar en la historia del arte, ya que el canon la transforma en regla, y siempre va a haber una nueva interferencia para subvertir.

La corporalidad representada

Desde otro aspecto se encuentra lo representado en la pintura. En la obra me enfoqué en la creación de imágenes que den cuenta de una humanidad marchita, con ojos perdidos, que no quieren o no pueden prestar atención, con cuerpos que se pierden dentro del campo plástico. La pintura en este caso me proporciona cierta ductilidad, para explorar a través de la utilización de diferentes recursos pictóricos diversas expresiones, miradas, que muestren lo planteado. Por esta razón, las personas que aparecen representadas transmiten su indiferencia al espectador que decida poner su mirada en ellos.

Para el desarrollo de las pinturas tomé como referente a Lucian Freud sus obras más tardías muestran cuadros fríos, que expresan apenas sentimientos. En sus retratos le interesa representar a la humanidad de su forma más patética, con poses exageradas, y mostrando su carnalidad.



Lucian Freud, Benefits Supervisor Sleeping, 1995



“Interferencias”, óleo sobre mdf, (detalle)

A su vez planteo la interferencia como un producto de la infoxicación de nuestro presente, mostrando cuerpos frágiles e indiferentes, tomando el concepto de Suely Rolnik:

El cuerpo que sabe que tiene miedo. El que tiene miedo es el Yo, es el sujeto. Cuando se encuentra desestabilizado, desterritorializado, su miedo tiende a hacerlo buscar la reconstitución de su contorno a través del consumo. El problema es que el miedo y esas respuestas que el Yo encuentra para protegerse refuerzan la anestesia del cuerpo-que-sabe. Es ahí donde se producen las condiciones para la manipulación y la sumisión. (Fernandez Polanco, A. & Pradel, A.: 2015)



“Interferencias”, óleo sobre mdf, (detalle)

Bajo esta premisa de un cuerpo anestesiado planteo dos situaciones, en la primera se muestra efectivamente un cuerpo anestesiado, y en la segunda la representación de nuestra conciencia ahogándose con los somníferos que les damos (internet, fármacos, entre muchos otros). De esta manera se ve representada en algunos casos dando manotazos para escapar y en otras completamente sumergidas sin posibilidad de escape.

La interferencia en la interferencia: *Glitch*

El fenómeno del glitch surge en las últimas décadas del siglo XX corrompiendo accidentalmente la imagen digital, muy relacionada al ámbito de la informática y videojuegos. Esta interferencia es percibida con cierto atractivo por artistas, que empiezan a realizar sus prácticas buscando el error o lo imprevisible. De esta manera el glitch convierte la materia audio-visual en algo incómodo de percibir y se utiliza en una esfera activamente subversiva del arte.

En este sentido podemos hablar de una de las primeras búsquedas del error como lo fue la de Nam June Paik en *magnet TV* (1965) donde a través del uso de un imán apoyándolo en un televisor se producía una interferencia en la pantalla, aunque el error fue buscado el resultado era impredecible.



Nam June Paik, Charlotte Moorman con TV Cello y TV Eyeglasses, 1971

Desde estas premisas voy a referirme a mi producción. Una de las caras de la obra se ve diferente a las demás no solo por representar el efecto glitch, además muestra a una persona en actitud distinta a las otras y la misma se ve desafectada de la marea inferior. Aunque el efecto glitch esté representado de una manera analógica, y no sea una falla ya que estuvo premeditado, lo importante es la interpretación que se deja ver a partir de esto, mostrando otra manera de afrontar la toxiinformación.



