



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Artes y Ciencias Sociales

Grado en Fotografía

Notas al margen

Construcción visual de espacios liminales: grafitis, extrarradios y amplificación de campo.

Trabajo fin de estudio presentado por:	Rubén Vicente Heras
Tipo de trabajo:	Proyecto fotográfico
Director/a:	Eduardo D'acosta Balbín
Fecha:	16 de marzo de 2026

Resumen

Este proyecto se desarrolla mediante un enfoque fotográfico documental centrado en la observación del paisaje intervenido en el extrarradio de las ciudades; a partir de este registro documental, el trabajo añade un segundo nivel experimental con el uso de Inteligencia Artificial aplicada a la creación generativa de la imagen. La intervención digital se sitúa en los márgenes de la fotografía, produciendo composiciones híbridas, combinando una parte real y una parte generada. Como resultado final, la imagen definitiva se configura como un espacio expandido en el que conviven documento y ficción, registro y construcción, realidad y simulación, texto e imagen, pintura y fotografía.

Palabras clave:

Fotografía, grafiti, IA, paisaje, márgenes.

Abstract

This project develops, first, through a documentary photographic approach focused on the observation of the intervened landscape in the outskirts; from this documentary record, the work incorporates a second, experimental level through the use of Artificial Intelligence applied to the generative creation of the image. The digital intervention is situated on the margins of photography, producing hybrid compositions that combine a real part and a generated part. In this way, the final image is configured as an expanded space in which document and fiction, record and construction, reality and simulation, text and image, painting and photography coexist.

Keywords:

Graffiti, landscape, photography, AI, margins.

Índice de contenidos

1.	Introducción	8
1.1.	Contexto	8
1.2.	Justificación	9
1.3.	Problemas de investigación	10
1.4.	Objetivos	10
1.4.1.	Objetivo general	10
1.4.2.	Objetivos específicos	10
2.	Marco teórico	12
2.1.	Definiciones y conceptos clave	12
2.1.1.	El margen	12
2.1.2.	El grafiti y la firma	14
2.2.	Fotografiar un paisaje con signos	17
2.2.1.	Índices y símbolos	17
2.2.2.	Greene, Brassai, Levitt, Xoubanova y Escandell	18
2.3.	Paisajes y signos	19
2.3.1.	Signos en el paisaje	19
2.3.2.	Paisaje sin signos gráficos	20
2.3.3.	Separación texto e imagen	23
2.4.	Grafiti, conflicto visual. Espacios de resistencia en espacios disponibles	24
2.5.	Expandir el soporte	26
2.6.	Aislar el sujeto del fondo	27
2.7.	Expansión de la imagen mediante Inteligencia Artificial	28
2.7.1.	Espacio de actuación de la IA	28
2.7.2.	Dos ejemplos: sin neutralidad y construcción algorítmica de la memoria	30

3. Metodología	32
3.1. Metodología de análisis estético	32
3.2. Metodología de recolección y de análisis de datos.....	33
3.3. Metodología auto etnográfica.....	34
3.4. Metodología de investigación basada en la experimentación artística	35
3.5. Metodología técnica	36
4. Diseño de la propuesta	38
4.1. La serie fotográfica	38
4.2. Statement y selección de la serie fotográfica	39
5. Conclusiones.....	50
5.1. El graffiti y la fotografía como afirmación y superposición de significados	50
5.2. La IA y el margen	51
5.3. Los márgenes y la IA como no lugares	51
5.4. Lo que no vemos.....	52
6. Limitaciones y prospectiva	54
6.1. Limitaciones legales.....	54
6.2. Prospectiva	54
7. Referencias bibliográficas	56
Anexo A. Breve historia del graffiti	61
Anexo B. Black Book, el archivo fotográfico del grafitero	65

Índice de figuras

Fig. 1. <i>Medinet Habu</i> (ca. 1854), de John Beasley Greene.	18
Fig. 2. <i>La femme (passage Prévot en París)</i> (1930), de Brassai, de la serie VI: <i>L'Amour</i>	18
Fig. 3. <i>Graffiti: Chalk Drawing of Figure with Double Pupils, N.Y. City</i> (ca. 1940), de Helen Levitt.	18
Fig. 4. Intervención urbana en el espacio público de Antonio M. Xoubanova.	19
Fig. 5. <i>Subterráneos</i> , de Enrique Escandell.	19
Fig. 6. <i>Cartel de tienda de muebles</i> , en Alabama, de Walker Evans (1936).	20
Fig. 7. <i>Carretera Federal 97</i> , en Oregón. Fotografía de Stephen Shore (1973).	20
Fig. 8. <i>Valla 75</i> , La Algaba, de Eduardo D'Acosta (2010).	21
Fig. 9. <i>Mar de Japón</i> , Hokkaido (1986) obra de H. Sugimoto.	22
Fig. 10. <i>Paradise 2. Daintree</i> , Australia (1998) de Thomas Struth.	22
Fig. 11. <i>Untitled #5 in North America</i> imagen de Matt Siber (entre 2002 y 2010).	23
Fig. 12. <i>Austerlitz</i> , 2 de diciembre de 1805. Obra de Bleda y Rosa (2011).	24
Fig. 13. Fotografía de la serie <i>Espacio disponible</i> (2017-2025) de Eduardo Nave.	25
Fig. 14. Fotografía de la serie <i>Arquitectura y resistencia</i> (2013), de Nicolás Combarro.	25
Fig. 15. <i>Making of "Grand Prix A.C.F."</i> de Cortis & Sonderegger.	26
Fig. 16. <i>Retrato de Mohamed Roudane</i> , de Anna Surinyach y su serie <i>Mar de luto</i>	26
Fig. 17. <i>Sin título</i> , de la serie <i>Evidence</i> (1977), de Larry Sultan y Mike Mandel.	28
Fig. 18. <i>Árbol n.º 1</i> , de la serie <i>Fotografía-Acto</i> Myoung Ho Lee (2007).	28
Fig. 19. <i>Prosopagnosia</i> (2021), de Joan Fontcuberta y Pilar Rosado.	31
Fig. 20. <i>TRAUMA PORN Pt. 2</i> de Boris Eldagsen de su serie <i>Feast, promptography</i> , 2023.	31
Fig. 21. <i>Cartel en Barcelona</i> , de J. Bernadó. (2009).	32
Fig. 22. <i>Pericolo</i> , de Guido Guidi (1993).	32
Fig. 23. Fotografía en espacio real + ampliación generativa por IA= obra híbrida.	37

Fig. 24. Manos rupestres en la cueva de Silawesi (Indonesia).	61
Fig. 25. Grafitis en Pompeya.....	61
Fig. 26. Cámara con la firma de Belzoni en Pirámide de Khefren (1818).....	62
Fig. 27. <i>Templo de Abu Simbel</i> (Egipto) con inscripción de J. F. Champollion (c. 1828).	62
Fig. 28. <i>Inscripción “KYSELAK” en uno de los obeliscos del Schwarzenbergpark (Viena)</i>	63
Fig. 29. <i>Inscripción “Kilroy was here” en un pueblo de Texas, (E.E.U.U.)</i>	63
Fig. 30. <i>Darryl A. McCray, conocido como Cornbread</i>	64
Fig. 31. <i>Graffiti de TAKI 183 en el entorno urbano de N.Y.</i>	64

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Contexto

El presente trabajo analiza la presencia de intervenciones gráficas —principalmente grafitis y firmas— en el paisaje contemporáneo de Aragón, atendiendo a su localización en espacios periféricos, arquitecturas abandonadas y zonas visibles desde lugares de tránsito. Estas manifestaciones, realizadas sobre muros, construcciones rurales o infraestructuras, alteran la continuidad visual del territorio.

El paisaje queda transformado en un espacio marcado por la huella humana, y esos indicios configuran la mirada del espectador. Como señala Maderuelo (2005), el paisaje es una interpretación del territorio, resultado de una forma de ver y de representar el espacio. Por eso, la aparición de grafitis en entornos abiertos produce una ruptura en la experiencia contemplativa tradicional, generando una tensión entre la idea de naturaleza silenciosa y la presencia de signos gráficos que reclaman una atención inmediata.

La relación entre palabra e imagen determina la percepción de esta realidad física. El texto posee esa capacidad de significación directa que condiciona la lectura visual, orientando la mirada hacia la forma y hacia el significado, y puesto que la aparición de letras en el paisaje convierte la imagen en un espacio de lectura, esta modifica la percepción del entorno, cambiando el estado contemplativo del espectador hacia un estado que busca una interpretación. Estas inscripciones pueden entenderse como marcas de existencia, como rastros que hacen visible la presencia de un sujeto en lugares situados en los márgenes de la ciudad, en los márgenes de la legalidad o del propio sistema artístico (De Diego, 2000).

El interés por estos espacios marginales conecta con el arte y la fotografía contemporánea de paisaje y arquitectura, como han explorado autores como Walker Evans, Guido Guidi o Thomas Struth, y que han mostrado cómo el territorio se define por la presencia o ausencia de estructuras humanas y por las transformaciones producidas por la cultura, el tiempo y la naturaleza. El land art y otras prácticas artísticas también han experimentado los límites

entre naturaleza, arquitectura y acción, comprendiendo el paisaje como un campo de intervención.

Actualmente, la aparición de nuevas tecnologías de generación de imágenes introduce un nuevo problema visual y conceptual, ya que la Inteligencia Artificial permite producir imágenes que no proceden directamente de la realidad. Las imágenes finales que produce son el resultado de procesos de cálculo y síntesis que procesa de otras imágenes que se encuentran en bases de datos. Enfrentándonos a la tradición documental de la fotografía, surge la posibilidad de construir imágenes híbridas que combinan registro y creación, como trata de hacer este trabajo, explorando esa tensión mediante la utilización del relleno generativo aplicado a los márgenes de la fotografía, y ampliando el encuadre, creando zonas artificiales que dialogan con la parte documental.

Tenemos que mencionar que el uso del margen como espacio de intervención no es casual. Los grafitis suelen situarse en los márgenes del territorio —extrarradio, carreteras, construcciones abandonadas— y la propia imagen fotográfica posee también esos límites físicos. Al intervenir esos límites mediante Inteligencia Artificial, el proyecto establece una metáfora visual entre el margen de lo urbano, la marginalidad cultural del grafiti y los límites de la imagen.

1.2. Justificación

Por tanto, este trabajo se justifica por la necesidad de investigar, desde la fotografía y la experimentación, la relación entre la expresión gráfica, el paisaje y la tecnología. Para ello realizamos este largo proceso, tanto de documentación como de indagación, para concluir con la muestra de imágenes, producto de una percepción actual del territorio y del proceso tecnológico.

1.3. Problemas de investigación

Este trabajo propone dos problemas principales de investigación. El primero se centra en la transformación de la percepción del territorio mediante la presencia de grafitis, firmas y signos inscritos en el paisaje, y para ello analizamos cómo el texto dialoga con la imagen y cómo altera la experiencia visual del espacio paisajístico. Esto deriva en que las intervenciones gráficas introducen nuevas capas de significado sobre el entorno y convierten el paisaje en un espacio de lectura, memoria y conflicto simbólico.

El segundo problema aborda la tensión contemporánea entre documento fotográfico y generación artificial de imágenes, y para ello articulamos dos dimensiones aparentemente opuestas: por un lado, la necesidad de producir imágenes documentales que funcionen como testimonio de una realidad existente y, por otro, la posibilidad de expandir y completar esas imágenes mediante herramientas de Inteligencia Artificial. Este segundo problema de investigación explora cómo se percibe un documento fotográfico ampliado artificialmente y hasta qué punto la incorporación de elementos generados modifica la credibilidad y la interpretación de la imagen, cuestionando de esta manera los límites entre registro, simulación y construcción visual de la realidad.

