

RGB + PÍXEL MUERTO

JUAN PABLO MENESES GUTIÉRREZ

Universidad Autónoma de San Luis Potosí, México

pablo.meneses@uaslp.mx

DOI: <https://doi.org/10.36677/eot.voi18.22860>

El proyecto de investigación artística que se presenta tiene dos elementos fundamentales: RGB y píxel. El sistema de color RGB —por sus siglas en inglés— se compone de los tres colores primarios del mundo digital: rojo, verde y azul —y es el más utilizado en el procesamiento digital de imágenes—. Por otro lado, el píxel es el elemento más pequeño de una imagen digital.

Este proyecto alude al concepto de “la muerte del píxel”, a la cual se le relaciona con la reproductibilidad de la imagen digitalizada y las implicaciones sociales y éticas que esta supone. Fue a partir del RGB y del píxel que se produjeron algunas obras, recurriendo a distintas estrategias y técnicas del arte como la intervención, la instalación, la fotografía, las imágenes pixeladas y los videos con *glitch* y ruido blanco.

“La muerte de la fotografía y del arte”, es otro argumento del proyecto, se retoma de las ideas de Arthur Danto en su obra *Después del fin del arte*, y de Laura González-Flores en su texto *La fotografía ha muerto ¡Viva la fotografía!* La fotografía lleva alrededor de 160 años desde su invención y ha pasado por muchos cambios tecnológicos, sin embargo, desde la introducción de las cámaras digitales, el medio cambió de manera inminente. Muchos se preguntan si las imágenes digitales siguen siendo fotografía.

El presente proyecto se posiciona en el campo de la postfotografía, sin embargo, habría que preguntarse: ¿qué ha sido de ésta como imagen técnica y cómo las nuevas tecnologías afectan los modos de ver a la fotografía? La técnica no sólo es el fundamento de la sintaxis fotográfica. Actualmente se reflexiona sobre la utilización de Inteligencia Artificial (IA) en el arte contemporáneo, pero también se cuestiona si realmente se puede generar arte a través de ella. —La misma discusión surgió con la pintura y la fotografía, el fin del arte y las nuevas vanguardias, o el uso de herramientas tecnológicas para hacer piezas artísticas, etcétera—. El arte y la fotografía “se mueren una y otra vez”, cambian de medios, técnicas y estrategias de producción.



Black Painting (1962), Ad. Reinhardt, óleo y lienzo, 60 x 60. Fotografía cedida por Pace Wildenstein. Crédito de la fotografía: Ellen Page Wilsen.

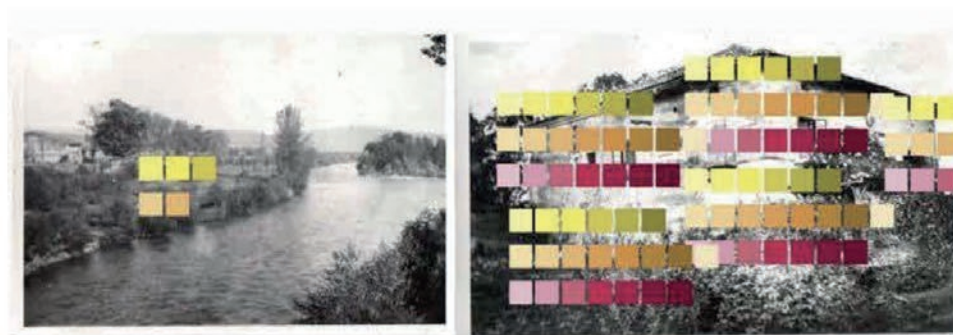
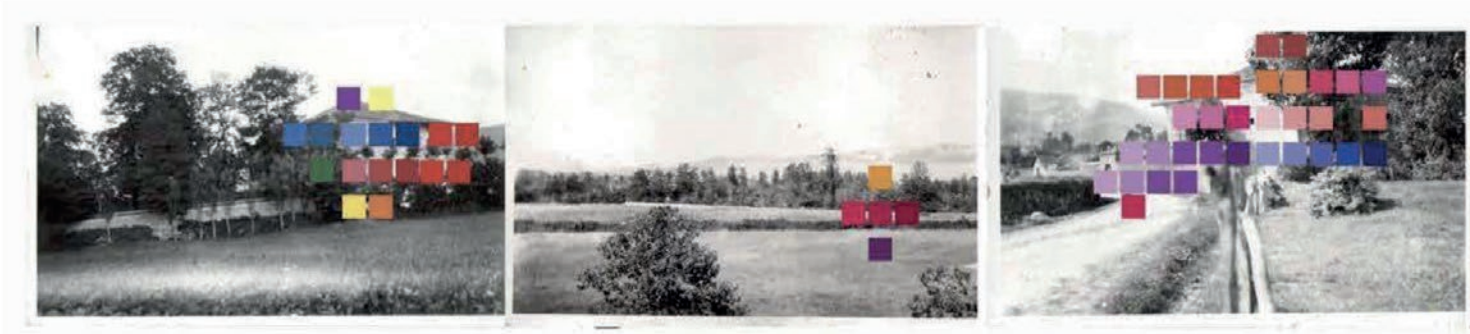
48

