

From the Image Regime to the Regime of Visuality.
Painting and Representation in the Context of Operational Images

Abstract

This paper examines four works of contemporary Chilean art that depict the graphical user interface through painting. The analysis suggests that interface painting can be understood as an artistic critique of operational images (Farocki, 2015) within the current visual regime, proposing that this practice rearticulates the aesthetic experience of the subject through a contemplative relationship with the image in the context of representation. The methodology combines visual analysis of the selected works with a review of specialized literature.

Firstly, our approach focuses on defining the concept of the interface, understanding it as a key point of tension to differentiate between the image regime and the visuality regime. Secondly, it explores the critical potential of the aforementioned pictorial exercise, considering it as an interruption of the dominant informational flow in the contemporary visual context.

The paper concludes by establishing a relationship between the current visuality regime and asignifying semiotics, suggesting that the reviewed artistic practices offer an aesthetic critique that allows reflection on the post-representational context dominant in our contemporary visual order.

Keywords

Image, interface, painting, representation, asignifying semiotics.

Del régimen de la imagen al régimen de la visualidad.
Pintura y representación en el contexto de la imagen operativa^{1,2}

Resumen

Este trabajo examina cuatro obras del arte contemporáneo chileno que representan la interfaz gráfica de usuario a través de la pintura. Este análisis plantea que la pintura de interfaz puede entenderse como una crítica artística a las imágenes operativas (Farocki, 2015) del régimen visual actual, proponiendo que este ejercicio rearticula la experiencia estética del sujeto a través de una relación contemplativa con la imagen en el contexto de la representación. La metodología de esta propuesta combina el análisis visual de las obras seleccionadas con la revisión de literatura especializada.

En primer lugar, nuestro enfoque se centra en definir la noción de interfaz, entendiéndola como un punto de tensión clave para diferenciar entre el régimen de la imagen y el régimen de la visualidad. En segundo lugar, se explora el potencial crítico del ejercicio pictórico mencionado, considerándolo como una interrupción del flujo informacional dominante en el contexto visual contemporáneo.

El trabajo concluye estableciendo una relación entre el régimen de la visualidad actual y las semióticas asignificantes, para luego sugerir que las prácticas artísticas revisadas ofrecen una crítica-estética que permite reflexionar sobre el contexto posrepresentacional dominante en nuestro orden visual contemporáneo.

Palabras clave

Imagen, interfaz, pintura, representación, semiótica asignificante

¹ Recibido: 25 de agosto de 2023. Aceptado: 25 de septiembre de 2024

² Este trabajo se inserta del proyecto de investigación Fondecyt de Iniciación N.º 11230108 “Cultura Visual Maquinica: Visualidad y lenguaje algorítmico en el contexto de la cultura digital y la producción artística latinoamericana actual (2000-2020)”. ANID. Chile.

INTERFAZ COMO ÁMBITO DE TENSIÓN ENTRE EL RÉGIMEN DE LA IMAGEN Y EL RÉGIMEN DE LA VISUALIDAD

La relación entre el sujeto y la visualidad contemporánea se encuentra marcada por el despliegue de la tecnología digital. La circulación de imágenes dentro del contexto digital (Fontcuberta, 2024), el sostenido mejoramiento tecnológico y la aparición, cada vez más acelerada, de nuevos aparatos involucrados con el régimen de visualidad actual (Fernández-Castrillo, 2024), nos demanda un ejercicio reflexivo que desde el ámbito de las humanidades debe ir acompañado de voluntad de actualidad; el maridaje entre imagen y tecnología como marco que articula la visualidad contemporánea dentro de nuestro contexto digital, impulsa una nueva estrategia de abordaje a las diversas problemáticas derivadas del encuentro anteriormente referido. La comprensión de la imaginación en el entorno digital, en relación con la cultura visual contemporánea (Vallejos Fabres, 2018), se presenta como un desafío propio del nuevo régimen visual. Por su parte la dimensión procesual del trabajo que conduce a la generación de productos visuales tiende a ser velada, potenciando un fenómeno de cajanegrización (Latour, 2001) que puede enmascarar el acto creativo que rodea a la imagen, distanciando de la comprensión, los procedimientos que organizan y modulan aquella fuerza productiva. Es crucial diferenciar entre nuestro régimen de visualidad y el régimen de la imagen. La descripción de la cultura visual maquínica en la que nos encontramos inmersos, caracterizada por la ‘visiónica’ (Virilio, 1998) y la proliferación de imágenes invisibles (Paglen, 2019), encuentra un punto de análisis relevante en la interfaz. Dicha interfaz, al servir como el vínculo primordial entre el usuario y el programa, ejerce una influencia significativa en cierta experiencia estética contemporánea. Su alta utilidad y eficacia, que se correlaciona con el grado de transparencia que presenta, impulsa su discreta operación como intermediaria esencial entre el usuario y el núcleo subyacente del programa. Aportando un matiz adicional, Manovich (2005) sostiene que las interfaces no solo funcionan como pasarelas al contenido digital, sino que también han evolucionado hacia una dimensión artística propia, trascendiendo su función primordial de acceso. Más allá de facilitar la interacción, estas interfaces moldean nuestra percepción, interacción y conexión con el contenido digital en su totalidad. De esta manera, las imágenes que emergen en las pantallas digitales adquieren un carácter de flujo continuo dentro del entorno digital. Este flujo, sostenido por diversas dimensiones, entre las que destaca la ocultación (en la usabilidad) estratégica de las interfaces, conduce a que estas imágenes en constante movimiento ya no tengan como objetivo central la representación. En cambio, se transforman en componentes inmateriales dentro de un intrincado proceso técnico informático que elude nuestra plena aprehensión.