1.4. Objetivos

1.4.1. Objetivo general

El siguiente trabajo busca ampliar los límites de la representación fotográfica mediante el uso de Inteligencia Artificial. A la vez plantea la reflexión sobre los límites actuales de la imagen fotográfica, la coexistencia entre lo real y lo artificial, y el papel creciente de la IA como herramienta accesible que está transformando los modos de producción, interpretación y construcción de lo visual, de este modo, se cuestiona incluso la naturaleza de la fotografía química. Esta investigación se materializará en una serie fotográfica sobre el paisaje y el grafiti.

1.4.2. Objetivos específicos

- Registrar y analizar de qué manera las intervenciones gráficas en el espacio intermedio — especialmente grafitis, firmas y textos inscritos en arquitecturas marginales, construcciones

abandonadas y lugares de tránsito— modifican la percepción del paisaje y alteran su significado como construcción cultural, tomando la fotografía como medio de observación y mediación con el mundo.

- Investigar el grafiti como intervención en el espacio público, considerando su dimensión simbólica, social y territorial, y su relación con la ocupación visual del paisaje, es decir, yendo de lo colectivo a lo privado. Reflexionar sobre el significado simbólico del grafiti, entendido como rastro, firma o señal de existencia, y su relación con la identidad, territorio y memoria.
- Identificar diferentes referentes fotográficos y artísticos que trabajan el paisaje intervenido, la arquitectura y la huella humana en el territorio.
- Identificar diferentes referentes fotográficos y artísticos que trabajan con la IA y analizar y reflexionar sobre esta nueva vía de construcción de la imagen.
- Desarrollar un proyecto personal de creación artística, documental y experimental, basado en la fotografía y en la IA, en la intervención visual en el paisaje y en la arquitectura de espacios intermedios, y materializarla en una serie fotográfica.
- Transcribir y expresar de forma conceptual, un espacio físico no visible llamado “espacio latente marginal”, dándole una visibilidad mediante la IA.

2. MARCO TEÓRICO

Antes de abordar el análisis de las intervenciones de los grafiteros en el paisaje y la expansión fotográfica mediante Inteligencia Artificial, es necesario definir algunos conceptos clave, como margen y grafiti, ya que son elementos vertebradores del trabajo.

2.1. Definiciones y conceptos clave

2.1.1. El margen

La palabra *margen* procede del latín *margo*, *marginis*, cuyo significado es «borde, orilla, límite o extremo» (Corominas y Pascual, 1980–1991). El término *margen* hace referencia al espacio que delimita un interior y establece una transición hacia un exterior. Esta relación permite entender el margen como un territorio liminal: un lugar de paso, de negociación y de posibilidad.

Este concepto es aplicado en diferentes casos y situaciones. Al igual que las orillas de un río son lugares donde se producen intercambios, desplazamientos y sedimentaciones, los márgenes de una publicación son espacios donde, a veces, aparecen anotaciones, correcciones, comentarios, referencias o dibujos que dialogan con el texto principal sin pertenecer plenamente a él. Normalmente, la parte central de la página suele recabar la información más relevante con más cantidad de signos. El texto principal de una publicación compuesto con tipografía de carácter mecánico y digital aporta una imagen de rigor y una estética normativa. La versión impresa del texto transmite la impresión de haber pasado por un proceso de elaboración y depuración en el que han intervenido múltiples filtros de revisión, corrección y ajuste formal. Como resultado, se presenta como un discurso de elevada densidad informativa, cuidadosamente estructurado, orientado a la transmisión precisa de contenidos. Las palabras se suceden, una detrás de otra porque las líneas se suceden en perfecto orden y distancia unas separadas de otras en cajas o celdas.

En cambio, lo escrito al margen de manera manual, está fuera de esa apariencia de oficialidad. Estas anotaciones situadas en el margen suelen parecer accesorias, contingentes, e imprimen un carácter más personal e individual. Tienen un origen más espontáneo,

subjetivo, improvisado, diferente, único. Estas anotaciones están más cerca del pensamiento de quien las realiza, aunque no están tan reproducidas.

La noción de margen también se aplica en lo social y cultural, para designar aquello que está fuera de los circuitos oficiales, fuera de los canales convencionales de exhibición y comercialización, como, por ejemplo, las manifestaciones de grafiteros de arte urbano. El margen se transforma en un lugar de visibilización de discursos, prácticas y agentes culturales que difícilmente encontrarían cabida en los espacios legitimados por el sistema.

Por otro lado, nos referimos al margen de las ciudades, para aquellos lugares que rodean a los núcleos urbanos. Estos espacios se pueden denominar transicionales o intersticiales entre la urbe y el campo, y constituyen uno de los principales escenarios de intervención del grafiti y del arte urbano. Al tratarse de lugares residuales, vacíos o de transición —solares, medianeras, pasos inferiores, muros ferroviarios o áreas industriales en desuso—, escapan en gran medida a los mecanismos habituales de control y representación de la ciudad. Su condición periférica favorece la apropiación temporal por parte de los grafiteros, que encuentran en ellos superficies disponibles para la experimentación, la expresión y la reivindicación.

En la imagen fotográfica, el margen constituye el límite del encuadre y, por tanto, el punto en el que la continuidad del mundo visible queda interrumpida. A través del visor, el fotógrafo selecciona un fragmento de una realidad potencialmente ilimitada, estableciendo un recorte que determina qué permanece dentro de la imagen y qué queda excluido. A través del visor se hace una selección de una totalidad, construyendo su significado, definiendo las relaciones entre lo visible y lo ausente. La composición fotográfica es un acto de completa libertad, pero viene muy condicionada por la intención del fotógrafo, por las leyes de la percepción y las convenciones culturales que orientan la lectura de las imágenes (Arnheim, R. 1974).

La ampliación del soporte fotográfico y de sus márgenes abre un campo prácticamente ilimitado de posibilidades para la materialización de la imagen mediante la IA. Esta actúa como un sistema capaz de explorar ese espacio potencial y concretarlo en una de sus

múltiples posibilidades visuales. La imagen generada no constituye una prolongación objetiva de la fotografía original, sino la actualización de una opción entre un conjunto casi infinito de alternativas calculadas algorítmicamente.

Esta expansión del soporte supone, además, una transformación en la concepción del propio margen, que deja de entenderse como un límite físico para convertirse en un espacio de generación de nuevas imágenes. A diferencia de la intervención manual del autor, el ordenador opera mediante modelos probabilísticos que no hacen explícito el proceso de construcción de cada elemento visual. A esto se le denomina *Blackbox*. Se conocen los datos de entrada y el resultado generado, pero el proceso interno mediante el cual el modelo construye cada elemento visual permanece, en gran medida, opaco para el usuario (Burrell, 2016). La imagen resultante emerge de la predicción estadística de millones de píxeles y de las relaciones aprendidas durante el entrenamiento del modelo, de modo que cada ampliación representa una posibilidad verosímil, aunque no necesariamente verdadera, de continuidad de la escena original.

Esta expansión del margen abre la posibilidad de expresión de lo que queda fuera del campo de atención, es decir, abre una potencialidad de expresión. En el caso de los grafitis es tomado por individuos anónimos; en la ampliación del margen fotográfico por IA se materializa como una prolongación anodina y silenciosa de la escena original. La IA suele completar el fuera de campo mediante áreas desprovistas de acontecimientos relevantes, ocupadas por fondos neutros, superficies vacías o elementos de escasa singularidad visual. Se trata de un «espacio disponible», en un territorio sin protagonismo aparente.

2.1.2. El grafiti y la firma

El grafiti constituye una práctica gráfica y pictórica visual caracterizada por expansión e infiltración en el espacio público, articulándose como una forma de intervención que responde a la necesidad de expresión individual y colectiva. La intención del grafiti es que permanezca, y que perdure para aumentar tanto espacial como temporalmente su visibilidad.

Los grafiteros —o escritores, según su propia jerga— se apropian o inventan palabras para formar apodos. Aunque su significado último nos resulte críptico, cada pieza posee un sentido cuya descodificación varía según la experiencia del espectador. La estética y la claridad de la palabra escrita están supeditadas a su nivel de legibilidad y a su ejecución formal. La firma o *tag*, como se denomina la expresión gráfica de su nombre, arrastra una fuerte carga visual que con frecuencia la vuelve ilegible; a pesar de todo ello, no pierde su validez, desde luego, ya que, al fin y al cabo, una firma es un trazo autógrafo de validación e identificación que manifiesta autoría (y compromiso). Esta representación del nombre propio articula un vínculo directo entre el sujeto, su identidad y su acción, y es una rotunda afirmación de presencia; rotundidad que depende también del tamaño del grafismo y su plasmación.

Desde una perspectiva jurídica, la firma posee un valor probatorio que permite acreditar la identidad del firmante y su aceptación respecto al contenido de un documento. Por ello, firmar constituye un gesto formal con implicaciones legales y simbólicas; allí convergen la figura del autor, su autoridad y la validación de una acción o discurso. Normalmente esta firma suele realizarse al final o en los márgenes del documento.

Con todo esto, la firma o *tag* en el grafiti adquiere una dimensión especialmente compleja y contradictoria, ya que el tag funciona como una afirmación de identidad en el espacio público, y al mismo tiempo se realiza, en muchos casos, sobre superficies no autorizadas y asociadas socialmente al vandalismo. Esto genera una paradoja significativa: el autor deja voluntariamente una marca que evidencia su propia acción transgresora. Entonces, la firma en el grafiti identifica, y esto convierte el acto de escribir en una declaración de presencia, apropiación y visibilidad dentro del paisaje urbano, pero bajo pseudónimo, para ocultar su identidad, y para probar su acción frente al grupo al que pertenece y escapar de la justicia. Es decir, el autor está, pero al mismo tiempo se le desconoce, (Figueroa Saavedra, 2006).

En el grafiti, la firma puede entenderse como una marca de identidad personal y simbólica del escritor o grafitero vinculada al reconocimiento dentro del grupo, ya que, del mismo modo que en el ámbito artístico la firma identifica al autor y aporta valor y legitimidad a la obra, en la cultura del grafiti el tag es también un mecanismo de visibilidad y construcción de reputación dentro de la comunidad de escritores. Este reconocimiento suele buscarse mediante acciones de riesgo, como intervenir lugares de difícil acceso, altamente visibles o prohibidos, y por eso, aquí, se construye un valor simbólico de acción, debido a la peligrosidad e ilegalidad del acto. Al mismo tiempo, las instituciones y autoridades intentan identificar a los autores de estas intervenciones, generándose una dinámica de persecución y ocultamiento basada en el anonimato y el pseudónimo. Se crea una tensión constante entre visibilidad y ocultación; la firma se convierte simultáneamente en afirmación de presencia y en gesto de rebeldía frente a las estructuras de control del espacio urbano y del patrimonio (Gómez Albarracín, 2016).

Como comentamos, en el contexto del grafiti, la firma coincide con la obra; esto es especialmente significativo, ya que rompe con la distinción tradicional entre autor y creación. Por el contrario, en el mundo del arte académico o institucional, la firma suele aparecer al margen (en una esquina del lienzo, por ejemplo), y en el grafiti la firma ocupa el centro del acto creativo. El nombre elegido por el escritor se convierte en una construcción estética: se diseña, se repite, se estiliza y esta evoluciona y cambia en cada realización. Es, por consiguiente, una forma de auto-representación visual. Identidad y expresión artística se funden. La firma deja de ser un cierre del proceso y se convierte en el proceso mismo. Es gesto, trazo, ritmo y decisión. En el grafiti, firmar no valida la obra: es hacerla.