“Interferencias”, óleo sobre mdf, (detalle)

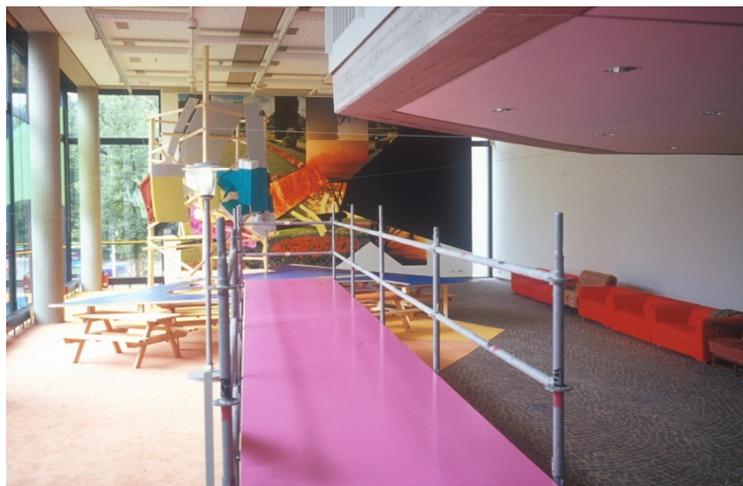


“Interferencias”, óleo sobre mdf, (detalle)

La corporalidad del público

Dentro del contexto de la pintura expandida el espectador ya no se ve solamente implicado en la pintura por el tema o el motivo representado, a estos se le suma la experiencia de un proceso generado entre el dialogo del espectador, la propia pintura y el espacio que los rodea. De esta manera la pintura ya no se dirigirá exclusivamente a la vista, el público podrá experimentar su continuidad en el espacio que lo rodea

En este respecto la obra involucra al espectador de una manera más circundante. Con mi proyecto busqué que la instalación adquiriera un volumen en el espacio; en el modo en que Jessica Stockholder, artista estadounidense, transforma las salas donde expone en una pintura tridimensional, con objetos que se encuentran librados en el espacio, con colores llamativos, envuelve al espectador y lo hace ser parte de la pintura.



Jessica Stockholder, Gelatinoso Demasiado Seco, 2000

Aunque mi obra difiere de la propuesta de Stockholder, la intención de envolver al espectador coincide. Por tanto la forma geométrica y su gran tamaño proponen otra relación con quien observe la obra. Su disposición en el espacio muestra cierta inestabilidad ya que cada cara se encuentra apoyada en un vértice, un solo punto de contacto, solamente le dará rigidez su relación con las otras caras. Desde este aspecto, la disposición de la instalación fomenta esta idea de interferencia ya que la obra jamás va poder ser observada en su

totalidad, solamente se podrán ver una de sus caras o máximo dos. Aunque la narración las conecte a todas por igual, nunca las veremos interactuar de una manera más directa.

Pretendería que el espectador se sienta tanto atraído como ajeno a la obra, ya que en la misma se muestra figuras y formas con una actitud indiferente de lo que sucede a su alrededor. De esta manera, desearía que el espectador tome una postura indagadora con respecto a la obra, pero se dará cuenta que ésta se encuentra desafectada de su mirada.

Memoria descriptiva

El iniciar mi proyecto solo tenía pensado la forma en que lo iba a llevar cabo, mi intención era trabajar la pintura en el espacio. Pero más allá de eso no me sentía emocionado por ningún tema con el cual llevar a adelante esta idea de proyecto. Pensando en el desinterés que tenía por ningún tema en específico, decidí trabajar con eso; el *desinterés*.

Ya teniendo ese punto de partida, comencé a pensar qué genera el desinterés, porqué nos cuesta empatizar con los problemas, la forma de pensar, los hábitos de algún otro. Esas preguntas o disparadores, me llevaron a pensar que la indiferencia a veces es causada por la desconexión emocional, empática o real, que tenemos con nuestro contexto. En cierto modo la desconexión también nos ayuda a continuar con nuestras vidas sin estar todo el tiempo lamentándonos. El problema es cuando esto se vuelve hábito, o normalidad.

A partir de esto empecé el desarrollo de mi producción, sin tener bien en claro la forma de llevar todo a cabo, solo tenía en cuenta la actitud de las personas que estaba representando, ajenas al contexto suyo en donde las pintaba. Ya terminada la primera mitad de una de las caras, revise obras anteriores que produje, y por fin decidí como la pintura tomaría lugar en el espacio, sería en la forma de su emplazamiento. Ya para este entonces mi director me dio ciertas

pautas de cómo encarar la producción escrita, y en consecuencia cambiar la intención de la producción.