En este sentido la transparencia de la interfaz, sumada al carácter de fluidez de las imágenes en el contexto digital, se articulan como una de las características del régimen de visualidad actual. Nos habituamos a establecer relaciones con imágenes operativas (Farocki, 2015), que se diferencian de las imágenes representacionales, en tanto que estas últimas se orientan hacia una finalidad contemplativa, mientras que las primeras se articulan como engranajes, como elementos que participan de una operación técnica.

A diferencia de obras artísticas como cuadros o películas que representarían el mundo para ser contemplado, las imágenes operativas miden su efectividad solo en la medida en que una determinada operación técnica tenga lugar. Cámaras de seguridad de una prisión o de un supermercado, imágenes médicas, mapas o cartas de navegación, imágenes de reconocimiento militar, imágenes de supervisión de una línea de producción, etc., son los ejemplos utilizados para ilustrar una determinada función de la imagen que no puede ser reducida ni a la contemplación ni a la representación. (Ré et al., 2020, pp. 46-47)

La efectividad de la imagen en tanto que esta rebasa su estructura (meramente) apariencial, es decir, en tanto que se integra a un mecanismo técnico o tecnológico, lo que coincidiría con la certeza de estar enfrentándonos a otra cosa distinta a la imagen, al menos como la hemos comprendido tradicionalmente.

En este contexto paradigmático, la interfaz emerge como un constructo de significación intrínseca, caracterizada por su cualidad de vehículo de transmisión de datos y su inherente potencial para facilitar la interacción entre los individuos y el mundo digital (Mejías y Couldry, 2019). En consonancia con esta premisa, es plausible concebir la interfaz como un flujo informacional continuo, cuya función primordial consiste en alojar y mediar la proliferación de imágenes operativas. Estas imágenes, cuya importancia se acrecienta progresivamente, se distinguen por su capacidad para eludir el tradicional ámbito de lo representacional. La noción de lo representativo cede terreno ante la

emergencia de imágenes que trascienden su condición visual y entran en una relación simbiótica con el espectador, integrándolo en la trama de la visualidad contemporánea. Esta última, como régimen visual imperante, se distingue por su amplitud y su capacidad para sobrepasar las delimitaciones tradicionales de la imagen estática. A su vez, la interfaz emerge como el soporte virtual en el que estas imágenes funcionales encuentran su hábitat, estableciendo un puente entre la experiencia individual y el vasto entorno digital.

En relación con estas interfaces:

El sujeto ya no se mantiene a distancia de la imagen, en el cara a cara dramático de la representación, sino que se sumerge, se *desfocaliza*, se *translocaliza*, se expande o se condensa, se proyecta de órbitas en órbitas, navega en un laberinto de bifurcaciones, de cruzamientos, de contactos, a través de la pared osmótica de las interfaces y las mallas sin fronteras de las interredes. El sujeto interfacial es, en lo sucesivo, más trayecto que sujeto. (Couchot, 1998, p. 229)

La interfaz, en este contexto, asume la función de un filtro de trascendencia semántica, al soportar imágenes con una finalidad predominantemente operativa. En contraposición al enfoque representacional clásico, estas imágenes adquieren una dimensión pragmática, orientada hacia la eficacia en la ejecución de tareas y el establecimiento de conexiones directas entre el sujeto y el entorno virtual. Tal perspectiva evidencia una transmutación de lo nuclear de la imagen, la cual se aleja de la pasividad para abrazar una activa instrumentalidad en la cotidianidad digital.

La distancia como elemento que habilita la contemplación, en el régimen de la imagen representacional, es anulada por la presencia exponencialmente mayor de las imágenes operativas funcionales que construyen el régimen de la visualidad contemporánea (Vallejos, 2021). Visualidad funcional y ya no representacional. Esta comprensión del rol de la interfaz puede contribuir a reconfigurar la naturaleza de la relación entre individuo y visualidad, trascendiendo así la dicotomía clásica entre representación e interacción.