Desde una perspectiva semiótica, la fotografía de grafitis transforma el signo en imagen, desplazando su función comunicativa hacia una dimensión estética y reflexiva (Barthes, 1986). El texto deja de funcionar únicamente como un elemento legible para convertirse también en una forma visual que estructura la visión y condiciona la percepción del espectador. La presencia de grafitis introduce una nueva capa de significado dentro de la imagen, consiguiendo un cambio en la experiencia visual y transformando el paisaje en un espacio de lectura e interpretación. Las palabras tienen la capacidad de aportar dimensiones

simbólicas adicionales en aquello que observamos, puesto que los signos remiten constantemente a conceptos e ideas. Nombrar implica evocar mentalmente y activar asociaciones que conectan recuerdos, pensamientos e imaginarios, incluso de manera fragmentaria o inconexa. Dicho de otra manera, la palabra posee la capacidad de relacionar conceptos y generar nuevas construcciones de significado.

Esto explica, en gran medida, porqué el grafiti se sitúa entre el territorio y su construcción cultural, entre lo visible y lo interpretado. El paisaje no existe de forma objetiva, sino que se produce en el acto de ser percibido y representado, especialmente a través de prácticas como la fotografía, donde la mirada selecciona, encuadra y otorga significado (Dahó, 2018).

2.2. Fotografiar un paisaje con signos

2.2.1. Índices y símbolos

Existe un vínculo estructural entre la inscripción urbana y la fotografía, ya que ambas pueden entenderse como formas indiciales de relación con la realidad, comparten una misma lógica de fijación. El grafiti actúa como una huella física sobre el espacio —una marca que altera el soporte—, modificando el soporte arquitectónico, y el sujeto, que ha intervenido, deja huella de su presencia, manifestando su ego. A la pared se le añade una capa de significación y apropiación simbólica. La fotografía opera como un dispositivo de registro que captura recontextualiza dicha inscripción, trasladándola a otro régimen de visibilidad. Fotografiar inscripciones conlleva documentar una huella, reinterpretar la relación entre huella y paisaje, y registrar la relación entre escritura y territorio.

La fotografía funciona como índice porque mantiene una conexión directa con aquello que registra. Como señala Barthes (1989), toda imagen fotográfica remite a una presencia anterior y actúa como testimonio de lo que ha existido. Por esos motivos, desde sus orígenes, la fotografía se ha vinculado al ejercicio de la documentación, como veremos ahora. La fotografía conserva esa huella visual y la traslada a nuevos contextos de interpretación, reforzando su valor como documento y archivo de la realidad.

2.2.2. Greene, Brassai, Levitt, Xoubanova y Escandell

La relación entre fotografía y la inscripción del grafiti puede rastrearse desde el prácticamente el nacimiento de la fotografía. En la década de 1850, John Beasley Greene utilizó la fotografía para documentar templos y relieves de Egipto, como los de Medinet Habu, con una finalidad arqueológica y de difusión visual de las inscripciones jeroglíficas (figura 1). Alrededor de 1930, Brassai otorgó al grafiti una dimensión estética y simbólica al fotografiar los muros de París y presentar estas marcas populares como formas expresivas capaces de dialogar con el arte y la historia visual de la ciudad (Brassai, 1961) (figura 2). Estas imágenes serán publicadas en la revista Minotauro (Skira, 1933) y posteriormente difundidas en exposiciones como la organizada por Edward Steichen en el MOMA en 1956. Esta obra es muy relevante ya que aproxima estas expresiones al lenguaje artístico. Esta práctica relacionó el trabajo de Klee y Duduffet (Rubio, 2008), y ha tenido una continuidad en artistas como Tàpies en cuanto a la formación y materialidad de la obra. También, Helen Levitt fotografió dibujos infantiles y signos espontáneos en las calles de Nueva York, alrededor de 1940, mostrando la ciudad como espacio de juego, y creatividad, y por supuesto también como forma de comunicación cotidiana (figura 3).

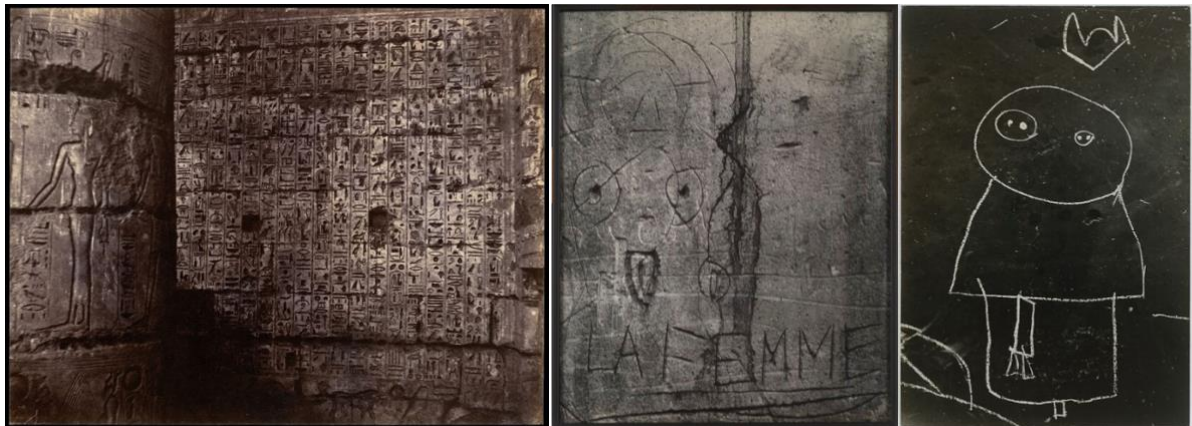


Fig. 1. *Medinet Habu* (ca. 1854), de John Beasley Greene.

Nota. Imagen tomada de Greene (ca. 1854).

Fig. 2. *La femme (passage Prévot en París)* (1930), de Brassai, de la serie VI: *L'Amour*.

Nota. Imagen tomada de Brassai (1930).

Fig. 3. *Graffiti: Chalk Drawing of Figure with Double Pupils, N.Y. City* (ca. 1940), de Helen Levitt.

Nota. Imagen tomada de Levitt (ca. 1940).

Damos un salto a la actualidad española para destacar a **Antonio M. Xoubanova** (figura 4) y **Enrique Escandell** (figura 5), que continúan explorando la relación entre fotografía, grafiti y territorio publicando fotolibros: el primero desde una mirada vinculada a la presencia del signo urbano, la autoafirmación visual y manifestación del ego, y el segundo desde la propia infiltración social del colectivo que genera esas intervenciones gráficas en el metro.



Fig. 4. Intervención urbana en el espacio público de Antonio M. Xoubanova.

Nota. Imagen tomada de Xoubanova (2021).

Fig. 5. *Subterráneos*, de Enrique Escandell.

Nota. Imagen tomada de Escandell (2018).

2.3. Paisajes y signos

En este apartado abordaremos la relación entre paisaje y signo como una tensión visual en la que ambos elementos pueden integrarse, superponerse, desaparecer, o aparecer separados dentro de la imagen mostrados con diferentes ejemplos.

2.3.1. Signos en el paisaje

Walker Evans revela las tensiones existentes entre paisaje, consumo y construcción ideológica por medio de fotografías de carteles y anuncios (figura 6). El cartel se convierte en un signo de aspiración, en una superficie simbólica desde la que el capitalismo articula imaginarios de éxito vinculados al consumo y a la adquisición material. Durante el tránsito, y

la contemplación, el paisaje queda atravesado por discursos económicos y culturales que condicionan la mirada del espectador (Rosler, 2007).



Fig. 6. *Cartel de tienda de muebles*, en Alabama, de Walker Evans (1936).

Nota. Imagen tomada de Evans (1936).

Fig. 7. *Carretera Federal 97*, en Oregón. Fotografía de Stephen Shore (1973).

Nota. Adaptado de *Babelia*, por El País, 2014.

Estas superficies visuales funcionan como dispositivos de colonización simbólica del espacio, algunos situados en medio de la nada, irrumpiendo en el silencio del territorio, otorgando al capitalismo un lugar privilegiado desde el cual ordenar el imaginario colectivo.

Como podemos ver también en la obra de Stephen Shore (figura 7), el cartel puede albergar la imagen de un paisaje ubicado en el paisaje real y mutable. El cartel funciona como destino prometedor, como señal previa del lugar donde debemos o nos sugiere llegar (promete su existencia), y ese lugar es una imagen inmutable paradisíaca y atemporal.

2.3.2. Paisaje sin signos gráficos

Frente a esta ocupación visual del espacio, Eduardo D'acosta en su obra *Vallas* (2008) introduce una reflexión distinta sobre el signo y el vacío. Aquí nos muestra un cartel vacío, que lejos de imponer un mensaje cerrado, abre un espacio de contemplación e incertidumbre. El soporte publicitario, privado de contenido textual, deja de funcionar como

mecanismo persuasivo y se transforma en una superficie abierta a la interpretación. El vacío adquiere una potencia poética y crítica: donde antes existía una intención comercial aparece ahora la posibilidad de una experiencia visual desligada de consignas externas. La ausencia de palabras permite que el espectador proyecte significados propios, suspendiendo temporalmente las imposiciones ideológicas asociadas al lenguaje publicitario. D'Acosta desplaza el interés desde el mensaje hacia la propia materialidad del soporte, estableciendo paralelismos entre las superficies del cartel y la abstracción atmosférica del cielo o del paisaje circundante (figura 8). El vacío representa la posibilidad de la ocupación por cualquier otra cosa, el margen posibilita una manifestación, una latencia de expresión, que se llevará a cabo por el primero que manifieste su intención, se atreva y exponga su gestualidad.



Fig. 8. *Valla 75, La Algaba*, de Eduardo D'Acosta (2010).

Nota: Imagen tomada de Ars Operandi (2012).

Esta característica puede relacionarse también con determinadas representaciones del paisaje aparentemente desprovistas de huella humana, como ocurre en algunas fotografías de Hiroshi Sugimoto (figura 9) y Thomas Struth (figura 10), ya que, en sus series dedicadas a espacios naturales, el paisaje es un territorio suspendido fuera del tiempo histórico, ajeno a la intervención humana, asociado a una idea contemporánea de paraíso. La ausencia de signos culturales visibles produce en el espectador una experiencia ambigua entre fascinación y desasosiego. Puede que la contemplación de superficies de agua, vegetación o espacios selváticos sin referencias humanas genere inicialmente una sensación de silencio y

apertura interpretativa; esta aparente neutralidad se ve alterada cuando intervienen elementos textuales externos —como el pie de foto o el contexto museográfico— puesto que delimitan y organizan el significado de la imagen. El texto funciona como un mecanismo de cierre semántico orientando la lectura y reduciendo la incertidumbre inicial del observador.



Fig. 9. *Mar de Japón*, Hokkaido (1986) obra de H. Sugimoto.

Nota. Tomada de Taguchi Art Collection (s. f.).

Fig. 10. *Paradise 2. Daintree*, Australia (1998) de Thomas Struth.

Nota. Tomada de Struth (1998).

La relación entre imagen y palabra constituye uno de los ejes centrales de la semiótica visual contemporánea (Mitchell, 1994). La imagen abierta favorece la multiplicidad interpretativa, el lenguaje escrito tiende a fijar y estabilizar el significado. La inscripción textual opera como una autoridad que determina qué debe ser comprendido y cómo debe ser interpretado aquello que se observa, de ahí que la presencia de palabras de gran escala en el paisaje —carteles, anuncios, señales— imponga una jerarquía discursiva sobre la experiencia visual del espectador, no ocupando simple y físicamente el espacio, para trasladarnos más allá, al plano simbólico.

