



DOI: [10.26807/cav.v11i21.695](https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.695)

DOSSIER

LOS DATOS, ESE OBJETO IRREPRESENTABLE. UNA INTUICIÓN OBLICUA E IRÓNICA DESDE LA FILOSOFÍA DE GRAHAM HARMAN

Data, that non-representable object. An oblique and ironic insight from the philosophy of Graham Harman

Francisco Villalobos Daza

ISSN (e): 2477-9199

Fecha de recepción: 11/02/26

Fecha de aceptación: 03/03/26

Villalobos Daza, F. Los datos, ese objeto irrepresentable. Una intuición oblicua e irónica desde la filosofía de Graham Harman. *Index, Revista De Arte contemporáneo*, 11(21). <https://doi.org/10.26807/cav.v11i21.695>

Resumen:

Este artículo aborda la problemática de la representación de los datos en el contexto del arte contemporáneo desde la ontología orientada a los objetos (OOO) de Graham Harman. Partiendo del interés por la traducción artística de la infraestructura física de internet, se analizan diversas prácticas artísticas que han tratado de aludir a lo oculto en el flujo de datos mediante estrategias metafóricas. A través de diversos casos de estudio, se examina cómo la metáfora permite un acceso oblicuo a entidades que permanecen retiradas en el plano ontológico. El análisis se centra finalmente en *Personal Photographs* de Eva & Franco Mattes, obra que introduce una fricción crítica con la OOO al convertir la retirada en una estrategia estética consciente e irónica. Se propone que esta instrumentalización de lo inaccesible no invalida la teoría de Harman, pero sí revela sus límites cuando la retirada deja de ser una condición ontológica para operar como procedimiento artístico.

Palabras clave:

datos; internet; ontología orientada a los objetos; ironía, arte digital

Abstract:

This article addresses the issue of data representation in the context of contemporary art from the perspective of Graham Harman's object-oriented ontology (OOO). Starting from an interest in the artistic translation of the physical infrastructure of the internet, it analyzes various artistic practices that have attempted to allude to what is hidden in the flow of data through metaphorical strategies. Through various case studies, it examines how metaphor allows oblique access to entities that remain withdrawn on the ontological plane. The analysis finally focuses on *Personal Photographs* by Eva & Franco Mattes, a work that introduces a critical friction with OOO by turning withdrawal into a conscious and ironic aesthetic strategy. It is proposed that this instrumentalization of the inaccessible does not invalidate Harman's theory, but it does reveal its limits when withdrawal ceases to be an ontological condition and operates as an artistic procedure.

Key Words:

data; internet; object-oriented ontology; irony; digital art

Biografía de la autora:

Francisco Villalobos Daza (Madrid, España, 2000). Doctorando en el programa de Estudios Artísticos, Literarios y de la Cultura por la Universidad Autónoma de Madrid (2024-). Máster Universitario en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, la Universidad Autónoma de Madrid y la Universidad Complutense de Madrid (2022-2023). Grado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid (2018-2022). Está realizando actualmente su tesis doctoral en la Universidad Autónoma de Madrid, la cual versa sobre la cultura de internet y cómo esta ha creado un lenguaje vernáculo situado en la tradición del costumbrismo. Graduado en Historia del Arte por la Universidad Autónoma de Madrid y con un Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, sus intereses oscilan entre la teoría post-internet, la estética contemporánea y el folclore digital. Como investigador emergente, ha contribuido con publicaciones para el MNCARS, el Institute of Network Cultures y la revista *Laocoonte*. Código de investigación ORCID: [0009-0005-2351-376X](https://orcid.org/0009-0005-2351-376X)

1. Introducción

El flujo de datos que vertebra nuestra realidad es cada vez más visible. Sus esfuerzos por mantenerse como una entidad etérea son ya en vano. Ya sea a través de eufemismos como la nube, en línea o en remoto, el almacenamiento de datos ocupa un lugar físico cada vez más notorio. No merece menos la gran materia prima del siglo XXI, la cual, como cualquier otra en la historia, debe ser almacenada en grandes reservas. El potencial tras la extracción de datos fue explotado por los poseedores de los medios de producción, cuya dependencia vital de los datos dinamitó la aparición de una nueva clase alta, la propietaria de la información (Wark, 2004, p. 69). Muestra de ello es que parte de la base material de la sociedad ha transmutado a un gran número de centros de datos.¹ A pesar de lo voluminoso de estas infraestructuras, la tendencia hacia lo oculto inmanente de los datos ha dotado de cierta inmaterialidad a estos almacenes de información.