Danto y la fotografía. Intervención con plumones de páginas de libros.

- arte azteca, 158, 164, 167
- arte barroco, 225, 272-273
- Arte basado en la comunidad, 247, 250-257, 258
- arte chino, 74, 83
- arte comercial, 137
- arte comestible, véase *We Got It!*
- arte como arte, 57
- arte conceptual, 40, 44, 195
- arte contemporáneo, 30, 33, 35, 37-38, 42, 44-45, 251
- arte cristiano, 46 nn. 2 y 3
- arte de calendario, 288-289
- arte de la Contrarreforma, 272-273, 295 n. 13
- arte de Oceanía, 138
- arte decorativo y Salón de París, 100
- arte del Nuevo Mundo, 157-158
- arte devocional, 46 nn. 2 y 3, 80, 99
- Arte e ilusión (Gombrich), 267
- arte europeo, 78, 138
- arte figurativo, 68
- arte mexicano, 109-110, 158, 164
- arte minimalista, 39, 234
- Arte objetual, 192
- véase también objetos de arte
- arte occidental, 68, 75-76, 138
- arte oriental, 68
- arte performativo, 142, 252, 254, 292
- arte pop, 39, 53, 69, 74-75, 118, 133-134, 152, 169-188
- arte posmoderno, 38, 194
- arte posthistórico, 39-42, 44, 59, 68, 69, 72, 75-81, 163-165, 173-177, 191-194, 207-210, 235-238, 253-257, 268-272, 285, 293
- arte povera, 39
- arte primitivo, 68, 156-157, 225
- arte público, 249
- arte puro vs. impuro, 35, 105, 109, 165, 193
- arte rococó, 225
- arte Sots, 181, 187
- arte «verdadero», 56-57, 65, 78
- Artforum*, revista, 59, 249, 252
- artista, artistas, 28-29, 40-41, 49, 80-81, 82, 164-165, 181, 203, 205, 207-210, 220, 236-237, 292-293
- artistas afroamericanos, 207
- artistas de Moscú, 56, 195, 207
- «artistas olfatorios» (Duchamp), 195
- Artschwager, Richard, 229
- Ash Can School, 171, 175
- Ashbery, John, 219
- Asociación Norteamericana de Filosofía (APA), 178
- Austin, J. L., 185
- autoconciencia, 31, 42, 103-104, 106-108
- auto expresión, 199
- «Avant-Garde and Kitsch» (Greenberg), 109
- azulejos de Damasco, 244, 255
- Baader-Meinhof, líderes del, 294
- Bakery Confectionary, and Tobacco Workers' International Union of America Local n° 552: *We Got It!*, 248
- Banquete* (Feuerbach), 277
- Barnes, Albert, 122, 157
- Barr, Alfred, 171-172

298

Danto, el fin del arte y de la fotografía. Intervención con plumones de páginas de libros.



Píxel 1, 2, 3, 4 y 5. Impresión cromógena, intervención digital. 21 x 15 cm. 2023.



Marea. Impresión sobre acetato y acrílico de colores. 21 x 15 cm.



Paisaje II. Impresión en tela, bordado con máquina. 60 m x 40 cm. 2013.

ciertas teorías. He aquí una respuesta contemporánea al Salon d'Automne de 1905 por Etta y Claribel Cone:

Ahora llegamos a la más asombrosa galería en este Salón tan rico en sorpresas. Aquí toda descripción, todo informe, lo mismo que cualquier crítica, se vuelven igualmente imposibles, dado que lo que se nos presentó aquí —aparte del material empleado— no tiene nada en común con la pintura: alguna confusión informe de colores: azul, rojo, amarillo, verde; algunas manchas de pigmento crudamente yuxtapuesto: el bárbaro e ingenuo deporte de un niño que juega con la caja de colores que acaba de recibir como regalo de Navidad [...] esta selecta galería de aberración pictórica, de locura de colores de indecibles fantasías producidas por gente que, si no juega algún juego, debería ser enviada de nuevo a la escuela.¹⁸