REPRESENTACIÓN (PICTÓRICA) Y FRACTURA DEL RÉGIMEN DE LA VISUALIDAD

La interfaz gráfica es un punto clave en la relación entre el sistema informático y el usuario. En este sentido, el término ‘interfaz’ trasciende su mera definición superficial para adentrarse en un ámbito más abstracto y conceptual. La distinción es crucial: la interfaz no constituye el sistema en sí mismo, sino que emerge como un canal comunicativo que se despliega entre el usuario y el sistema en cuestión. Desde este prisma, la interfaz adquiere una cualidad ‘sensible’ que no solo se manifiesta visualmente, sino que también opera como un intermediario que hace tangible y accesible el sistema subyacente. La interfaz se convierte en el ‘velo’ del sistema, aunque este velo no se percibe como un obstáculo que oculta, sino más bien como una instancia que da forma y contexto al sistema, actuando como una extensión comunicativa y organizativa.

En este contexto, la noción de ‘in-formar’ asume un doble matiz. Por un lado, la interfaz ‘informa’ al sistema al configurarlo en términos visuales, otorgándole una identidad reconocible y coherente dentro del ámbito de lo visual. Por otro lado, la interfaz ‘informa’ al propio sistema sobre la interacción que el usuario ejerce sobre él. En otras palabras, no solo es una herramienta de representación sino también una vía a través de la cual el sistema recoge información sobre el comportamiento y las elecciones del usuario, permitiéndole ajustar su respuesta y funcionalidad en tiempo real (Wright, 2015).

Así, al pensar en la interfaz, y sobre todo en lo que de visual posee aquella, debemos remitir el juicio hacia el ámbito de la circulación, de la aceleración, de la mutabilidad, del desplazamiento y del funcionamiento: es en esto ‘visible del sistema’ (que paradójicamente se diluye y ausenta en su buen funcionamiento) en dónde una parte de la condición tradicional asociada a la imagen se pierde, o al menos, se fractura. Es en este sentido que la acción de pintar la interfaz supone un esfuerzo orientado hacia el ámbito de la representación. El gesto pictórico como materialización, como fijación de aquello destinado a la circulación, configura un marco en donde podemos hallar prácticas de arte contemporáneo comprendidas también como prácticas del arte offline (García, 2019). Según lo anterior, el acto de pintar la interfaz emerge como acción que fija y que actúa como freno material de la fluidez visual digital. El oficio pictórico se presenta como actividad que contraviene la naturaleza circulatoria que configura a la visualidad en el contexto digital. A estas producciones visuales que piensan lo digital desde el ámbito analógico pertenecen algunos trabajos del artista chileno Felipe Rivas.

Figura 1
The Mon\$ter, *Felipe Rivas*, 2014
Óleo sobre tela, 180 × 100 cm. Gentileza
Felipe Rivas (<http://www.feliperivas.com/pintura-de-interfaz.html>).

The Mon\$ter es un óleo sobre tela del año 2014 de autoría de Felipe Rivas. Podemos apreciar en esta obra, entre otras cosas, el esmero del artista por retornar a la representación y emplazar a la imagen en el ámbito del soporte material (Figura 1), es decir, trasladar la imagen desde el plano de lo virtual hacia su condición matérica; al pigmentar lo fluido (de la imagen de la interfaz digital) Rivas vuelve a configurar a la imagen, situándola en el terreno tradicional de aquello que se representa. El trabajo de arte, que dota de espesor matérico a aquella visualidad evanescente, fija la secuencia entregán-donos una imagen que coincide con nuestros parámetros canónicos provenientes del relato del arte occidental. La operación de Rivas ingresa en un conservadurismo plástico que, sin embargo, y en este contexto particular, bien podría ser entendido como un gesto crítico, a favor de la representa-ción. La representación se articula como freno a la circulación funcional de la imagen, como arañazo, pequeña mella, al régimen de la visualidad actual.

El ejercicio de pintar la interfaz puede comprenderse como un acto que expropia la fluidez y la veloci-dad del régimen de la visualidad. Es un acto que interrumpe el flujo informacional y desde el que se aspira a recuperar la representación, constituyéndose en acción potencialmente disidente respecto de la visualidad imperante. Tal y como lo menciona Rancière (2014), las prácticas de arte son formas de hacer que interrumpen, que alteran la distribución general de las formas de hacer y en sus rela-ciones con maneras de ser y formas de la visibilidad.