El querer hace visible esa fisicidad oculta ha sido un lugar común dentro del arte contemporáneo. En ocasiones, esta acción sigue la estela de los medios tácticos o el *hacktivismo* de los años noventa, mediante los cuales se pretendía agitar los cimientos de la cultura a partir de la infiltración o la modificación de la tecnología. Sin embargo, esta acción perdió su carácter subversivo con el paso de los años y osciló hacia una lectura más poética sobre el lugar que ocupan los engranajes de la web; datos, al fin y al cabo.

Es aquí donde la metáfora juega un papel fundamental, pues este tropo literario, rastreable a lo largo de toda la historia del arte, ha sido utilizado por Graham Harman como principal herramienta para su modelo epistemológico. En su teoría, lejos de ser un ornamento discursivo, la metáfora sirve como modelo de relación indirecta entre objetos que nunca acceden plenamente unos a otros. Sus aportes a la ontología orientada a los objetos (OOO) se tornan fundamentales para aludir a lo oculto en diversas obras de arte. Sin embargo, cuando lo oculto deja de ser una condición ontológica y pasa a convertirse en una estrategia estética consciente, la OOO comienza a mostrar ciertas fisuras. Por tanto, en este trabajo se atenderá a una serie de piezas cuyo *leitmotiv* es lo oculto y lo inaccesible, dos nociones que son centrales dentro de la estética de Harman. Bajo el paraguas de la datificación, se hará una breve exposición de obras que han tratado la esencia de lo oculto (o la retirada) en el flujo de datos. Tras ello, se analizará la obra *Personal Photographs* de Eva & Franco Mattes a partir de los postulados de la OOO. Su continua huida de la literalidad y su elemental inaccesibilidad la sitúan en el lugar idóneo para ser atendida desde la teoría de Harman. Se demostrará cómo esta obra, la cual juega en dos planos ontológicos enunciados (el flujo de datos y los datos en bruto), tiene tanto la capacidad de ser interpretada por la teoría de Harman como de friccionarla, todo ello a través de uno de los principales recursos estilísticos del dúo: la ironía.

¹ Para finales de 2025, el número total de centros de datos era de alrededor de 11.000, con Estados Unidos a la cabeza con un total de 4.165 (Statista, 2025). El elevado número de centros de datos ha provocado debates en torno a su elevado consumo de recursos. <https://www.statista.com/statistics/1228433/data-centers-worldwide-by-country/>.

2. De la fibra de plástico a la fibra intercontinental. Descriptar lo oculto desde la OOO

Desde sus inicios, la red ha sido hermética. La tecnología que luego se convertiría en el internet de la cotidianidad actual pasó por numerosas fases. Desde su origen militar hasta su completa comercialización en 1995, el intercambio de datos ha sido una constante indisociable del corazón de internet (López López, 2017, pp. 63-67). Esta apreciación, aunque evidente, es de vital importancia para comprender la fascinación de numerosos artistas por este suceso, el cual, a pesar de ser vital, le es intrínseca una cierta invisibilidad. De ahí que el deseo por hacer visibles esas estructuras haya sido uno de los intereses principales de los artistas ligados a la cultura digital. Ya en 1995, durante la época heroica del net.art, Natalie Jeremijenko se interesó por materializar el funcionamiento de la red a través de una sencilla intervención. En su obra *Live Wire*² (1995), la artista cuelga de un pequeño motor ubicado en el techo un hilo de plástico rojo, con la peculiaridad de que el motor está conectado a un cable de red cercano. Por tanto, dependiendo del tráfico de datos que recibiera ese cable de red, el hilo se movería en mayor o menor medida, provocando con ello un sonido característico que variaba al ritmo de la red (Greene, 2004, pp. 68-71). Con una puesta en escena minimalista, Jeremijenko trataba de hacer visible (aunque fuera a través de más cables) el flujo de datos de internet, sentando así un precedente artístico en cuanto a la traducción de la fisicidad de internet.