Voy a llamar la atención en este pasaje sobre ese «no tiene nada en común con la pintura», y sobre el hecho de que la expresión de indignación es exactamente la misma que emitieron los visitantes de la exposición de los postimpresionistas que describe Fry en su ensayo. Aquí, de paso, hay un trozo de prosa crítica despertada por la misma exhibición que confirma lo que Fry afrontó tan creativamente:

Nada más que la indecorosa puerilidad que garabatea indecencias en las paredes de un excusado. El dibujo está en el nivel de un niño no educado, el sentido del color de un pintor de bandejas, el método de un escolar que frota sus dedos en una pizarra después de escupírselos. Esas son obras del ocio y la estupidez impotente, una exhibición pornográfica.

Esta bravata, de prosa equivalente a una injuria real, fue escrita por un poeta, Wilfred Scawen Blunt, acerca de una exhibición de Cézanne, Van Gogh, Matisse y Picasso, pero era un reflejo común decir (como lo hizo) que «la exposición es una broma extremadamente mala o una estafa».¹⁹ La *Munchnen Neueste Nachrichten* dijo acerca de la exposición de la Nueva Asociación de Artistas en Múnich, en 1909: «Hay sólo dos formas posibles de

tir algunos años con un fotógrafo —y filósofo—, Manolo Laguillo, no sólo amplió mi conocimiento «científico» del medio, sino que me estimuló a escribir, lo cual me hizo afirmar la confianza de una vocación alterna, el pensamiento especulativo sobre el medio fotográfico.

De mi paso por el Tecnológico de Monterrey agradezco el haber podido promover el Diplomado de Fotografía Profesional con aquella empresa tan ligada a la fotografía hoy desaparecida, Kodak Profesional. En aquel entonces, las primeras cámaras profesionales tenían una memoria de dos megabytes. Ahí trabajé con colegas tan brillantes como Gabriel Figueroa, Yolanda Andrade, Agustín Estrada, Javier Hinojosa, Fernando Osorio, Juan Antonio Sánchez Rull y Alfonso Morales. Este último abrió generosamente las páginas de *Luna Córnea* con encargos siempre interesantes, que, con gran paciencia y rigor, me ayudaba a corregir Gonzalo Vélez, con lo que me enseñó a refinar la escritura.

Finalmente, no puedo sino agradecer a la institución en la que he desarrollado mi trabajo de investigación en los últimos quince años, el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México. Rita Eder

Laura González-Flores

La fotografía **ha muerto,**
¡viva la **fotografía!**

Textos sobre teoría fotográfica

Herder **DESERTAS**
EDICIONES

Viva la fotografía, la fotografía ha muerto. Intervención con plumones de páginas de libros.

(la visión de la cámara), A.D. Coleman (la cultura de la lente), William Crawford (las emulsiones antiguas) y otros. El comentario se hace en el sentido de la poca integración de estas reflexiones en el discurso histórico dominante del medio y no de su total ausencia.

11. Aspe Armella, *op. cit.*
12. Martin Heidegger, "The Question concerning Technology". En: *The Question concerning Technology and Other Essays* (Nueva York: Harper, 1977).
13. Flusser, *op. cit.*
14. Walter Benjamin, "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En: *Discursos interrumpidos I* (Madrid: Taurus, 1975), 20-21.

3. La historia de la fotografía como ilusión

Publicado originalmente en *Luna córnea*, núm. 28, 2004.

1. François Arago, "Report to the Commission of the Chamber of Deputies, July 3, 1839". En: Alan Trachtenberg, ed., *Classic Essays in Photography* (New Haven: Leete's Island Books, 1980), 18.
2. Victor Stoichita, *Breve historia de la sombra* (Madrid: Siruela, 1999), 15-16.
3. Michel Frizot, ed., "Les Machines à Lumière. Au Seuil de l'Invention". En: *Nouvelle Histoire de la Photographie* (Paris: Adam Biro, 1995), 17.
4. Jonathan Crary, *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century* (Cambridge: MIT Press, 1998), 25-60.