2.3.3. Separación texto e imagen

La obra de Matt Siber (figura 11) analiza críticamente la saturación visual producida por los sistemas publicitarios y de señalización en el paisaje contemporáneo. En sus series como *Untitled*, Siber separa digitalmente los textos, logotipos y señales suspendidos del espacio y de la fotografía. Haciendo esta separación extractivista de signos en las imágenes pone en relevancia como la experiencia urbana se encuentra condicionada por marcas y mensajes comerciales. Esta acumulación de signos publicitarios funciona, como índice de la expansión capitalista sobre el espacio público y símbolo de una cultura dominada por el consumo y la comunicación visual.



Fig. 11. *Untitled #5 in North America* imagen de Matt Siber (entre 2002 y 2010).

Nota. Tomado de la página web de M. Siber (s. f.).

La obra de Bleda y Rosa, según Marta Dahó Masdemont, se construye a partir de una relación deliberadamente fragmentada entre imagen y texto. Sus fotografías presentan paisajes sobrios, vacíos y aparentemente neutros, pero los títulos introducen una dimensión histórica que transforma por completo su lectura. El espectador comprende que esos lugares son espacios marcados por acontecimientos pasados, conflictos, ausencias y memorias colectivas leyendo el texto que los acompaña, y que funciona como un elemento fundamental para activar el significado de la imagen. La fotografía muestra el territorio en un estado más actual, mientras que el título convoca aquello que ya no está visible, pero que permanece inscrito de forma invisible en el lugar (Dahó, 2018). Así se produce esa

transformación en la manera de mirar, el espectador busca esas señales mínimas que remiten a un acontecimiento histórico, como podemos ver en su serie “Campos de Batalla” (figura 12).



Austerlitz, 2 de diciembre de 1805.

Fig. 12. *Austerlitz*, 2 de diciembre de 1805. Obra de Bleda y Rosa (2011).

Nota. Tomado de la página web de Bleda y Rosa (s. f.).

2.4. Grafiti, conflicto visual. Espacios de resistencia en espacios disponibles.

Como decíamos, el grafiti continúa considerándose una práctica marginal porque normalmente ha operado fuera de los sistemas institucionales legitimados de producción visual. Su carácter marginal deriva de varios factores interrelacionados: la ocupación no autorizada del espacio público (donde se aplican multas de todo tipo), la vinculación con comunidades periféricas o subculturas urbanas, y su oposición estética y simbólica a los lenguajes visuales normativos del poder político, económico y publicitario. El grafiti introduce formas de expresión que escapan a los mecanismos oficiales de control del paisaje urbano, disputando quién tiene derecho a escribir, señalar y producir significado sobre la ciudad. Como plantea Nicolas Bourriaud, muchas prácticas visuales contemporáneas surgen precisamente desde posiciones de fricción con las estructuras hegemónicas de representación y circulación cultural (Bourriaud, 2009).

Estas intervenciones, en estos espacios — túneles, descampados, polígonos o infraestructuras abandonadas— están caracterizados por el abandono y la invisibilidad social, muestran rebeldía y desacuerdo. Su estética manual, irregular y gestual se aleja de la neutralidad tipográfica de la señalética institucional y de la publicidad, reforzando una subjetividad corporal y una presencia física que hace visibles realidades habitualmente excluidas. Como señala Mitchell (1994), el texto tiene la capacidad de dirigir la interpretación de la imagen, condicionando su lectura, pero esta función se complejiza por su carácter parcialmente ilegible, y genera una tensión entre significado y forma, entre comunicación y ruido visual.

Los espacios escogidos por los escritores de grafitis son precisamente espacios disponibles para la intervención y arquitecturas vernáculas que resisten a las inclemencias del tiempo. Hay dos referentes que así lo han registrado; por un lado, Eduardo Nave, con su serie Espacios disponibles (figura 13) cuyo interés reside en aquellos lugares con estructuras para anunciantes que permanecen descuidados o carentes de una identidad explícita, pero que encierran la posibilidad de ser activados, y Nicolas Combarro, que captura edificaciones supervivientes (figura 14), algunas resignificadas por medio de intervenciones pictóricas.



Fig. 13. Fotografía de la serie Espacio disponible (2017-2025) de Eduardo Nave.

Nota. Imagen tomada de Nave (s. f.).

Fig. 14. Fotografía de la serie Arquitectura y resistencia (2013), de Nicolás Combarro.

Nota. Imagen tomada de Combarro (s. f.).

2.5. Expandir el soporte

La fotografía contemporánea ha ampliado sus límites tradicionales por medio de prácticas híbridas, dejando de entenderse únicamente como medio documental; estas prácticas híbridas están vinculadas a la instalación, a la intervención espacial, la manipulación digital o la generación artificial de imágenes, entre otras. Es decir, la fotografía se abre a una posibilidad de imagen manipulable, abierta a la intervención. El concepto de “campo expandido” de Rosalind Krauss permite comprender cómo la fotografía desborda sus categorías tradicionales y ocupa territorios intermedios entre imagen, espacio y objeto (Krauss, 1979). «La fotografía no duplica lo real; lo inventa, lo deconstruye para comprender la realidad o darle nuevos significados. Al transmutarse en montaje, apropiación, o simulacro algorítmico, la imagen revela su naturaleza última: es un espejo partidista, es un artefacto soberano que legisla nuestra percepción de la existencia.»

Podemos ver esta forma de expansión en la obra de Joakim Cortis y Adrian Sonderegger (figura 15), que reconstruyen fotografías históricas mediante maquetas, escenografías y modelos a pequeña escala. Ellos simulan el carácter construido de muchas imágenes consideradas documentales haciendo visible el proceso de fabricación.

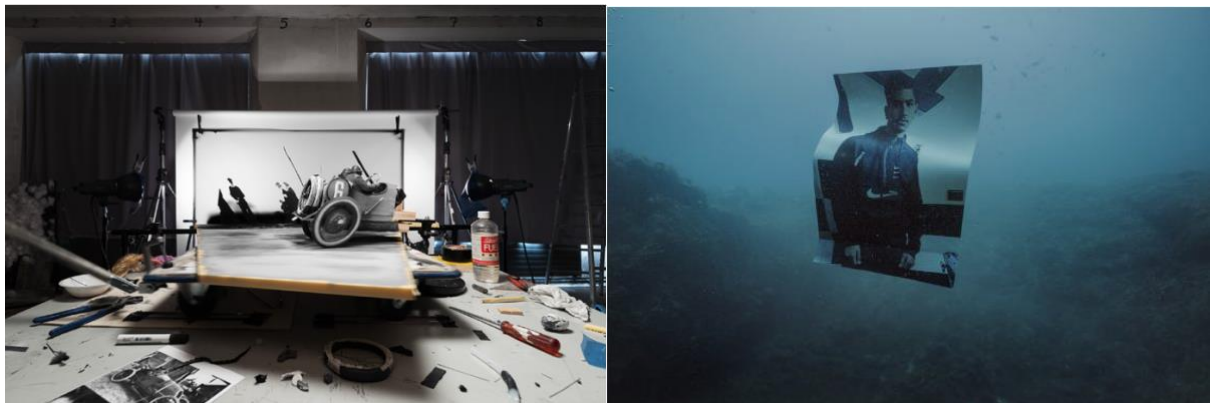


Fig. 15. *Making of “Grand Prix A.C.F.”* de Cortis & Sonderegger.

Nota. Imagen tomada de la página web de Cortis & Sonderegger (s. f.).

Fig. 16. *Retrato de Mohamed Roudane*, de Anna Surinyach y su serie Mar de luto.

Nota. Imagen tomada de la página web de Anna Surinyach (s. f.).

La obra de Anna Surinyach también puede entenderse como una amplificación del campo en la fotografía contemporánea desde una perspectiva ética, social y documental, pero desde un sentido distinto al de la reconstrucción artificial de la imagen. Con el fotoperiodismo como práctica y con la documentación de contextos de migración, conflicto y desplazamiento, utiliza la imagen para visibilizar realidades que suelen quedar fuera de los discursos oficiales (figura 16). Sus fotografías dirigen la atención hacia territorios periféricos e invisibles, cuerpos desplazados, situaciones de exclusión. La cámara es su instrumento, y su medio de denuncia y mediación social.

2.6. Aislar el sujeto del fondo

Para profundizar en esta relación entre naturaleza y artificio, resulta imprescindible comentar una fotografía de la serie Evidence, de Larry Sultan y Mike Mandel (1977) (figura 17). La serie está compuesta por imágenes procedentes de archivos científicos e institucionales. Ellas muestran cómo paneles, fondos neutros y dispositivos de medición transforman el paisaje en un objeto de estudio. Estas fotos desvelan los propios mecanismos de producción de las imágenes. La serie cuestiona la aparente objetividad documental. Toda representación implica una construcción previa de la realidad.

En una línea diferente, aunque vinculada a esta misma reflexión, se sitúa el trabajo de Myoung Ho Lee. Sus grandes lonas blancas instaladas tras árboles aíslan visualmente el motivo y alteran la percepción del entorno con esa capa de separación (figura 18). La lona es sostenida por grandes soportes, tensiona el paisaje real y el espacio abstracto introducido por el fondo. El dispositivo fotográfico es parte esencial de la obra, donde se ve el set, y se desvela la trampa.



Fig. 17. *Sin título*, de la serie *Evidence* (1977), de Larry Sultan y Mike Mandel.

Nota. Imagen tomada de Sultan y Mandel (1977).

Fig. 18. *Árbol n.º 1*, de la serie *Fotografía-Acto* Myoung Ho Lee (2007).

Nota. Imagen tomada de Lee (2007).

2.7. Expansión de la imagen mediante Inteligencia Artificial

2.7.1. Espacio de actuación de la IA

Como se he señalado anteriormente, uno de los grandes rasgos del grafiti es que es una expresión libre que surge al margen de las instituciones. Sin embargo, esta libertad encuentra sus límites en el derecho de la propiedad pública y privada, de modo que la práctica del grafiti plantea una tensión constante entre el ejercicio de la libertad de expresión y el respeto a los derechos de terceros (Constitución Española, 1978).

A partir de esta realidad surge una de las preguntas que orientan este trabajo: **¿qué produciría un sistema de inteligencia artificial si se le concediera un espacio de intervención semejante al que ocupa el grafitero?**

La Inteligencia Artificial (IA) es una tecnología informática muy reciente a la que se le está imponiendo desde el Parlamento Europeo una nueva legislación. La IA es capaz de procesar datos, reconocer patrones y generar respuestas o contenidos mediante algoritmos entrenados con grandes cantidades de información. En el ámbito de la imagen, la IA permite analizar, modificar o crear imágenes de forma automatizada a partir de referencias visuales, instrucciones o modelos de aprendizaje previo (Parlamento Europeo, 2020).

Las imágenes obtenidas en este trabajo pretenden explorar las posibilidades visuales que emergen cuando un modelo generativo opera con un elevado grado de libertad compositiva. En este experimento no se impuso un contenido específico, sino que se le ha permitido que el algoritmo complete, interprete y genere nuevas soluciones visuales a partir de la información disponible. En cierto modo, se le ha cedido un espacio de actuación; más que otorgarle una voz, se le ha permitido escribir con píxeles.