En su vertiente literal, esta pieza podría englobarse dentro de una tradición del arte cinético, que, en su contexto, no sería más que una mera exposición de las capacidades del medio. Así pues, quedaría agotada de cualidades en una primera mirada. Sin embargo, su relación con internet es lo que la dota del carácter metafórico (aunque limitado) necesario para aplicar el prisma epistemológico de Graham Harman. De base, cabe resaltar que para la OOO toda entidad puede contar como objeto, mucho más allá de la cosa material sólida, por lo que tanto esculturas o pinturas como performances o instalaciones serían objetos. Para que estos sean concebidos como tal y no pasen al ámbito del no-objeto, deben: “(1) no ser reducibles, en sentido descendente, a sus componentes; y (2) no ser reducibles, en sentido ascendente, a sus efectos” (Harman, 2021, p. 20). Estos objetos, a su vez, se sustraen igualmente a sus relaciones, que, para mayor escarnio, figuran también como objetos. Esta es la base de la filosofía de Harman.

A partir de la obra de Jeremijenko se pueden introducir las diferencias entre distintos objetos y cualidades que permean en la ontología de Harman, así como su concepto de retirada, sinónimo, salvando las distancias, de lo oculto en el arte que subyace a este trabajo. Para ello se partirá de la leve metáfora que presenta *Live Wire*:

Cuerda e infraestructura (objeto real con cualidades reales)	Obra (objeto sensual con cualidades sensuales)	Flujo de datos (no-objeto)
--	--	----------------------------

2 Enlace a la obra: <https://calmtech.com/papers/designing-calm-technology>.

Lo primero a destacar es la condición de no-objeto que posee flujo de datos. Esto se da porque los datos, en este contexto, son reducibles a sus efectos, de ellos no se puede extraer nada más que lo que aportan. Esta visión, cercana a la eterna acción entre entidades y en la creación de vínculos es la que sostienen Bruno Latour o Nicolas Bourriaud y de la cual quiere distanciarse Harman (2011), pues su ontología busca poder acceder también a los objetos que no tienen relación con otros. Por lo tanto, dentro del modelo metafórico expuesto para explicar *Live Wire*, el flujo de datos solo aportaría su propio efecto, que en este caso se manifiesta a través del movimiento del cable rojo. La obra, como objeto sensual, tan solo traduce los efectos de ese flujo, lo que la acerca hacia la literalidad a la que hace frente Harman. Cuando una entidad se entiende de forma literal, es decir, a través de cómo está hecha o lo que produce, no da pie a una lectura profunda (o metáfora) que pueda extraer más cualidades de ella, que pueda acercarse a su esencia. Harman (2021) lo expresará de manera categórica: “lo literal equivale a la verdadera muerte del arte” (p. 90).³

Aún quedan dos componentes que sí son objetos según la OOO, la infraestructura y la obra. Objeto real de cualidades reales y objeto sensual de cualidades sensuales, respectivamente. Tras el análisis de estos planos ontológicos se llegará al concepto clave de retirada.

Es al hablar de objetos reales cuando Harman (2016) introduce la idea de la oposición que late en todo objeto, la

de “una realidad oculta de los objetos y su deformación por la práctica o la teoría” (p. 39). Esa realidad oculta sería la del objeto real, inaccesible; mientras que la deformación teórico-práctica sería la del objeto sensual. Así pues, de forma continua la OOO juega con dos planos ontológicos del ser, uno que nunca aparece (real) y otro (sensual) que se produce en el ámbito relacional sin coincidir con el inaccesible. El objeto sensual es, pues, “una ilusión ideal, el sitio de dos polarizaciones del cosmos” (Harman, 2016, p. 27). La clave radica en que el objeto real nunca se presenta en su totalidad, ya que lo hará de manera negativa, retirándose en el momento de su presentación. A rasgos generales, podría argumentarse que la esencia del objeto real se hace presente a través de una serie de cualidades sensuales que se relacionan en el plano sensible.

Por ello, para formar ese objeto cuádruple al que hace referencia en su pensamiento, a estos objetos le corresponden dos tipos de cualidades, las reales y las sensuales. De igual forma, estas cualidades siguen una premisa similar a la de los objetos. Por lo que las cualidades reales, intrínsecas al objeto real, permanecen siempre retiradas, mientras que las cualidades sensuales emergen únicamente en la relación con otros objetos y varían según dicha relación. La noción de retirada, repetida en varias ocasiones, es tomada por Harman de Heidegger, al cual le dedica un corpus literario descomunal para este trabajo pero que debe ser mencionado.