parecido a la frase de Hegel que inspiró mi propia visión sobre el fin del arte. El arte nos invita a la contemplación reflexiva, pero no con el fin de producir nuevamente arte, sino para conocer científicamente lo que es el arte.¹⁹ Joseph Kosuth es un artista cuyo conocimiento de la filosofía es excepcional y fue uno de los pocos que trabajaron en los sesenta y setenta y que tuvo los recursos para hacer un análisis filosófico sobre la naturaleza general del arte. Pero sucedió que pocos filósofos de la época estaban preparados para hacerlo, simplemente porque muy pocos pudieron imaginar la posibilidad de un arte producido en esa vertiginosa disyunción. La pregunta filosófica sobre la naturaleza del arte surgió dentro del arte cuando los artistas insistieron, presionaron contra los límites después de los límites y descubrieron que éstos cedían. Todos los artistas emblemáticos de los sesenta tuvieron una sensación vivida de los límites; cada uno de ellos trazado por una tácita definición filosófica del arte y aquello que borran nos ha dejado en la situación en la que nos encontramos hoy. De alguna manera, no es más fácil vivir en semejante mundo, lo que explica por qué la realidad política del presente parece consistir en trazar y definir límites donde éstos sean posibles. Sin embargo, sólo en los años sesenta fue posible una filosofía sería del arte que no se basara puramente en hechos locales (por ejemplo, que el arte era esencialmente pintura y escultura). Sólo cuando quedó claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar en el arte filosóficamente. Y fue allí donde se asentó la posibilidad de una verdadera filosofía general del arte. Pero ¿qué pasa con el arte en sí mismo? ¿Qué hay con el arte después de la filosofía, usando el título del ensayo de Kosuth (que para ajustarse a la cuestión, debería, por cierto ser una obra de arte)? ¿Qué pasa con el arte después del fin del arte, donde con arte después del fin del arte significó tras el ascenso a la propia reflexión filosófica? Cuando una obra de arte puede ser cualquier objeto legitimado como arte surge la pregunta: ¿Por qué soy yo una obra de arte?

La historia del modernismo terminó con esta pregunta. Terminó porque el modernismo fue demasiado local y materialista,

Tras publicar un ensayo que intentaba situar el lugar de las artes visuales en alguna clase de perspectiva histórica, me llevó una década entera darme cuenta de que el año en que apareció dicho ensayo —1984— tenía un significado simbólico que hubiera hecho vacilar a quien se aventurase en las inciertas aguas de la predicción histórica. El ensayo se titulaba provocativamente «El fin del arte» y por difícil que hubiera sido creerlo para alguien familiarizado con la agitación sin precedentes en la actividad artística ese año y los siguientes, yo quise proclamar que realmente se había producido una especie de cierre en el desarrollo histórico del arte, que había llegado a su fin una era de asombrosa creatividad en Occidente de probablemente seis siglos, y que cualquier arte que se hiciera en adelante estaría marcado por lo que yo estaba en condiciones de llamar carácter *posthistórico*. En contraste con una creciente prosperidad en el mundo del arte, en el cual ya no parecía necesario que los artistas padecieran del período de oscuridad, pobreza y sufrimiento requerido por el conocido mito de las biografías artísticas paradigmáticas, período en el cual los nuevos pintores de las escuelas de arte como el Instituto de Artes de California y el de Yale) esperaban reconocimiento inmediato y felicidad material, mi afirmación debe haber parecido tan incongruentemente alejada de la realidad como aquellos apremiantes pronósticos sobre el inminente fin del mundo inspirados en el libro del Apocalipsis. En contraste con el exultante, incluso febril, momento del arte de mediados de los ochenta (que cierto número