Y es a partir de este gesto pictórico de Felipe Rivas desde donde se movilizan efectos de dislocación y de reacomodo de lo visual, habiendo este abandonado su condición operativa para ingresar en el ámbito sensual, que es al tiempo estrategia de visibilidad (deteniendo el puro flujo de la interfaz gráfica de usuario), tanto como ejercicio de invisibilidad (el gesto pictórico, ‘la mano’ de artista se ca-mufla en pos de la emergencia representacional). Esto último puede comprenderse mejor al observar la obra el *Atlas tecnobarroco* (Figura 2). Nos encontramos con un acto de voluntariosa disimulación de la condición matérica que configura el cuadro; en su lugar se instala el carácter simulacral del registro pictórico mimético.

El “traslado” desde la e-image hacia la “imagen soporte”, es una inversión de la linealidad de sentido que en el arte contemporáneo ha trazado la evolución y la superación de la tradición artesanal de la obra (...) destinada al recuerdo y a la memoria, conformando el gran “memorial del ser”. (San Martín, 2018, p. 29)

En este sentido, este tipo de trabajo de arte también puede comprenderse como una estrategia de sabotaje hacia la inconsistencia del fluido informacional que se articula en la interfaz informática. Es un sabotaje a favor del tiempo, pero un tiempo detenido, arraigado a la inmovilidad que es con-dición indispensable para la emergencia del acto representacional. La pintura de interfaz aquieta el movimiento incesante de las imágenes operativas, de la visualidad alojada en la interfaz informática; si la interfaz sumerge a la imagen representada en el régimen de la visualidad, la pintura de interfaz rescata a la imagen consiguiendo su representación y ocasionando su desfuncionalización. Este res-cate realizado por el trabajo de arte enfrenta a lo manual con lo virtual y con lo algorítmico incluso,

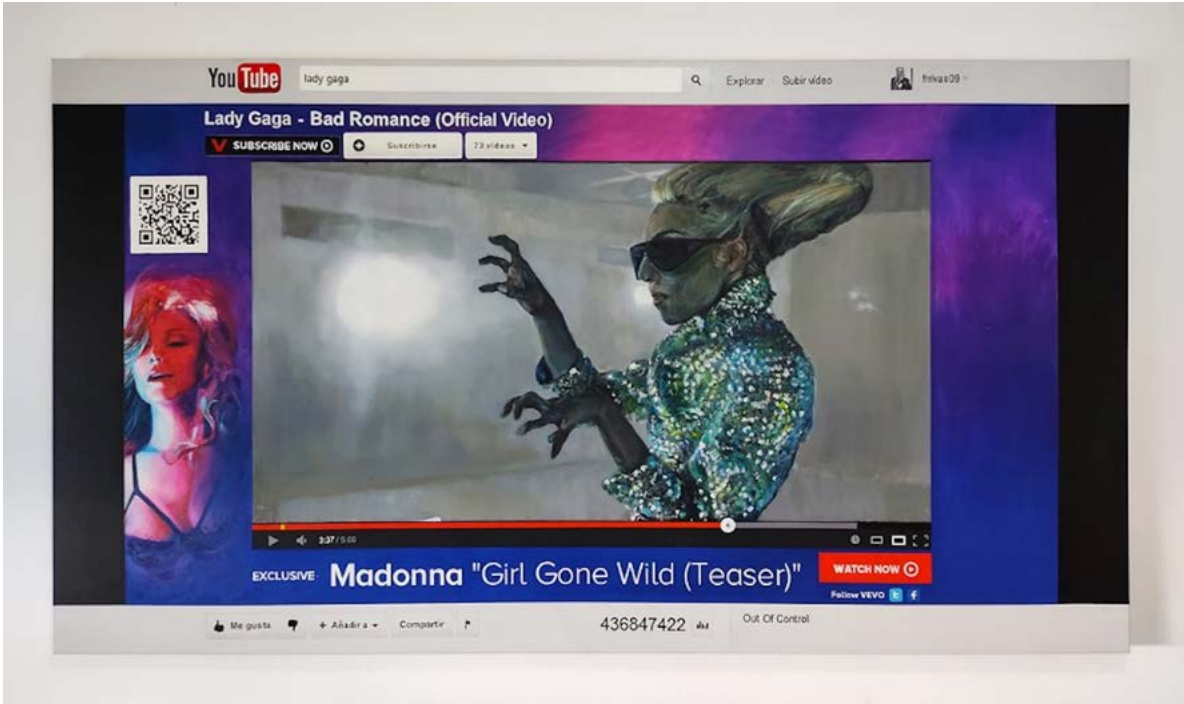
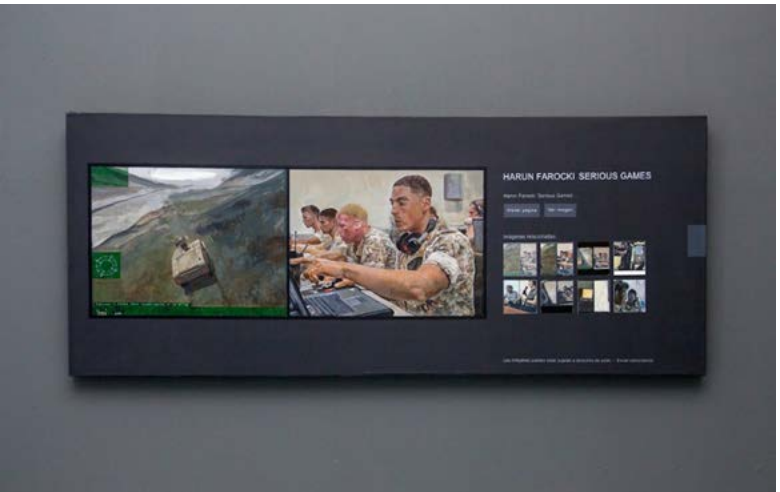