Esta cuestión enlaza con otra de las preguntas centrales de la investigación: **¿qué ocurre cuando el margen de una fotografía deja de ser un límite y pasa a convertirse en un espacio generativo?** La fotografía siempre ha implicado una selección del mundo visible. El encuadre determina tanto aquello que muestra como aquello que excluye, delimitando un fragmento de una realidad potencialmente infinita. La ampliación generativa desplaza esa frontera al proponer una posible continuidad del espacio fotografiado. El margen deja de ser un borde físico y se convierte en un territorio latente de construcción visual que cuestiona las relaciones entre documento, representación e imaginación, y pone en relieve la posibilidad de materializar cualquier imagen, cualquier huella, cualquier persona, cualquier paisaje, cualquier mensaje, si se establece una relación probabilística.

Por eso, la IA es capaz de dejar una huella que no es indicio. La inteligencia artificial produce imágenes capaces de simular la apariencia de un registro fotográfico sin mantener con él una relación indicial directa. La huella visual generada deja de ser la evidencia de un acontecimiento o de una presencia real para convertirse en la representación verosímil de aquello que nunca ha existido. Del mismo modo, la IA puede generar rostros de personas inexistentes, paisajes nunca recorridos o mensajes atribuidos a sujetos que jamás los formularon, desplazando la fotografía desde su tradicional función testimonial hacia un espacio de producción especulativa de imágenes. La ampliación generativa no persigue reconstruir el espacio situado fuera del campo visual, sino materializar una de las múltiples

continuidades plausibles que un modelo probabilístico puede producir a partir de la información contenida en la imagen original. La IA no recupera una realidad oculta; genera una hipótesis visual sobre aquello que podría existir más allá del encuadre.

2.7.2. Dos ejemplos: sin neutralidad y construcción algorítmica de la memoria

Aun así, la IA y las herramientas digitales que están transformando profundamente nuestra manera de representar y comprender el mundo no son neutrales, ya que dependen de procesos de recopilación y clasificación contruidos desde perspectivas humanas y antropocéntricas, y por lo tanto, condiciona nuestra interpretación de la realidad (Vinay et al., 2024).

Pilar Rosado, artista e investigadora del programa Serra Húnter de la Universidad de Barcelona, cuenta mediante un artículo de Pedro Medina (2022), cómo desarrolló junto a Joan Fontcuberta el proyecto Prosopagnosia (figura 19); una investigación basada en redes generativas antagónicas capaces de producir rostros artificiales a partir de fotografías de archivo. A través de estos sistemas algorítmicos, las imágenes, registros de la realidad se convierten en construcciones generadas mediante IA. Rosado señala que, aunque las máquinas no poseen intención creativa ni conciencia sobre sus resultados, sus errores y asociaciones inesperadas abren nuevas posibilidades visuales y conceptuales.

Boris Eldagsen sitúa su obra en un territorio inquietante donde la fotografía deja de ser una huella de lo real para convertirse en una construcción algorítmica de la memoria. En su serie Promptography (Eldagsen, 2023), las imágenes ya no nacen de la experiencia directa del mundo ni de la captura de un instante (figura 20). Sus imágenes nacen de instrucciones textuales dirigidas a una inteligencia artificial. La cámara desaparece como testigo de la realidad y es sustituida por el lenguaje, el dato y el cálculo probabilístico. Lo visible deja entonces de pertenecer al ámbito de la evidencia para entrar en el de la simulación. Las imágenes de Eldagsen producen una extraña sensación de verdad: parecen recuerdos, documentos o escenas vividas, aunque nunca hayan existido. En ese gesto se revela una de las grandes fracturas contemporáneas: la imposibilidad de distinguir con claridad entre

memoria y ficción, entre testimonio y artificio. La inteligencia artificial no reproduce el mundo; produce un mundo verosímil.

Eldagsen rechazó el premio Sony World Photography Awards por *Pseudomnesia: The Electrician* al generar la imagen por IA. En esta ocasión, sintió que había puesto en compromiso los límites de la fotografía, y el propio estatuto de la verdad visual en la era digital, por eso su gesto evidenciaba que la imagen contemporánea ya no puede entenderse únicamente como representación. La imagen generada por IA es una construcción híbrida entre humano y máquina, entre deseo y algoritmo. La fotografía, entendida tradicionalmente como prueba de existencia, entra nuevamente en crisis.



Fig. 19. *Prosopagnosia* (2021), de Joan Fontcuberta y Pilar Rosado.

Nota. Imagen tomada de Fontcuberta y Rosado (2021).

Fig. 20. *TRAUMA PORN Pt. 2* de Boris Eldagsen de su serie *Feast*, promptography, 2023.

Nota. Imagen tomada de Eldagsen (2023).

3. METODOLOGÍA

La presente investigación integra diferentes metodologías que se complementan entre sí para abordar el objeto de estudio desde múltiples perspectivas.

3.1. Metodología de análisis estético

Han sido varios los referentes artísticos y estéticos que han contribuido a dar forma a este trabajo. A los anteriormente nombrados, habría que sumar a Jordi Bernadó por su incorporación de sistemas de signos a sus imágenes (figura 21), y desde lo documental a Guido Guidi por su naturaleza simple a la hora de enfrentar el paisaje, ya que combina la naturalidad y el asombro por las imágenes de lugares ordinarios de mirada lenta (figura 22).



Fig. 21. Cartel en Barcelona, de J. Bernadó. (2009).

Nota. Tomado de *Welcome to Spain* (Bernadó, 2009).

Fig. 22. *Pericolo*, de Guido Guidi (1993).

Nota. Imagen tomada de Guidi (s. f.).

Hay que reseñar que muchos de estos autores disparan con cámaras de placas generalmente consiguiendo un amplitud y estética especial derivada de las superficies de exposición de gran formato. En nuestro trabajo, en cuanto al formato, se ha utilizado una cámara Nikon Z6

de full frame de superficie de 36x24 mm y una cámara Mamiya RB67 en formato 6x7, pero extendidas mediante amplificación generativa. Los grandes formatos o formatos medios producen una representación más natural, menos agresiva con una sensación de profundidad diferente.

Denotativamente son paisajes, imágenes tomadas al aire libre de estructuras edificaciones en lugares próximos a vías de paso. Esto condiciona que, en la producción de unas vistas generales, panorámicas, aparezca el cielo y el suelo con una división de línea de horizonte. La serie varía en cuanto a iluminación dependiendo del día en que han sido realizadas las fotografías.

Iconográficamente, la forma y el color de las letras confiere un carácter de comic, es dibujo, de cierta irrealidad entre la vista de lo natural y la escritura sobre soportes a veces decadentes; las superficies cuyas funciones suelen ser meramente constructivas tiene ahora una función comunicativa, o en el caso de las vallas publicitarias que son espacios para consejos publicitarios mercantilizados se convierten en soportes de reivindicación libre y gratuita.

Los grafitis pueden connotar rebeldía y manifestación de inconformismo en lugares donde aparentemente no pasa nada. Nadie los habita, solo son transitados a lo lejos. Esa apariencia de la escritura a mano puede sugerir cierto carácter lúdico, de juego. También encontramos cielos extremadamente azules con nubes vaporosas y plantas verdes vegetales que nacen a la intemperie. Los escritores de grafiti buscan lugares que aparentemente no tienen importancia o son abandonados, pero que, algunos, poseen mucha visibilidad.

3.2. Metodología de recolección y de análisis de datos

La práctica fotográfica desarrollada en este proyecto nace de recorridos por carretera, de los trayectos de desplazamientos entre ciudades, visitando periferias y espacios intermedios. La

carretera es un espacio de descubrimiento desde el que emergen imágenes marcadas por la intuición y el encuentro fortuito con el paisaje natural y humano.

Esta metodología encuentra una relación directa con el concepto de flâneur formulado por Baudelaire (1863), quien definía al paseante moderno como un observador sensible capaz de perderse en la ciudad y convertir el paseo en una experiencia estética. A estas ideas se suma la teoría de la deriva desarrollada por Debord (1958), quien planteaba la necesidad de recorrer los espacios urbanos dejándose llevar por las emociones, las atmósferas y las dinámicas del entorno. La deriva proponía romper con las lógicas utilitarias del movimiento cotidiano para experimentar la ciudad desde una actitud abierta, intuitiva y crítica. La búsqueda de emplazamientos para llevar a cabo la práctica de grafitis tiene algo de esta deriva de la que habla Debord, y la búsqueda de estos lugares para ser fotografiados como registro de esos encuentros inesperados también.

La presencia del grafiti introduce una interrupción en la experiencia contemplativa del paisaje. Tradicionalmente, el paisaje se asocia a una mirada distanciada, continua y reflexiva, pero en la contemporaneidad, de los grandes desplazamientos, la aparición de texto en la imagen obliga al espectador a detener su mirada y a buscar significado, transformando la contemplación en lectura. Este cambio, en contextos de tránsito, se produce en movimiento, generalmente en coche, durante un viaje. El espectador se enfrenta a estas inscripciones de forma muy fugaz, de escasos segundos, en un estado de atención fragmentada que intensifica su carácter de aparición inesperada. La mirada no puede detenerse, con lo que la atención en el grafiti es momentánea, no como sucedería en otros lugares como un museo, donde el tiempo y el movimiento intentan suspenderse.

3.3. Metodología auto etnográfica

En este trabajo, no se pretende determinar si el grafiti debe ser considerado arte o vandalismo, aunque sí conocer mínimamente las circunstancias de creación de los grafitis.

Una de las características del mundo del grafiti que resalta en nuestro estudio es que resulta especialmente relevante la dimensión de libertad expresiva que caracteriza estas prácticas, desarrolladas al margen de intereses económicos o recompensas materiales. Su difusión gratuita, anónima y libre es uno de sus rasgos más significativos. La reiteración del gesto, su intensidad, escala e intención desafiante y rebelde revelan una voluntad de presencia, de manifestación y de afirmación en el espacio público. Nuestro interés no reside necesariamente en la correspondencia entre el mensaje y la identidad de quien lo produce, es más en la capacidad de determinadas palabras o signos para descontextualizar el entorno, generar extrañamiento y suscitar interrogantes en el observador. Las imágenes obtenidas tienen un carácter un poco surrealista, descontextualizado, producido por ese distanciamiento que se ha producido entre el escritor y el lugar donde se manifiesta.

3.4. Metodología de investigación basada en la experimentación artística

Una de las ideas iniciales del proyecto consiste en cuantificar, en cierta medida, la credibilidad atribuida a las imágenes con la IA. La incertidumbre epistemológica ha aumentado en los últimos años como consecuencia de los avances tecnológicos, especialmente debido a la creciente similitud entre la imagen fotográfica y las imágenes producidas mediante sistemas algorítmicos. Este procedimiento de investigación, basado en la experimentación artística, se articula a partir de una imagen fotográfica real situada en el centro de la composición y unos márgenes generados mediante Inteligencia Artificial. Esta ampliación artificial, en ocasiones producida incluso sin indicaciones textuales específicas en el prompt, permite observar cómo los sistemas generativos resuelven por analogía y semejanza visual la información ausente a partir del contexto presente en la imagen original.

Habitualmente, los márgenes son considerados elementos accesorios, espacios secundarios sobre los que rara vez se detiene la atención, como si el significado de la imagen residiera exclusivamente en su parte central. Sin embargo, estos márgenes construyen una envoltura visual que condiciona la percepción del conjunto. Aunque modifican la experiencia visual de la imagen, entran en tensión con el núcleo fotográfico original, que conserva su condición de registro de lo real y presenta un mayor nivel de detalle. La investigación problematiza la

relación entre ambos espacios visuales y explora la fricción existente entre aquello que pertenece al ámbito del registro fotográfico y aquello que ha sido generado artificialmente.

