

DEL ARTE ANALÓGICO AL ARTE DIGITAL: NUEVOS CONTEXTOS Y NUEVAS PROPUESTAS DE INVESTIGACIÓN

Aunque el arte digital es una realidad desde la década de 1960, la facilidad de reproducir estas obras hacía casi imposible afirmar la originalidad y el valor del medio. Hace bien poco podíamos leer en distintos periódicos que el criptoarte entraba en la cultura de manera llamativa tras la venta de *Everydays: The First 5000 Days*, una obra digitalizada de Mike Winkelmann –más conocido como Beeple–, por algo más de 69 millones de dólares en Christie's. La obra, un collage que el artista ha realizado a partir de 5000 imágenes durante más de trece años, ha convertido a Winkelmann en uno de los tres artistas vivos más cotizados del mundo, junto con Jeff Koons y David Hockney. Este fenómeno muestra una vez más la actual tendencia disruptiva del mercado del arte. Los activos digitales NFT (*Non Fungible Tokens*; un NFT representa una obra de arte única) aseguran la autenticidad y titularidad de una obra sin margen de error, garantizan que no se trata de una copia y funcionan como unidades de valor, sujetas a operaciones de compra y venta de las que queda constancia en todo momento gracias a la tecnología de cadena de bloques o *blockchain*. Asimismo, los NFT actúan como un contenedor que transforma una obra de arte digital en un objeto virtual que puede atesorarse. Esto permite, por un lado, la evolución del coleccionismo de arte en sí mismo, porque ahora el arte digital puede poseer las mismas cualidades que le dan valor a una obra de arte física –escasez y singularidad– y, por otro y al mismo tiempo, mantiene su cualidad única de accesibilidad visual infinita en su formato nativo. Los NFT no reemplazarán las obras de arte tradicionales pero sí harán posible un mercado que se desarrolle en torno a una nueva generación de artistas y que funcione como un catalizador del arte digital vinculado a la red monetaria Ethereum. Este nuevo sistema permite hacer todo tipo de intercambios e inversiones en fotos, ilustraciones, podcasts, noticias, reportajes, ví-

deos, memes, gifs, etc. La pregunta que nos suscita, sin embargo, es: ¿viene el criptoarte para quedarse o será una simple moda? Y, si es así, ¿qué valor tienen las obras de arte ante el nuevo contexto que favorece Internet? Ante esta realidad tan compleja, todo se relativiza.

En el campo de la creatividad actual en general y en la creatividad artística en particular, los valores de corporeidad, temporalidad y tangibilidad han originado nuevos modos de creación que requieren una nueva manera de investigar el fenómeno artístico. Ya no es necesario que las obras sean materiales ni que perduren en el tiempo: lo virtual y lo efímero reinan en este nuestro nuevo mundo. Los procesos de creación digitales y la circulación de la obra serán dos de los objetivos que deberán imponerse los osados historiadores del arte que afronten este nuevo reto. Los *blockchain* –una estructura de datos cuya información se organiza en cadenas de bloques conectados con metadatos y que, entre otras aplicaciones, ha permitido el desarrollo de las redes monetarias de criptodivisas– serán los equivalentes a los archivos y documentos que hasta ahora nos han permitido avanzar en las investigaciones académicas, ya que facilitarán información sobre la obra y su recorrido. Los propietarios de las obras artísticas no serán particulares anónimos ni museos, sino una larga cadena de propietarios que tendrán potencialmente una obra que estará a la vez en millones de sitios para su goce y disfrute. La experiencia estética estará condicionada por la distancia entre el objeto virtual y el sujeto digital (creador y espectador) y tendrá un carácter potencial, en el sentido aristotélico.

Es indiscutible que estamos ante un cambio de paradigma respecto a la concepción de lo que es arte y de todo lo que este conlleva ya que, por ejemplo, no estamos hablando de la posesión de bienes materiales sino de bienes digitales. Esto nos lleva a reflexionar de nuevo sobre las principales preguntas que se plantearon en la posmodernidad, como el cuestionamiento del autor y la posibilidad o la imposibilidad de aportar algo nuevo, algo que no se haya hecho todavía. El apropiacionismo artístico apostó por la fragmentación y el collage, entre otros procedimientos, con la finalidad de recuperar el pasado o determinadas obras de arte, y releerlos a partir de su inserción en un nuevo contexto que podía ser crítico acerca de las derivas del mundo. Asistimos ahora a un nuevo apropiacionismo al transformar unas obras analógicas en obras digitales. El hecho de que se conviertan en objetos ubicuos, distribuidos, posibilita nuevos mercados, nuevas formas de comercialización y nuevos canales, más adaptados a estos nuevos soportes. La revolución de Gutenberg parece repetirse en nuestros días. La democratización del arte revive un nuevo episodio en la historia de la creatividad. El elitismo del que hacían alarde los grupos sociales pudientes al poseer una obra material se pone en tela de juicio, ya que altera por completo las nociones de propiedad y de propietario.