Figura 2
Atlas tecnobarroco nº1. *Felipe Rivas*, 2015
Acrílico y óleo sobre tela, 150 × 100 cm.
Gentileza Felipe Rivas (<http://www.feliperivas.com/pintura-de-interfaz.html>).



Figura 3
Harun Farocki en Google Imágenes, *Felipe Rivas*, 2017
Acrílico y óleo sobre tela, 60 × 150 cm.
Gentileza Felipe Rivas (<http://www.feliperivas.com/pintura-de-interfaz.html>).

Figura 4
Patagonia BBC. *Felipe Rivas*, 2011
Óleo y acrílico sobre tela 120 × 80 cm.
Gentileza Felipe Rivas (<http://www.feliperivas.com/pintura-de-interfaz.html>).



3 Cabría mencionar aquí que, incluso la visualidad desplegada en la interfaz informática se presenta respetando las nociones atávicas de la representación, por ejemplo, la del cuadro ventana: los videos de YouTube, con su disposición rectangular y apaisada, ¿no son acaso la manifestación de la lentitud transicional hacia un ordenamiento visual, efectivamente, contemporáneo, y la mantención de la visualidad, en términos generales, en el ordenamiento visual predigital?

así como también, orquesta la confrontación entre lo matérico y lo inmaterial. La insistencia en el ejercicio pictórico, que se deja percibir como una actualización excéntrica de una técnica plástica extemporánea, permite la relocalización del ámbito del representar (Figura 3). La pintura de interfaz es la derrota de la imagen como función; este triunfo se circunscribe a los márgenes tradicionales del cuadro³ y circula, potencialmente en la órbita planetaria de la red informacional, así como en los acotados márgenes del campo del arte actual. Tal y como sucede en la obra *Harun Farocki en Google Imágenes*, un acrílico y óleo sobre tela de 2017 del artista antes mencionado, nos encontramos con el congelamiento plástico de aquella interfaz informática, cuestión que nos traslada desde la condición de usuarios de aquella visualidad conminada a su disolución, hacia el lugar de espectador de estas imágenes construidas desde la lógica tradicional del soporte, imágenes destinadas a ser contempladas. Pintar la interfaz también es el intento de asegurar la función representativa de lo imaginal, frente al carácter operativo de lo visual.

La pintura de interfaz se erige como un acto que trasciende la operatividad inherente a estas imágenes digitales, devolviéndolas a la esfera del régimen estético representacional. Para ejemplificar lo anterior, podemos detenernos en la obra *Patagonia BBC* (Figura 4) en donde Rivas despliega con esmero el anacronismo pictórico antes aludido: reorienta el ámbito de observación contemplativa frente a la estructura visual del paisaje, un paisaje que, al interior de la circulación informacional de la plataforma de YouTube, parece suspender las características de modelo compositivo tradicional que nos entrega el ejercicio pictórico del artista. El paisaje presentado por *Patagonia BBC* se desarrolla a través de una relación matérico-pictórica que desacelera la imagen hasta detenerla, con el propósito de confrontar al espectador con la representación misma. Esta representación nos guía hacia la experiencia estética convencional. En este contexto, una vez más nos encontramos frente al amplio terreno de la carga simbólica contenida en la imagen, la cual también se manifiesta como un argumento visual crítico, orientado a tensionar la hegemonía visual contemporánea.

Vinculado con lo anterior, somos testigos de una paradoja planteada por el artista (Rivas, 2014): “La representación de un paisaje natural depende de la eficacia de la artificialidad técnica (video, televisión, internet)” (s.p.); en este sentido, dicha eficacia opera en dos fases temporales. En primer lugar, el artificio, manifestado a través del concepto de ‘cuadro ventana’, una composición tradicional en el ámbito pictórico actúa como una demostración efectiva en el primer nivel temporal (logrado mediante el dominio de la técnica pictórica ejecutada por la mano humana). Posteriormente, dentro de una eficacia de segundo nivel, esta estructura compositiva del ‘cuadro ventana’ persiste en la configuración de una visualidad dinámica y digital del paisaje. Recordemos que, en esta eficacia de segundo tiempo, es la imagen lo que ha ido a pérdida.