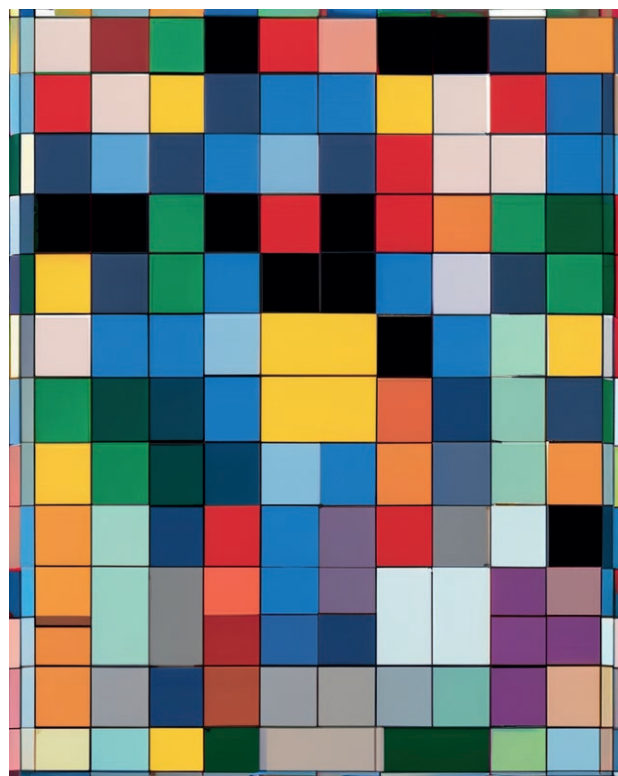
tenemos un estilo identificable, que no hay nada que no se adapte a él. Pero eso es lo que caracteriza a las artes visuales desde el fin del modernismo, como un período que es definido por una suerte de unidad estilística, o al menos un tipo de unidad estilística que puede ser elevada a criterio y usada como base para desarrollar una capacidad de reconocimiento, y no hay en consecuencia una posible directriz. Por ello es que prefiero llamarlo simplemente *arte posthistórico*. Cualquier cosa que se hubiera hecho antes, se podría hacer ahora y ser un ejemplo de arte posthistórico. Por ejemplo, un artista «apropiacionista» como Mike Bidlo pudo mostrar cuadros de Piero della Francesca con los que se «apropiaba» enteramente de la obra de Piero. Ciertamente, Piero no es un artista posthistórico, pero Bidlo sí, y también un «apropiacionista» muy habilidoso, por ello «sus obras de Piero» y las obras del propio Piero podrían ser más semejantes aún de lo que él mismo se propuso que fuesen —más parecidas a Piero que sus Morandis parecidos al propio Morandis, sus Picassos a Picasso, sus Warhols a Warhol—. Aún en un sentido relevante, supuestamente inaccesible al ojo, los Piero de Bidlo tendrían más en común con el trabajo de Jenny Holzer, Barbara Kruger, Cindy Sherman y Sherrie Levine, que con el propio estilo de Piero. Así, lo contemporáneo es, desde cierta perspectiva, un período de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética equiparable a un período de una casi perfecta libertad. Hoy ya no existe más ese linde de la historia. Todo está permitido. Pero eso hace urgente tratar de entender la transición histórica desde el modernismo al arte posthistórico. Significa que hay que tratar de entender la década de los sesenta, como un período que a su modo, es tan oscuro como el siglo x.

La década de los sesenta fue una época en la que debió de parecer que la historia había perdido su rumbo, porque no había aparecido nada semejante a una dirección discernible. Si pensamos que 1962 marcó el final del expresionismo abstracto, tendríamos entonces muchos estilos que se suceden a una velocidad vertiginosa: el campo de color en pintura, abstracción geométrica, neorrealismo francés, *pop*, *op*, minimalismo, arte povera, y lue-

Viva la fotografía, la fotografía ha muerto. Intervención con plumones de páginas de libros.



Viva la fotografía, la fotografía ha muerto. Intervención con plumones de páginas de libros.

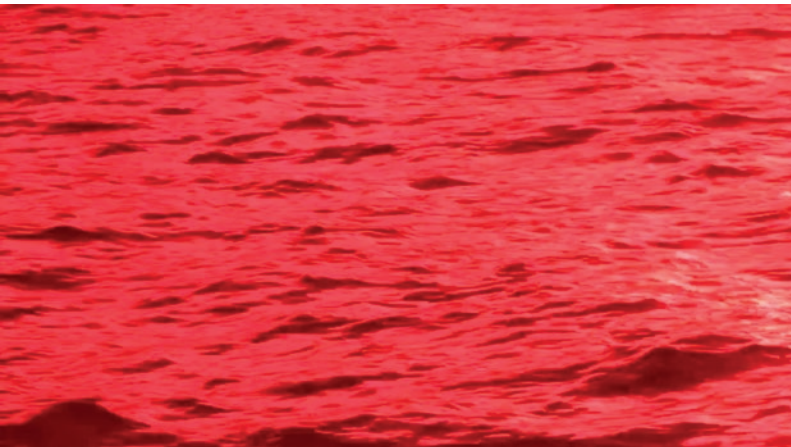


Píxel IA. Impresión cromógena, intervención digital mediante IA. 21 x 15 cm.



Kirsh Kitch. Impresión en serigrafía sobre manteles de papel.

El origen I. Still del video azul.