La estructura registral de información visual (la foto real) se encuentra en el lugar central, hacia donde se dirige la mirada, hacia la superficie donde por lo general se encuentra la palabra escrita. La periferia de la foto crea un nuevo espacio mental de contexto obviado.

Estas imágenes requieren de un marco explicativo que permita orientar la atención hacia aquello que permanece oculto tras la ampliación generativa, es decir, hacia el espacio situado más allá de la imagen fotográfica original y construido mediante Inteligencia Artificial. Sin la presencia de un texto o de un pie de foto, la interpretación de las imágenes difícilmente podría ajustarse a la intención conceptual del proyecto. En este sentido, Boris Eldagsen en discusión con Fontcuberta señala que «... En La cámara lúcida, Roland Barthes argumenta que las fotografías son inestables sin lenguaje. El pie de foto estabiliza la imagen. Una misma fotografía cambia de significado con diferentes pies de foto» (Eldagsen, s. f.). La explicación textual se convierte en un elemento fundamental para posicionar al espectador frente a las imágenes y orientar su lectura para no caer en la trampa.

La propuesta persigue simultáneamente un efecto de desestabilización interpretativa; ya que el margen ha sido generado artificialmente, surge la cuestión de hasta qué punto esa expansión visual podría corresponderse con el contexto real del objeto fotografiado. Del mismo modo, cabe preguntarse si la naturaleza artificial de dicho margen resulta relevante cuando su apariencia mantiene una elevada verosimilitud respecto al entorno que presumiblemente acompañaba a la escena original.

3.5. Metodología técnica

Después de la localización y varios reconocimientos de las zonas expuestas, se han tomado las fotografías con las cámara nikon Z6 y Mamiya RB67, con objetivos normales. En el caso de las fotos digitales, algunas se han procesado mediante software de unión para generar panorámicas (Photomerge) con una actitud un arquitectónica. Posteriormente, se han procesado. Se ha procurado siempre que el centro de la imagen sea la parte sobre la que se

apoya el testimonio real, el margen ampliado con Photoshop y el software de IA Fireworks es la parte menos detallada, más etérea e irreal, con objetos amorfos e irreconocibles en muchos casos, aunque no obstante ambas partes pueden confundirse (figura 23).

En la mayoría de los casos no se ha escrito ningún prompt (indicación textual o instrucción para la IA), aunque en otros sí, como, por ejemplo: “Amplía el paisaje marginal con escrituras de grafiti”. Generalmente se solicitaban soluciones a la IA hasta encontrar una imagen apropiada.



Fig. 23. Fotografía en espacio real + ampliación generativa por IA= obra híbrida.

Nota. Imagen de elaboración propia.

4. DISEÑO DE LA PROPUESTA

4.1. La serie fotográfica

El resultado de esta investigación se ha resuelto en una serie fotográfica titulada *Notas al margen*. Se trata de un trabajo abierto y en proceso por lo que puede ir evolucionando a lo largo del tiempo. Para poder visualizarlo se puede encontrar en el siguiente link de descarga:

<https://www.dropbox.com/scl/fo/clgalblcc6izpo9y9o34u/AKDf5zt7uBlW5qt5DwJtVW8?rlkey=6c9grbhxrihsxtf5lj4ja20hi&dl=0>

4.2. Statement y selección de la serie fotográfica

A continuación, presento el statement y una selección de 10 imágenes que considero que resumen y dan buena cuenta del resultado del trabajo.

Statement

Este proyecto fotografía lugares grafitados del extrarradio. A través de la capacidad documental y registral de la fotografía se señalan estructuras y lugares de tránsito tomados por escritores (grafiteros) donde se exponen grandes y llamativos nombres, partes textuales que afectan al significado del paisaje. Estas imágenes son ampliadas mediante software generativo, envolviendo el documento fotográfico de sobre entendimiento algorítmico.

En lo central se dispone el logos (principio ordenador), donde se produce la apropiación de significado mediante el lenguaje, que es la parte fotográfica real. En la periferia de la imagen se establece un contexto ficticio; una extensión y una visibilización de un espacio que ha sido omitido, invisibilizado, y que vuelve a ser representado por IA. Se establece así un paralelismo entre los márgenes de la ciudad y los márgenes de la imagen. Ambos espacios comparten una condición periférica que los sitúa fuera de los focos de atención y los convierte, aparentemente, en lugares donde nada sucede o que carecen de interés. Del mismo modo que los grafiteros intervienen físicamente los márgenes urbanos, la IA actúa sobre los márgenes de la representación fotográfica, ampliando y prolongando aquello que queda fuera del encuadre. Esta expansión sin intención narrativa o simbólica humana concreta, funciona como una herramienta capaz de visibilizar esos espacios desde una aparente neutralidad.

Esta serie trata de crear un conflicto mediante un orden de oposición jerárquica; la parte central frente a los márgenes, lo textual frente a lo visual, lo real frente a lo ficticio, la esencia frente a la apariencia, la verdad frente al error, la presencia frente a la ausencia, la fotografía frente a la pintura, lo humano frente a la computación. De esta forma, se pretende invertir la tendencia en la tradición occidental de la búsqueda constante de un centro, de una presencia originaria, de una verdad estable o un fundamento último capaz de garantizar sentido, sobre la que se apoya la imagen.



S de Sope

Coordenadas: 41.706279118387044, -1.0146881524925178.

<https://maps.app.goo.gl/NTXyvTGQwwmGmFEw8>



HEROS

Coordenadas: 42.075485324059244, -0.4935043049658063

<https://maps.app.goo.gl/VEVbM2ze27s5JphK7>



RAYOS

Coordenadas: Aprox. 42.07527229059908, -0.5018504024115199



SUPER

Coordenadas: 40.49377800697652, -1.2467778386496637

<https://maps.app.goo.gl/tdnbQ9QHvfwJKfEY9>



ZAS

Coordenadas: 42.09539989654615, -0.471737560427855

<https://maps.app.goo.gl/YrTP3LJz13pVdLL26>



AWA

Coordenadas: 41.635668024067286, -0.7608107787422845

<https://maps.app.goo.gl/FQkkSbeh4B7rKJMdA>



ZUGE

Coordenadas: 41.66437978415405, -0.8295709610551798

<https://maps.app.goo.gl/rwVmE5wrkAab2aPr9>



IMPE

Coordenadas: 40.49793324586431, -1.251075186516133

<https://maps.app.goo.gl/esLMDNqsZhkpT1wp9>



KILO

Coordenadas: Aprox. 41.99557642788214, -0.650219503436267



CREW

Coordenadas: 41.65831733692413, -0.9504828992507232

<https://maps.app.goo.gl/rLj3ELqsAhv7YceU7>

5. CONCLUSIONES

La presente investigación ha partido de una cuestión aparentemente sencilla como es la relación entre fotografía, grafiti e Inteligencia Artificial. A lo largo del desarrollo teórico y práctico del proyecto, esta relación ha revelado una serie de problemáticas vinculadas a la representación, la memoria, la autoría, la credibilidad de las imágenes y los límites de la fotografía contemporánea mediante su hibridación. El resultado final permite afirmar que la imagen actual debe entenderse como un concepto fluido y abierto, no como una representación cerrada de la realidad; la fotografía es un espacio complejo donde convergen múltiples capas de significado, mediaciones tecnológicas y procesos de construcción visual capaz de expandirse más allá de la representación directa.

5.1. El grafiti y la fotografía como afirmación y superposición de significados

Tanto la fotografía como el grafiti tiene un carácter indicial. El grafiti pone de manifiesto una constante antropológica profundamente arraigada en la experiencia humana: la necesidad de dejar huella. La firma o tag puede entenderse como un gesto de apropiación simbólica del entorno, una acción mediante la cual el individuo reclama un lugar dentro del espacio colectivo. El acto fotográfico participa también de esta lógica de apropiación de una forma simbólica como comenta Susan Sontag (1977) en su libro *Sobre fotografía*. Fotografiar implica seleccionar, encuadrar y extraer un fragmento de realidad para transformarlo en imagen y apropiárselo de forma simbólica. Tanto la firma como la fotografía constituyen formas de confirmar, señalar, aislar y otorgar significado. Fotografiar un grafiti supone la superposición de dos actos de apropiación: el primero realizado por quien interviene el muro y el segundo por quien decide convertir esa intervención en imagen.

La fotografía preserva aquello que por naturaleza es efímero, pero al mismo tiempo transforma su significado. Lo que originalmente pertenecía al ámbito urbano pasa a formar parte de otro contexto de lectura y recepción.

5.2. La IA y el margen

Otro de los objetivos principales del trabajo ha consistido en reflexionar sobre la naturaleza de la imagen fotográfica en un contexto marcado por la aparición de sistemas generativos de Inteligencia Artificial. Durante décadas, la fotografía ha sido entendida como una huella de la realidad, un registro privilegiado de aquello que ha existido frente a la cámara. Aunque esta concepción ya había sido cuestionada por numerosos autores, la irrupción de tecnologías capaces de generar imágenes visualmente indistinguibles de una fotografía ha intensificado de manera significativa el debate sobre la credibilidad de las imágenes.

La investigación confirma que la relación entre fotografía y verdad atraviesa actualmente un momento de profunda transformación. La expansión de la cultura digital, la proliferación de contenidos visuales, la circulación masiva de imágenes y el desarrollo de herramientas generativas han contribuido a instalar una actitud de sospecha frente a cualquier representación visual. La fotografía ya no puede ser aceptada automáticamente como prueba o evidencia. El espectador se ve obligado a negociar constantemente entre la confianza y el escepticismo.

Los resultados obtenidos muestran que la ampliación generativa puede integrarse de manera extremadamente convincente dentro de la imagen. En muchos casos, los elementos generados pasan desapercibidos y son asumidos como parte de la escena original. Esta circunstancia pone de manifiesto que la percepción visual opera frecuentemente mediante presuposiciones y expectativas. La Inteligencia Artificial no recupera información que existiera previamente en la imagen; la IA construye hipótesis visuales plausibles a partir de patrones aprendidos. En otras palabras, rellena los vacíos mediante predicciones.

5.3. Los márgenes y la IA como no lugares

Se puede deducir que la Inteligencia Artificial opera, en sí misma, como una extensión contemporánea del concepto de «no lugar» propuesto por Marc Augé (1993). Si el extrarradio y las arquitecturas abandonadas constituyen no lugares físicos debido a su

condición de espacios de tránsito y desposesión identitaria, la IA se configura como un no lugar digital y estadístico. Al intervenir los márgenes de la fotografía documental, el algoritmo no rescata la memoria del territorio, lo que hace es sustituirla por un cálculo de probabilidades extraído de un macrocosmos de datos descontextualizados. Así se genera una paradoja espacial; cuando el grafiti manual, que es pura huella corpórea y afirmación de presencia en la periferia real, acaba siendo abrazado y expandido por el no lugar abstracto del algoritmo, el documento físico se diluye en la homogeneización de la simulación digital.

IA, estadísticamente como lugar común

La democratización de la IA permite que cualquier persona acceda a esta tecnología y la utilice sin barreras técnicas; cuando ese uso se da a través de un *prompt* desprovisto de instrucciones específicas, se genera un vacío directivo que emula el crecimiento silvestre y descontrolado de la naturaleza. Así, el texto sugiere que la verdadera democratización implica abrir el acceso a la herramienta, y asumir también que, ante la falta de pautas u órdenes precisas, la IA responderá de forma orgánica, caótica e impredecible, expandiéndose libremente en múltiples direcciones según su propio sesgo y naturaleza.