Cambie el eje de mi producción de “desconexiones” a “interferencias”, ya que me pareció un concepto más apropiado para el planteo que veníamos haciendo. A su vez junto con los materiales de lectura, pude darle otra relación al concepto de interferencia con el desarrollo de pintura expandida y los cambios históricos que hubo dentro del campo.

En tanto la producción no hubo muchos cambios de la idea original, el formato lo elegí conforme a lo que quería transmitir, una sensación de inestabilidad. Y lo que se encuentra representado en la parte de abajo, lo pensé en relación a la cuestión personal, esa sensación de sentir que nos ahogamos, no podemos respirar, pero te das cuenta que no estás sumergido sino acostado en tu cama, mirando el celular, evitando pensar.

Lo último fue trabajar con la maqueta 3D, que me permitió probar diferentes espacios y luces, y montar las imágenes de una manera más fácil, y poder dar al espectador una sensación más cerca de la obra en el espacio.

En suma estos dos años en los cuales desarrolle mi tesis no fueron ni constantes ni parejos, hubo momentos de grandes avances, así como meses en los cuales estuvo detenida. Por mi parte esto genero una nueva forma de relacionarme con mi producción, porque al momento de empezar a pintar soy constante hasta el momento de finalizar. Pero este fue el proyecto más largo en el que trabajé, y ese tiempo genera otro vínculo con la obra, se vuelve parte de uno, a veces parece que no está ahí pero algo te lo vuelve a recordar, se convierte en algo cotidiano. La producción por tanto se vuelve más permeable a modificaciones, a argumentos, a transformaciones, no solo exteriores sino de uno mismo que cambia, que aprende o que ya no se reconoce con lo que está haciendo. En conclusión fue una experiencia gratificante, que me deja con ganas de seguir produciendo e investigando en el campo artístico.

Conclusión

Mi tesis comenzó con la forma, con el cómo. Sabiendo la manera de llevarla a cabo pero sin el contenido, sin saber qué decir. Con esta certeza me enfoqué en obras similares a la mía y las teorías sobre el campo expandido en el arte. Este fue el primer concepto que desarrollé, la noción me fue de gran interés ya que las obras juegan con los límites y encasillamientos de las disciplinas artísticas. En el caso de la pintura guardan un rasgo o dos pero después se expanden, valga la redundancia hacia otras disciplinas; no sólo artísticas, sino también de campos completamente diferentes. El arte en este sentido empieza a volverse indeterminado. En mi caso, la pintura invade el espacio, proponiendo diferentes relaciones con el público y el contexto.

El concepto de *interferencia* conjugó el aspecto artístico con el antropológico, que tanto me interesaba, habiendo sido uno de los primeros impulsos en el desarrollo de mi tesis. La interferencia traía consigo múltiples de connotaciones, de las cuales dos me interesaron en particular: la primera relacionada a las transformaciones históricas en el ámbito artístico. Y la segunda, a la conducta humana, mostrando momentos en donde nos vemos naufragando dentro de un mar de información.

Una interferencia que anula nuestra señal.

Bibliografía

- Almudena Fernández Fariña. (2009) *Lo que la pintura no es. La lógica de la negación como afirmación del campo expandido de la pintura*. Pontevedra: tesis doctoral.
- Berardi, F. (2017) *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Clement Greenberg (2006) *La pintura moderna y otros ensayos*. Madrid: Ediciones Siruela, S.A.
- Cornella, A. (2004) *Infoxicación. Buscando un orden en la información*. Barcelona: Zero Factory
- Debord, G. (1967 [2010]) *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos
- Felix Guattari & Suely Rolnik (2006), *Micropolíticas: cartografía del deseo*, Madrid: Traficantes de sueños
- Fernandez Polanco, A. & Pradel, A. (2015) *Una conversación con Suely Rolnik*.
- Groys, B. (2016) *Arte en flujo: Ensayos sobre la evanescencia del presente*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Steyerl, H. (2014) *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.

Registro de obra