En el retorno a la imagen representacional, esta vez mediada por la pincelada y la textura, surge una percepción de lo visual de múltiples signos. Esta pintura no solo recontextualiza las imágenes digitales en un ámbito analógico, sino que también las dota de una nueva perspectiva interpretativa, incitando al espectador a involucrarse en un diálogo con las tensiones y transformaciones de nuestra era tecnológica.

En este proceso de desaceleración y recontextualización, se abre un espacio de exploración en el que se entrelazan los ritmos de lo analógico y lo digital, cuestionando y redefiniendo la relación entre el sujeto contemporáneo y la visualidad tecnológica.

INSISTENCIA Y DETENCIÓN COMO CRÍTICA. ¿TODAVÍA PINTURA?

Anteriormente hemos mencionado lo que permite distinguir entre el régimen de la imagen y el régimen de visibilidad actual. Esta distinción, recordemos, se establece a partir de la orientación o grado de performatividad de uno y otro régimen: cuando hablamos de imagen, hablamos de un ámbito arraigado en la tradición, que habilita una relación estética basada en la contemplación de aquello representado. Por su parte, la performatividad asociada al régimen de visualidad contemporáneo se liga a lo inédito, a la cercanía, a la aceleración y al flujo orientado a la acción; un ámbito marcado por la usabilidad, en donde las imágenes operan y funcionan dentro de un programa y ya no representan. Junto con esto, no se debe perder de vista que la producción de imágenes ya no es exclusiva de los seres humanos. Asistimos a un proceso mediante el cual el aprendizaje maquínico (algoritmos programados para realizar procesos de perfeccionamiento constante) torna posible el fenómeno de la automatización de la percepción visual. Nuestro contexto se enmarca por tecnologías capaces de producir datos de manera independiente, tanto en el uso como en la supervisión (Lyon, 2004) por parte de los seres humanos. Así, como sugiere Lupton (2016) estas tecnologías desdibujan el rol del

humano como usuario tecnológico, desplazándolo hacia el rol de un punto más en la compleja red productora de datos.

Actualmente existen una multiplicidad de imágenes generadas por máquinas para ser visualizadas por máquinas; esta automatización tiene que ver con imágenes propias del régimen de visualidad actual, y no implica, de manera estructural ni menos absoluta, un fenómeno generalizado de automatización de la percepción visual humana (Ré et al., 2020). Es decir, en este proceso de automatización de la percepción visual, existiría un resto de imágenes que, no ingresando en el espacio de acción del régimen de la visualidad, emergen en el régimen de las imágenes tratadas en clave de arte pictórico.

En nuestro contexto emerge una amplia gama de imágenes que circulan y operan desde un programa informático. Estas, en rigor, son más bien conjuntos de información generados y decodificados por algoritmos. Avicinadas en el terreno de la visualidad, trascienden lo representacional, lo desbordan con una marcada vehemencia y desorden a través del vasto entramado virtual (Fontcuberta, 2016). Habitamos un tiempo en donde prevalece, de manera prominente, la estructura informacional que subyace en lo visual, eclipsando su tradicional función representativa.

En este sentido, el régimen de visualidad mencionado anteriormente, con sus imágenes operativas y funcionales, puede comprenderse como elementos articuladores de aquello que Lazzarato da en llamar semióticas asignificantes:

El registro maquínico de la producción semiótica del capital funciona sobre la base de semióticas asignificantes de los signos que, en vez de producir significado, provocan una acción, una reacción, un comportamiento, una actitud, una postura. Estas semióticas no significan, sino que ponen en movimiento, activan. (Lazzarato, 2012, p. 716)

Esta perspectiva recalca un desplazamiento del signo desde una función representativa hacia una función performativa y activadora, en la que los signos ya no buscan comunicar o simbolizar algo, sino movilizar y dirigir respuestas específicas en los sujetos. Este enfoque nos invita a repensar cómo los signos operan en el contexto contemporáneo, especialmente en el ámbito digital, donde la inmediatez y la funcionalidad prevalecen sobre la profundidad semántica.

El flujo continuo y vertiginoso de signos visuales en el entorno digital instaura un modo de interacción caracterizado por la rapidez y la efimeridad, desafiando la posibilidad de una recepción contemplativa y reflexiva. Así, la tradicional construcción de significados basada en la representación cede terreno ante un régimen sónico asignificante, en el cual las imágenes ya no se limitan a transmitir ideas, sino que se integran con la lógica del capital, al inducir comportamientos y actitudes de manera directa y eficaz. Este cambio paradigmático sugiere una redefinición del rol de la imagen y del signo en la cultura contemporánea, marcada por la convergencia entre lo visual y lo operativo en la economía de la atención y la acción.