Llevamos tiempo cuestionándonos si podemos considerar estas trampas visuales inofensivas en nuestras fotografías. La legislación europea define a estas imágenes como de riesgo mínimo o nulo (Parlamento Europeo, 2025, 24 de febrero), en cambio, un *deepfake* utilizado para engañar al público o manipular la información está sujeto a obligaciones de transparencia y etiquetado.

5.4. Lo que no vemos

Esta cuestión conecta directamente con uno de los aspectos centrales del proyecto: la problematización de aquello que no vemos. La ampliación generativa actúa como una materialización de lo posible, de lo supuesto y de lo sobreentendido. La fotografía tradicional delimita un fragmento concreto de realidad dentro de un marco cerrado, la Inteligencia Artificial propone una expansión hipotética más allá de sus límites. La investigación utiliza estas construcciones como herramientas para reflexionar sobre los mecanismos mediante los cuales interpretamos las imágenes.

La serie desarrollada no pretende ofrecer respuestas definitivas, sino abrir preguntas. ¿Dónde se sitúan actualmente los límites entre realidad y ficción? ¿Qué grado de confianza merece una imagen? ¿Hasta qué punto las tecnologías generativas modifican nuestra relación con el documento fotográfico? ¿Es posible seguir entendiendo la fotografía como una huella estable del mundo?

La fotografía continúa siendo una herramienta privilegiada, necesaria e indispensable para pensar la realidad. La incorporación de tecnologías generativas obliga a ampliar las categorías con las que se han interpretado históricamente las imágenes. La fotografía contemporánea representa el mundo visible, y participa activamente en la construcción de nuevos espacios de posibilidad, donde documento, memoria, imaginación y simulación conviven de manera inseparable.

La imagen generada por Inteligencia Artificial constituye un artificio artístico y ficcional que nos impone un profundo giro en nuestra comprensión ontológica. Existe una clara analogía entre este fenómeno y el impulso urbano del grafiti: mientras el escritor de la calle localiza superficies o muros desocupados para dejar su impronta, la IA se despliega colonizando el plano de lo visible e invisible. Esta dinámica traslada el foco de interés hacia las superficies de inscripción, soportes que acaban siendo conquistados de manera democrática o azarosa por múltiples lenguajes para terminar consolidándose, tras su lectura e interpretación, en los nuevos pilares de nuestra cultura visual.

6. LIMITACIONES Y PROSPECTIVA

6.1. Limitaciones legales

El registro fotográfico de grafitis en el espacio público plantea un escenario particular en cuanto a los derechos de propiedad intelectual. Dado que se trata de intervenciones anónimas, realizadas en su mayoría de manera espontánea o no autorizada en el entorno interurbano, el proyecto queda exento de la necesidad de gestionar cesiones explícitas de derechos de imagen para el desarrollo de la actividad fotográfica. Asimismo, a nivel metodológico, la captura de estas obras se ha limitado estrictamente a zonas accesibles y seguras, descartando la incursión en espacios prohibidos o de alta peligrosidad que a veces forman parte de la cultura del grafiti.

En el plano tecnológico, el procesamiento y la expansión de las imágenes se ha llevado a cabo mediante Adobe Firefly, una plataforma cuyo marco legal otorga los derechos del resultado visual al autor de las instrucciones o prompts. Durante este proceso generativo, la inteligencia artificial demuestra una comprensión minuciosa del material original, logrando prolongar la composición al interpretar elementos técnicos como el viñeteado de la fotografía real. No obstante, esta expansión algorítmica deja rastros y patrones de construcción visual que resultan claramente perceptibles, aunque son susceptibles de ser corregidos o pulidos en una fase posterior de postproducción.

6.2. Prospectiva

Estrategia de difusión, visionados y exhibición pública

La finalidad última de esta investigación visual es su inserción en el circuito cultural y su exhibición pública. Para lograr el máximo impacto y maduración del proyecto, la estrategia de difusión se ha estructurado en dos fases: una primera etapa enfocada en los visionados de portfolios y redes profesionales a nivel nacional e internacional, y una segunda etapa orientada a la exhibición en festivales específicos y espacios institucionales de Zaragoza.

Fase 1: Visionados de portfolios y plataformas profesionales en festivales

Antes de su producción final, el proyecto se presentará en plataformas estratégicas de visionado para someterlo al escrutinio de comisarios, editores y directores de instituciones internacionales. Dentro de esta fase, se han seleccionado:

-F/262 - Festival Internacional de Fotografía (Portugal): ubicado en Caldas da Rainha, es un festival que explora narrativas visuales y cuestiones medioambientales con exposiciones e instalaciones públicas repartidas por toda la región.

-Les Rencontres d'Arles - Portfolio Reviews (Francia): es el lugar para confrontar una propuesta de límites conceptuales de la imagen digital y el documento, pudiendo abrir puertas a becas, residencias y circuitos expositivos.

-PHotoESPAÑA Descubrimientos (Madrid): considerado el marco nacional idóneo para el proyecto, ya que la serie conecta de manera directa con las líneas conceptuales más vigentes del festival.

-Art Photo BCN (Barcelona): un espacio para proyectos con un desarrollo conceptual ya consolidado. Su línea editorial se vincula estrechamente con la autoría contemporánea, el ensayo visual, los proyectos híbridos y el formato fotolibro.

-IPFA Meeting Barcelona: esta plataforma representa la oportunidad de mayor rentabilidad profesional a nivel de redes, ya que está específicamente diseñada para revisiones de portfolios y reúne a directores y comisarios de más de 50 festivales internacionales.

Fase 2: Circuitos de festivales y exhibición institucional

Para mostrar este trabajo, se plantea su posible difusión en escenarios de exhibición en Zaragoza, y considero los más apropiados como el Festival Asalto, que es referente natural e indiscutible para el arte urbano, el CDAN (Museo de arte y naturaleza de Huesca) que aúna conceptos como el arte y la naturaleza, y en el ámbito institucional y divulgativo de la Universidad de Zaragoza. Por último, podría caber la exposición en el entorno museístico del IAACC Pablo Serrano, ya que es un espacio idóneo para propiciar el diálogo sobre las fronteras entre el registro documental de la fotografía de autor con la vanguardia de las herramientas digitales.

7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Abarca, J., & Chambers, T. (2019). *Punk Graffiti Archives: Madrid*. Urbanario.
- Anula, A. (2018). *Las manos rupestres: Un misterio sin resolver de la prehistoria*.
<https://alvaroanula.com/2018/05/29/las-manos-rupestres-un-misterio-sin-resolver-de-la-prehistoria/>
- Arnheim, R. (1974). *Art and visual perception: A psychology of the creative eye* (Rev. ed.). University of California Press.
- Ars Operandi. (2012, 17 de mayo). *Las no-imágenes de Eduardo D'Acosta*.
<https://arsoperandi.blogspot.com/2012/05/las-no-imagenes-de-eduardo-dacosta.html>
- Augé, M. (1993). *Los no lugares: Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Gedisa.
- Barthes, R. (1986). *Lo obvio y lo obtuso*. Paidós.
- Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía*. Paidós.
- Baudelaire, C. (1863). *El pintor de la vida moderna*. [Completar con la edición utilizada].
- Bernadó, J. (2009). *Welcome to Spain*. Actar.
- Bleda, M., & Rosa, J. (s. f.). *Europa: Campos de batalla*.
<https://www.bledayrosa.com/proyectos/-europa/>
- Bourriaud, N. (2009). *Radicante*. Adriana Hidalgo Editora.
- Brassaï. (1930). *La femme (passage Prévot en París)* [Fotografía], de la serie VI: L'Amour. Museu d'Art Contemporani de Barcelona.
<https://www.macba.cat/es/obra/r1837-la-femme-passage-prevot-graffiti-serie-vi-lamour/>
- Brassaï. (1961). *Graffiti*. Flammarion.
- Burrell, J. (2016). How the machine "thinks": Understanding opacity in machine learning algorithms. *Big Data & Society*, 3(1), 1–12. <https://doi.org/10.1177/2053951715622512>
- Clottes, J. (2008). *Cave art*. Phaidon Press.
- Combarro, N. (s. f.). *Arquitectura y resistencia*. <https://nicolascombarro.com/proyectos/>

- Corominas, J., & Pascual, J. A. (1980–1991). *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*. Gredos.
- Cooper, M., & Chalfant, H. (1984). *Subway art*. Henry Holt and Company.
- Cortis, J., & Sonderegger, A. (s. f.). *Making of "Grand Prix A.C.F." (by Jacques-Henri Lartigue, 1913)* [Fotografía de la serie *Icons*]. Cortis & Sonderegger.
<https://www.cortisonderegger.ch/icons?itemId=dskir9003crqpttn02yq3jj4ibfg01-whr8w>
- Constitución Española. (1978). *Boletín Oficial del Estado*, núm. 311, de 29 de diciembre de 1978. <https://www.boe.es/buscar/act.php?id=BOE-A-1978-31229>
- Cultura Inquieta. (s. f.). *Es el momento de hacer nuestra propia historia*.
<https://culturainquieta.com/estilo-de-vida/es-el-momento-de-hacer-nuestra-propia-historia/>
- Dahó Masdemont, M. (2018). *Del paisaje al territorio. Transiciones entre el giro espacial y el giro geográfico* [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona].
- Dahó Masdemont, M. (2019). *Imágenes contemporáneas del paisaje: Entre la representación y la experiencia*. Ediciones Universidad de Salamanca.
- Debord, G. (1958). *Teoría de la deriva. Internationale Situationniste*, 2.
- De Diego, J. (2000). *Graffiti. La palabra y la imagen*. Los Libros de la Frontera.
- Diario Cambio 22. (s. f.). *De prisionero a pionero del arte: La historia de Cornbread, el maestro del graffiti contemporáneo*.
<https://diariocambio22.mx/de-prisionero-a-pionero-del-arte-la-historia-de-cornbread-el-maestro-del-grafiti-contemporaneo/>
- Eldagsen, B. (2023). *TRAUMA PORN Pt. 2* [Imagen generada mediante IA de la serie *Feast*].
<https://www.expanded.art/articles/boris-eldagsen-the-photography-of-the-future-is-what-ai-leaves-behind>
- El País. (2014, 17 de noviembre). *Aquella década prodigiosa*.
https://elpais.com/cultura/2014/11/17/babelia/1416226589_257361.html
- Evans, W. (1936). *Cartel de tienda de muebles, en Alabama* [Fotografía]. The Metropolitan Museum of Art. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/284801>

- Escandell, E. (2018). *Subterráneos. Cuadernos de la Kursala* (N.º 66). Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.
<https://www.enriqueescandell.com/subterraneos-book/>
- Fagan, B. M. (2004). *The rape of the Nile: Tomb robbers, tourists, and archaeologists in Egypt*. American University in Cairo Press. (Trabajo original publicado en 1975).
- Figueroa Saavedra, F. (2006). *Graphitari: El grafiti urbano como objeto de estudio*. Minotauro Digital.
- Fontcuberta, J., & Rosado, P. (2021). *Prosopagnosia* [Proyecto artístico]. ISEA 2022.
<https://www.isea-symposium-archives.org/art-events/prosopagnosia-by-joan-fontcuberta-pilar-rosado/>
- Gómez Albarracín, J. (2016). *El graffiti: Una aproximación estética a la escritura urbana* [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona].
- Greene, J. B. (ca. 1854). *Medinet Habu* [Calotipo]. The Metropolitan Museum of Art.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/266121>
- Guidi, G. (2014). *Veramente*. MACK Books.
- Guidi, G. (s. f.). *Pericolo* [Fotografía]. Galleria Unosunove.
<https://www.unosunove.com/public/en/portfolio/guido-guidi-2/>
- Kilroy Was Here. (s. f.). *Kilroy legends*.
<http://www.kilroywashere.org/001-Pages/01-0KilroyLegends.htm>
- Krauss, R. (1979). Sculpture in the expanded field. *October*, 8, 30–44.
<https://doi.org/10.2307/778224>
- Lee, M. H. (s. f.). *Photography-Act* [Serie fotográfica]. LensCulture.
<https://www.lensculture.com/articles/myoung-ho-lee-tree#slideshow>
- Levitt, H. (ca. 1940). *Graffiti: Chalk Drawing of Figure with Double Pupils, New York City* [Fotografía]. The Metropolitan Museum of Art.
<https://www.metmuseum.org/art/collection/search/265109>
- Maderuelo, J. (2005). *El paisaje: Génesis de un concepto*. Abada.