El origen I. Still del video rojo.



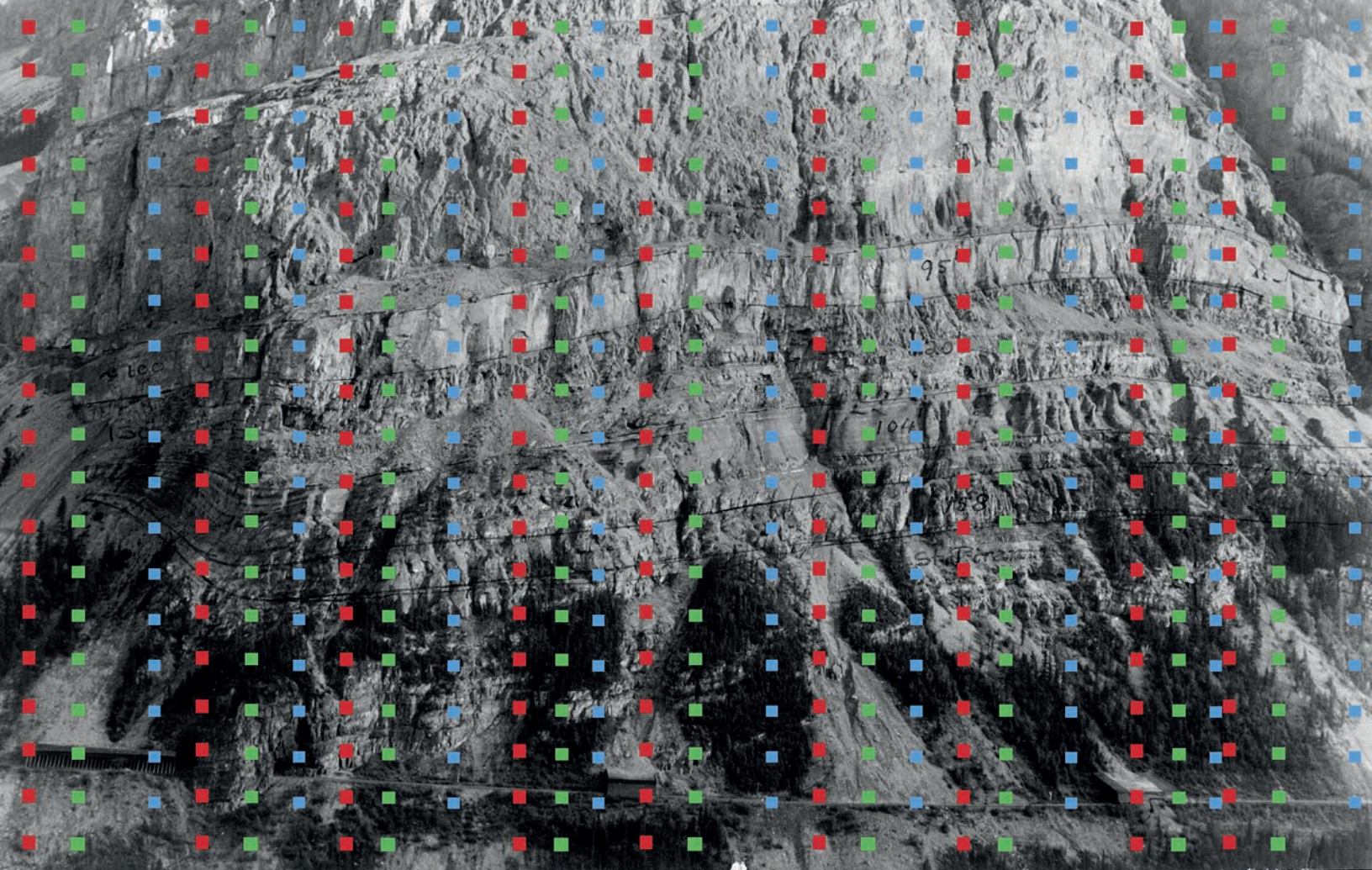
El origen I. Still del video verde.



El origen II. Video digital a tres canales.

El ocaso del pixel. Impresión cromógena. 80 x 60 cm. 2013.





RGB. Intervención digital, impresión cromogéna. 60 metros x 40 cm. 2013.

Paisaje II. Impresión en tela, bordado con máquina. 60 m x 40 cm. 2013.



EL PIXEL HA MUERTO

El píxel ha muerto. Letrero neón led. 2.40 m x 44 cm. 2013.