Según lo anterior, el ejercicio de pintar la interfaz emerge como una estrategia artística-crítica-conservadora: puede entenderse como un intento de conferir un nuevo nivel de significado a esta superficie informacional. Al disociar la imagen interfaz de su rigidez funcional y de su disponibilidad operativa, se busca construir una profundidad, al menos doble: una que tiene que ver con el sustrato matérico dado por la naturaleza pictórica, es decir, de obra de arte con el que lidiamos (carácter objetivo) y, por otra parte, producir una densidad sónica que, producto de la interferencia temporal de la que proviene, nos permite disponernos frente a una imagen sustraída, al menos por un momento, del orden informacional del régimen de visualidad actual. La imagen ha sido arrebatada de la funcionalidad informacional para devolverla a la profundidad representacional. Mediante esta sustracción, se le da vida a la imagen.

Dentro del panorama artístico chileno destacan trabajos que examinan críticamente la relación entre imágenes, dispositivos y tecnología. A través de su naturaleza plástico-pictórica, estas obras realizan una propuesta que, desde lo representacional, aspiran a la interrupción artística del flujo de datos. Mediante el énfasis en los aspectos materiales de la pintura, se logra crear una separación entre el espectador y la imagen, una distancia que estructura los márgenes de la representación artística pictórica, que permitirá la emergencia de la imagen.

CONCLUSIONES

La interfaz se configura como un espacio de tensión entre el régimen de la imagen y el régimen de la visualidad en el contexto digital contemporáneo. En este entorno, la interfaz no solo actúa como un simple medio de interacción, sino que se convierte en un constructo de significación que media-tiza la proliferación de imágenes operativas. Estas imágenes, a diferencia de las representacionales, están orientadas hacia la funcionalidad y la eficacia técnica, desdibujando las fronteras tradicionales de la representación visual. En este nuevo régimen, la interfaz facilita una integración simbiótica del espectador con el entorno digital, eliminando la distancia contemplativa propia de la imagen representacional y promoviendo una visualidad funcional que redefine la relación entre individuo e imagen. Esta transformación subraya el papel crucial de la interfaz en la reconfiguración de la visua-lidad contemporánea, evidenciando la transición de la representación hacia una interacción dinámi-ca y pragmática.

Estas obras proponen una reflexión orientada a tensionar los supuestos ligados a la noción de libera-ción creativa presentes en el ámbito digital, así como también, pensar el ejercicio pictórico en tanto que preservación de un ritmo procesual anterior. Atendiendo a lo anterior, la reflexión estética que acompaña la práctica artística desafía suposiciones vinculadas tanto con el régimen de la imagen como con régimen de la visualidad contemporánea. La pintura de interfaz opera como una estrategia para desarticular estas conjeturas al insuflar un matiz liberador en el acto (anacrónico) de pintar: en la superficie de la obra emergen los cimientos plásticos que sustentan la representación. Al enfatizar los aspectos materiales y táctiles de la pintura, estas obras no solo rescatan el acto de pintar como una práctica con un ritmo y un proceso propios, anteriores a la aceleración digital, sino que también tensionan las nociones de liberación creativa que a menudo se asocian con el mundo virtual.

Una limitación inherente a esta investigación es su enfoque exclusivo en el ámbito pictórico, lo cual podría excluir otras formas de expresión artística que también interactúan de manera crítica y sub-versiva con la interfaz digital. Además, queda pendiente una reflexión sobre la posible integración del acto pictórico analizado en las dinámicas económicas del capital, lo cual representa una línea de investigación futura.

En otro espacio investigativo, sería posible ampliar el análisis hacia otros medios artísticos y tecno-logías emergentes, explorando su interacción con la interfaz en diversos contextos culturales. Una perspectiva interdisciplinaria puede ofrecer un análisis más amplio sobre el impacto de la interfaz en la reconfiguración de la visualidad contemporánea y en las relaciones entre usuario, especta-dor y tecnología.

Lo expuesto aquí puede servir para pensar la pintura como un acto de resistencia frente a la homo-genización visual contemporánea. Pintar la interfaz, entonces, se convierte en una estrategia esté-tica que cuestiona y desarticula las conjeturas acerca de la representación en la era posrepresenta-cional. A través de la repetición, la pausa y la creación de distancias, estas obras, además, abren un espacio para una crítica ampliada sobre la relación entre tecnología, imagen y visualidad.