La difusión y el consumo de contenidos creativos están revolucionando radicalmente el mercado del arte. Las obras creadas con NFT y Blockchain pueden convertirse en dinero de manera inmediata gracias a las denominadas *finanzas descentralizadas* (DeFi), que están en total sintonía con las nuevas herramientas de pago, identificación y contratos inteligentes sin intermediarios que permiten llegar a un público más amplio, plantear una promoción más global, y favorecer un nuevo modelo de coleccionismo y mecenazgo.

Hay un ejemplo artístico que me parece interesante traer a colación: el del artista Refik Anadol, cuyo trabajo, basado en la inteligencia artificial (IA), puede encontrarse en Nifty Gateway. Anadol, ante la incompreensión y el desinterés de las galerías y los centros de arte tradicionales, ha optado por darse a conocer mediante este nuevo sistema digital. Gracias a la tecnología Blockchain, puede seguir el rastro de sus obras y saber en todo momento dónde están y quién las posee.

Los artistas digitales pueden comercializar sus obras, establecer su valor y venderlas a coleccionistas que ahora tienen un registro de propiedad. El valor de la obra está en relación con la cantidad de personas interesadas en la misma y en el precio de salida que el artista determine.

Qué duda cabe de que, en un futuro más o menos cercano, la investigación en el campo artístico seguirá haciéndose de acuerdo con unos métodos y prácticas ya tradicionales. Sin embargo, deberá aceptar esta nueva realidad que nos brinda el entorno digital. Los procesos, las metodologías y los resultados pasarán por todos los cambios que implica lo digital, por las realidades aumentadas y los cauces de la cocreación, al estimularse la interdisciplinariedad, la multidisciplinariedad y la transdisciplinariedad. Pero todo esto que relatamos en estas páginas aún está por empezar y lo que todavía ahora tenemos son las investigaciones en historia del arte de cuño académico basadas en lo analógico, como las que presentamos en este número misceláneo que alberga a autores y temáticas muy interesantes de épocas muy distintas, con ángulos y perspectivas de investigación muy heterogéneos.

El artículo «Els ulls del Vescomte. Mirades, mutacions i trasbalsos del sepulcre gòtic de Ramon Folc de Cardona, el *Prohom Vinculador*, a Poblet», de Pere Beseran, se centra en la reciente restauración del sepulcro de Ramon Folc VI de Cardona y a su reubicación dentro de la iglesia del monasterio de Poblet, y plantea la hipótesis sobre el carácter facticio de la actual estructura y sobre la *damnatio memoriae* infligida al rostro y los ojos del yacente, a partir de la leyenda sobre la lucha del vizconde con los murciélagos diabólicos que lo cegaron, en un interesante caso de relectura de las representaciones medievales después de haber sido manipuladas.

Los «Dos manuscritos en busca de autor: Pedro de Toledo, copista e iluminador en Sevilla», de Jorge Jiménez López, trata la agrupación que realizó el arzobispo Diego de Anaya (1357-1437) de una de las colecciones de libros más notables de la Castilla tardomedieval. Los dos manuscritos seleccionados (BGH, Ms. 2638 y Ms. 1906) permiten ahondar en los encargos de su etapa final, al frente de la diócesis sevillana teniendo en cuenta el testamento a Pedro de Toledo y la proximidad de los repertorios con sus trabajos que perfilan la personalidad artística del controvertido personaje.

La investigación de Lucía Lahoz Gutiérrez lleva por título «Apostillas a un debate historiográfico. La capilla de San Jerónimo del Estudio de Salamanca» y aborda la Capilla del Estudio salmantino. Se determina su localización original en la capilla que componía un ámbito religioso, civil y representativo, imprescindible para el funcionamiento institucional. El recinto acogía tanto las reuniones del claustro como la celebración de las fiestas previstas en el calendario escolar. La construcción de una biblioteca en la parte superior implicó una compleja obra de renovación para la que se encargó un retablo a Felipe Bigarni y Juan de Flandes, y que concluyó con la unificación de ambos espacios. La autora, además, cuestiona la autoría del Cielo de Salamanca, tradicionalmente atribuido a Fernando Gallejo, y se propone una lectura iconológica de esta «arquitectura de autor».