Medina, P. (2022). *Autoría y creación en la era del algoritmo*. Artecontexto.

<https://artecontexto.com/autoría-y-creación-en-la-era-del-algoritmo/>

Mitchell, W. J. T. (1994). *Picture theory: Essays on verbal and visual representation*.

University of Chicago Press.

My Modern Met. (s. f.). *Historia del graffiti*.

<https://mymodernmet.com/es/graffiti-historia/>

National Geographic. (2024). *Pompeya: Descubren varios grafitis realizados por niños con escenas de gladiadores*. [https://historia.nationalgeographic.com/es/a/pompeya-](https://historia.nationalgeographic.com/es/a/pompeya-descubren-varios-grafitis-realizados-por-ninos-escenas-gladiadores)

[descubren-varios-grafitis-realizados-por-ninos-escenas-gladiadores](https://historia.nationalgeographic.com/es/a/pompeya-descubren-varios-grafitis-realizados-por-ninos-escenas-gladiadores) 21445

Nave, E. (s. f.). *Espacio disponible*. <https://eduardonave.com/espacio-disponible-photobook>

Onet Kultura. (s. f.). *Pierwsi Polacy w Egipcie: Badacze, turyści czy wandale*.

[https://kultura.onet.pl/wiadomosci/pierwsi-polacy-w-egipcie-badacze-turysci-czy-](https://kultura.onet.pl/wiadomosci/pierwsi-polacy-w-egipcie-badacze-turysci-czy-wandale/zwsdsw)
[wandale/zwsdsw](https://kultura.onet.pl/wiadomosci/pierwsi-polacy-w-egipcie-badacze-turysci-czy-wandale/zwsdsw)

Parlamento Europeo. (2020). *¿Qué es la inteligencia artificial y cómo se usa?*

[https://www.europarl.europa.eu/topics/es/article/20200827STO85804/que-es-la-](https://www.europarl.europa.eu/topics/es/article/20200827STO85804/que-es-la-inteligencia-artificial-y-como-se-usa)
[inteligencia-artificial-y-como-se-usa](https://www.europarl.europa.eu/topics/es/article/20200827STO85804/que-es-la-inteligencia-artificial-y-como-se-usa)

Rosler, M. (2007). *Imágenes públicas: La función de la fotografía en el orden social*. Editorial Gustavo Gili.

Ross, J. I. (Ed.). (2016). *The Routledge handbook of graffiti and street art*. Routledge.

Rubio, O. M. (2008). *Brassai Graffiti*. Exposiciones Círculo de Bellas Artes.

Siber, M. (s. f.). *Untitled #5 in North America* [Fotografía]. <https://mattsiber.com>

Silver, T. (Director). (1983). *Style Wars* [Documental]. Public Art Films.

<https://www.youtube.com/watch?v=nUq5N0YRgcU>

Skira, A., & Tériade, E. (Eds.). (1933–1939). *Minotaure* [Revista]. Albert Skira.

Sultan, L., & Mandel, M. (1977). *Untitled* [Fotografía de la serie *Evidence*].

<https://www.larrysultan.com/gallery/evidence/>

Struth, T. (1998). *Paradise 2, Pilgrim Sands, Daintree, Australia* [Fotografía]. Revista Estilo.

<https://revistaestilo.org/thomas-struth-paradise-2-pilgrim-sands-daintree-australia-1998/>

Surinyach, A. (s. f.). *Anna Surinyach*. <https://annasurinyach.com/>

Terre Incognite Magazine. (s. f.). *Giovanni Battista Belzoni: Un italiano alla scoperta dell'antico Egitto*. <https://www.terreincognitemagazine.it/giovanni-battista-belzoni-un-italiano-alla-scoperta-dellantico-egitto/>

Taguchi Art Collection. (s. f.). *Sea of Japan, Hokkaido (1986), Hiroshi Sugimoto*. <https://taguchiartcollection.jp/artwork/tac210/>

Vinay, P., Deshmukh, S., & Liu, Y. (2024). Bias in generative AI: Examining racial and gender stereotypes in AI-generated images. *arXiv*. <https://doi.org/10.48550/arXiv.2403.02726>

Xoubanova, A. M. (2021). *Graffiti*. RVB Books.

Anexo A. Breve historia del grafiti

La práctica del grafiti se engloba dentro de una continuidad histórica muy amplia, y se encuentra vinculada a la necesidad humana de dejar huella en el entorno, como puede verse desde las primeras manifestaciones gráficas del Paleolítico (ca. 50.000 a.C.), donde las comunidades prehistóricas realizaban impresiones de manos en negativo sobre las superficies rocosas (figura 24). Estas representaciones, han sido interpretadas como gestos de afirmación de la existencia, de permanencia y de conciencia del propio ser en relación con el espacio, y son una de las primeras formas de inscripción del cuerpo en el mundo, vinculando estrechamente identidad y territorio (Clottes, 2008).

Origen y evolución histórica del grafiti

En el periodo más reciente, la inscripción de signos continúa desde la Antigüedad, como puede verse en Pompeya (79 d.C.), donde los muros contenían mensajes personales, comerciales o políticos. Esta epigrafía popular permitía expresarse al margen de los discursos oficiales, y transformaban el entorno urbano en soporte de comunicación colectiva (figura 25). Se hallan imágenes que representan escenas de lucha de gladiadores, por ejemplo.



Fig. 24. Manos rupestres en la cueva de Silawesi (Indonesia).

Nota. Imagen tomada de Anula (2018).

Fig. 25. Grafitis en Pompeya.

Nota. Imagen tomada de *National Geographic* (2024).

Continuando con el breve repaso, a comienzos del siglo XIX en Egipto, exploradores como Giovanni Battista Belzoni (1818, en la Pirámide de Kefrén) (figura 26), o Jean-François Champollion inscribieron sus nombres en monumentos históricos egipcios para legitimar su paso, integrando su huella en la memoria material del lugar (figura 27), (Fagan, 2004).



Fig. 26. Cámara con la firma de Belzoni en Pirámide de Khefren (1818).

Nota. Adaptado de Terre Incognite Magazine. (s. f.).

Fig. 27. Templo de Abu Simbel (Egipto) con inscripción de J. F. Champollion (c. 1828).

Nota. Adaptado de Pierwsi Polacy Egipcie: badacze, turyści czy wandale, por Onet Kultura, (s. f.).

Es especialmente relevante, en la década de 1820, el caso de Joseph Kyselak, que recorrió el Imperio Austrohungaro estampando su nombre en multitud de espacios y algunos de difícil acceso (Figura 28). Su práctica anticipa el concepto moderno de tag: una firma descontextualizada basada en la repetición, la visibilidad y la ubicuidad. Estos ejemplos son importantes y son apuntados ya que su creación nace de una historia sin imagen fotográfica, cuando la multiplicidad de la imagen fotográfica no existía para evidenciar un deseo de ser relevante a través de la reproducción múltiple y continua del nombre. Durante la Segunda Guerra Mundial surgió "Kilroy was here" (1940s), un fenómeno global de tagging accidental donde los soldados estadounidenses pintaban la frase junto a un personaje de nariz prominente. Fue el primer grafiti "viral" moderno en búnkeres y tanques, desde Europa hasta el Pacífico operando como símbolo de presencia, superstición y victoria (Figura 29).



Fig. 28. Inscripción "Kyselak" en uno de los obeliscos del Schwarzenbergpark (Viena).

Nota. Imagen tomada de Cultura Inquieta (s. f.).

Fig. 29. Inscripción "Kilroy was here" en un pueblo de Texas, (E.E.U.U.).

Nota. Imagen tomada de Kilroy Was Here (s. f.).

A mediados de la década de 1960, el grafiti moderno se consolidó en Filadelfia con Darryl McCray (Cornbread) (figura 30), destacando su estrategia sistemática de visibilidad basada en la ocupación extensiva del espacio mediante "bombardeos visuales" en todo tipo de superficies inusuales (como un jet privado o un elefante), y añadiendo una dimensión performativa donde el riesgo y la audacia eran centrales. En Europa, el grafiti adquirió un carácter más discursivo y político, destacando las pintadas ideológicas de las revueltas de mayo de 1968 en París (ej. "Sous les pavés, la plage!").



Fig. 30. *Darryl A. McCray, conocido como Cornbread.*

Nota. *Imagen tomada de Diario Cambio 22 (s. f.).*

Fig. 31. *Graffiti de TAKI 183 en el entorno urbano de N.Y.*

Nota. *Imagen tomada de My Modern Met (s. f.).*

Consolidación, expansión, aceptación y publicaciones

La consolidación global ocurrió en las décadas de 1970 y 1980 con figuras neoyorquinas como TAKI 183 (figura 31). En España, el pionero en los años ochenta fue Muelle (Juan Carlos Argüello); su estilo "flechero" surgió de forma independiente a la corriente de Nueva York y se convirtió en símbolo de la Movida madrileña (Abarca & Chambers, 2019).

La difusión internacional de esta subcultura fue impulsada por la documentación fotográfica de Martha Cooper y Henry Chalfant —quienes registraron a artistas como Dondi y publicaron el libro *Subway Art* (1984)— y por el documental *Style Wars* (1983), obras de referencia en la historia del graffiti. Además, figuras como Jean-Michel Basquiat o Keith Haring facilitaron la entrada del graffiti en el circuito artístico, comercial e institucional (museos, moda y cultura popular).

Finalmente, los tags evolucionaron hacia formas complejas como los throw-ups y las piezas (pieces), donde el estilo, el color y la escala crecieron para ganar visibilidad, estando este desarrollo formal estrechamente vinculado al auge de la cultura hip hop, donde se configura un sistema visual con códigos internos de reconocimiento (Ross, 2016).

Anexo B. Black Book, el archivo fotográfico del grafitero

El *black book* es un dispositivo central dentro de la práctica del grafiti y de los grafiteros. Es un espacio híbrido de experimentación, archivo y construcción identitaria del escritor. Se trata de cuadernos personales en los que se desarrollan bocetos, variaciones tipográficas y composiciones gráficas que anticipan su posterior inscripción en el espacio público, funcionando como un laboratorio visual donde se ensaya y consolida el *tag* como forma de identidad. Además, estos cuadernos incorporan también documentación de las intervenciones realizadas —fotografías, recortes o registros visuales—, configurándose como un archivo personal que permite preservar una práctica esencialmente efímera, expuesta a la desaparición o transformación constante. El *black book* adquiere una dimensión social al circular entre distintos escritores que intervienen en él, reforzando vínculos de pertenencia y reconocimiento dentro de la subcultura del graffiti. Puede entenderse como un espacio intermedio entre lo privado y lo público. Convergen la idea, la acción y su registro, mostrando el carácter procesual, temporal y autorreferencial de estas prácticas de inscripción en el territorio (De Diego, 2000).