Este modo particular de realizar el acto pictórico reafirma la importancia de la representación en un contexto cultural donde la imagen ha sido subsumida por la lógica del dispositivo, emergien-do como una alternativa que recupera y reinterpreta la tradición en un diálogo constante con la contemporaneidad. ●

REFERENCIAS

Couchot, E. (1998). *La technologie dans l'art. De la photographie à la réalité virtuelle*. Jacqueline Chambón.

Farocki, H. (2015). *Desconfiar de las imágenes*. Caja Negra.

Fernández- Castrillo, C. (2024). Maquinolatría y creatividad poshuma-na entre futurismo, arte generativo e inteligencia artificial. *Artnodes*, 0(34), 1-8. <https://doi.org/10.7238/artnodes.v0i34.427415>

Fontcuberta, J. (2016). *La furia de las imágenes*. Galaxia Gutemberg.

Fontcuberta, J. (2024). *Desbordar el espejo*. Galaxia Gutemberg.

García, L. G. (2019). Prácticas artísticas offline: Materialidad de la obra de arte en la era post-internet. La pintura de Felipe Rivas San Martín. *Caracteres: es-tudios culturales y críticos de la esfera digital*, 8(1), 168-188.

Latour, B. (2001). *La esperanza de Pandora: ensayos sobre la realidad de los estudios de la ciencia*. Gedisa Editorial.

Lazzarato, M. (2012). El funcionamiento de los signos y de las semióticas en el capitalismo contemporáneo. *Palabra Clave*, 15(3). <http://www.scielo.org.co/pdf/pacla/v15n3/v15n3a17.pdf>

Lyon, D. (2004). *The Electronic Eye: The Rise of Surveillance Society*. U. Minnesota Press.

Lupton, D. (2016). Digital companion species and eating data: Implications for theorising digital data-human assemblages. *Big Data & Society*, 3(1), 1-5. <https://journals.sagepub.com/doi/full/10.1177/2053951715619947>

Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación. La imagen en la era digital*. Paidós.

Mejías, U. y Couldry, N. (2019). Colonialismo de datos: repensando la relación de los datos masivos con el su-jeto contemporáneo. *Virtualis. Revista de Cultura Digital*, 8, 78-97.

Paglen, T. (2019). Imágenes invisibles. *La Fuga*, 22. <https://www.lafuga.cl/imagenes-invisibles/944>

Rancière, J. (2014). *El reparto de lo sensible: estética y política*. Prometeo Libros.

Rivas San Martín, F. (s. f). Pinturas de interfaz [Pinturas]. <http://www.feliperi-vas.com/pintura-de-interfaz.html>

Rivas San Martín, F. (2014). Sobre pintura e interfaces. [http://www.bi-bliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2014/08/SOBRE-PINTURA-E-INTERFACES.pdf](http://www.bibliotecafragmentada.org/wp-content/uploads/2014/08/SOBRE-PINTURA-E-INTERFACES.pdf)

Rivas San Martín, F. (2018). Sobre pintura, interfaces y códigos QR9. *Hebras. Escenas, Performatividades y Escrituras*, 27-41. [https://www.researchgate.net/profile/Debora-Fernandez-Carcamo/publica-tion/366685090_Hebras_Escenas_Performatividades_y_Escrituras/links/63aeb06ac3c99660ebb53f95/Hebras-Escenas-Performatividades-y-Escrituras.pdf#page=32](https://www.researchgate.net/profile/Debora-Fernandez-Carcamo/publication/366685090_Hebras_Escenas_Performatividades_y_Escrituras/links/63aeb06ac3c99660ebb53f95/Hebras-Escenas-Performatividades-y-Escrituras.pdf#page=32)

Ré, A. A. , Costa, F. G. , Celis Bueno, C. y Berti, A. F. (2020). Escrituras algorít-micas e imágenes invisibles: tecnoes-tética y política. *Pensando. Revista de Filosofía*. <https://repositorio.upc.edu.ar/handle/123456789/291>

Vallejos, C. (2021). Desde la imagen como representación a la imagen como función: Sobre la condición algorít-mica presente en tres trabajos de arte visual contemporáneo en Chile. *Index, Revista de Arte Contemporáneo*, (12), 53-63. <https://doi.org/10.26807/cav.vi12.450>

Vallejos Fabres, C. (2018). La imagi-nación en el contexto de la imagen digital. Notas acerca de la tecno-ima-ginación. *Revista 180*, (42). [https://doi.org/10.32995/rev180.num-42.\(2018\).art-533](https://doi.org/10.32995/rev180.num-42.(2018).art-533)

Virilio, P. (1998). *The Vision Machine*. Indiana Univ. Press.

Wright, D. (2015). Digitalizing Tastes. En *Understanding Cultural Taste* (pp. 144-164). Palgrave Macmillan.