«Les col·leccions bibliogràfiques d'Alexandre de Riquer a la Biblioteca Joaquim Folch i Torres del Museu Nacional d'Art de Catalunya», de Yolanda Ruiz Ruiz, centra su atención en la biblioteca privada de su antiguo propietario, así como en su colección de encuadernaciones artísticas y en un ejemplar incunable del *Breviarium cartusianum*. Gracias a Alexandre de Riquer, la Biblioteca Joaquim Folch y Torres del Museo Nacional de Arte de Cataluña conserva un interesante fondo bibliográfico patrimonial.

«Traditional Japanese pottery and its influence on the American mid 20th century ceramic art», de Johannis Tsoomas, tiene como objetivo abordar la influencia significativa que el arte cerámico estadounidense de posguerra recibió de los ideales tradicionales de la cerámica japonesa. El autor, con el fin de documentar las razones de este nuevo orden de cosas, estudia y analiza la obra de importantes ceramistas estadounidenses de la época, y destaca el contexto social, filosófico y cultural de la época en que se desarrolla todo el empeño.

Pablo Sánchez Izquierdo, en «Tan nuestro, tan de nuestra tierra. La consagración del paisajismo en Alicante a través de la literatura de Gabriel Miró y la pintura de Emilio Varela», establece interesantes relaciones entre las novelas del escritor y los óleos del artista plástico, así como su recepción en la ciudad a tenor del interés que mostró la crítica y de las exposiciones que se celebraron a partir de entonces.

Por lo que respecta al cine, el artículo «La representación de los niños en los largometrajes de ficción de Flora Gomes: diálogo entre el arte africano y el cine», de Bárbara Beatriz Laffita Menocal, evidencia los puntos de convergencia y divergencia entre la representación de los niños en el arte africano y en la producción cinematográfica de ficción del realizador Flora Gomes, natural de Guinea Bissau. Primeramente, y de manera muy resumida, se exponen aquellas tipologías plásticas en las que aparece el niño, para, a continuación, identificar los contextos en que aparecen esas temáticas y analizar el modo en que se abordan en los filmes.

Por último, Guadalupe Lucero, en «Saraceno y la araña: la figuración posthumana, entre reapropiaciones y derivas no antrópicas», realiza una lectura crítica de la obra reciente del artista argentino Tomás Saraceno desde la perspectiva del materialismo posthumano para señalar cómo se reproduce en este ejemplo una lógica que hace de todo lo existente una cantera disponible para la extracción de recursos teleológicamente destinados al existente humano. La autora acuña el término *figuración posthumana* para pensar alternativas no antrópicas que habiliten modos de ser imaginarios más allá de toda prerrogativa humana.

Dra. Magda Polo Pujadas
Codirectora de *Matèria. Revista Internacional d'Art*
Universitat de Barcelona
magda.polo@ub.edu

Aquest article ha estat publicat originalment a **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línia: 2385-3387)

Este artículo ha sido publicado originalmente en **Matèria. Revista internacional d'Art** (ISSN en línea: 2385-3387)

This article was originally published in **Matèria. Revista internacional d'Art** (Online ISSN: 2385-3387)

MATÈRIA

Revista internacional d'Art

Els autors conserven els drets d'autoria i atorguen a la revista el dret de primera publicació de l'obra.

Els textos es difondran amb la llicència de Reconeixement-NoComercial-SenseObraDerivada de Creative Commons, la qual permet compartir l'obra amb tercers, sempre que en reconeguin l'autoria, la publicació inicial en aquesta revista i les condicions de la llicència: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.ca>

Los autores conservan los derechos de autoría y otorgan a la revista el derecho de primera publicación de la obra.

Los textos se difundirán con la licencia de Atribución-NoComercial-SinDerivadas de Creative Commons que permite compartir la obra con terceros, siempre que éstos reconozcan su autoría, su publicación inicial en esta revista y las condiciones de la licencia: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

The authors retain copyright and grant the journal the right of first publication.

The texts will be published under a Creative Commons Attribution-Non-Commercial-NoDerivatives License that allows others to share the work, provided they include an acknowledgement of the work's authorship, its initial publication in this journal and the terms of the license: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.en>