De vuelta a la obra de Jeremijenko, se ve cómo el único objeto real que entra en juego en el plano sensible es la infraestructura de la cuerda, a la cual le afecta unidireccionalmente el flujo de datos. El motor, en el encuentro con

3 Por ejemplo, máximas como las de Frank Stella: “lo que ves es lo que ves”, aplicables al minimalismo de Donald Judd o Carl Andre, irían en la dirección opuesta a lo planteado por la OOO, ya que esta clase de obras tan solo podrían reducirse, en sentido descendente, a sus componentes.

la red, se retira aportando a la obra su cualidad motriz, que hará que se mueva la cuerda. Esta a su vez, a raíz de esa relación con el motor, se retira en la obra aportando color y movimientos que facilitan esa traducción de la cadencia de datos. Por tanto, se puede apreciar cómo, a través de la OOO, se diseccionan las cualidades de los objetos para ver cómo estos son interpelados por entidades que, a pesar de ser etéreas (datos), se intuyen en el plano sensible.

La apuesta de Jeremijenko no pudo prever en qué se convertiría ese mecanismo de cables y datos ya que, con el paso de los años, la dependencia humana de internet se tornó irrefutable. Junto con el entusiasmo de la Web 2.0 y su espíritu amateur, vino acompañado un silencioso pero constante crecimiento de la infraestructura de la red. El naif cable de *Live Wire* había adoptado unas proporciones colosales, tanto en sentido material como espiritual. Tal evolución llevó a propuestas artísticas de un tono crítico más refinado y poético. Artistas como Evan Roth jugaron a la inversa con internet, y es que si este estaba dispuesto a seguirte a todos lados, ¿por qué no hacer lo propio con él?

Consciente de pertenecer a una era donde los datos valen millones y en la que la anarquía de la web original ha sido centralizada, Evan Roth peregrina en *Landscapes*⁴ (2014-2020) hacia los lugares donde internet se hace físico, todo ello para desmitificar una tecnología que lejos de ser mágica, está mediada por actores humanos encargados de sustentar el sistema. Sin embargo, su forma de abordar la obra se sustenta en el mito y el espíritu románticos. Como un nómada, retrata audiovisualmente paisajes a partir de lo que

no se ve ni se percibe, pero está presente; aquí internet solo se percibe después de pasar tiempo en los lugares donde los cables de fibra óptica tocan tierra y convergen con la naturaleza (Quaranta, 2016, pp. 157-169).

A diferencia de la anterior, aquí la estructura metafórica cobra más fuerza ya que lo que era un no-objeto (flujo de datos) aquí sí que se presenta como un objeto sensual, que en este caso es la infraestructura técnica mediante la cual internet es aludido como un objeto real a través de su retirada. A partir de un cúmulo de cualidades sensoriales latentes en el territorio, paisaje, cables o sonidos, la idea de internet ocupa un lugar que imbuye a la obra del aura romántica referenciada por Roth. Por ello, esta pieza, en su trasvase metafórico, posee una mayor fuerza y se resiste a ser encarada de forma literal. Al enfrentar dos objetos sensoriales estos ofrecerán en una mayor escala un cúmulo de cualidades que dan pie a captar, aunque de forma oblicua, qué lugar ocupan los datos. Sin embargo, hasta ahora se ha presupuesto que los objetos se presentan en el plano sensible de forma directa y sincera, y aunque fueran invisibles, estos eran el resultado de una retirada de lo real. Pero, ¿qué ocurriría si este se resiste continuamente a ser retirado? ¿Cuánto se puede rizar la metáfora? Estas interrogantes fueron atisbadas por un célebre dúo taxidermista de memes.

3. El giro irónico. La fricción instrumentalizada de los objetos reales a través de Eva & Franco Mattes

El uso de la ironía y sus diferentes capas es indisociable de buena parte del arte de internet. Asociada con los memes en el ámbito

⁴ Enlace a la obra: <https://www.evan-roth.com/~/works/landscapes/#hemisphere=east&strand=11>.

digital, la ironía mimética se ha configurado como parte del lenguaje del arte de vivir en internet (Shifman, 2014, pp. 173-174). Desde las acciones de [®]ark hasta la práctica artística de colectivos como Clusterduck o creadores como Brad Troemel, la ambigüedad irónica ha sido una constante que ha transmutado por diferentes medios. Sin embargo, quienes mejor han sabido adaptarse al cambio de sensibilidad en cuanto a esta forma de expresión han sido el dúo italiano Eva & Franco Mattes.

Desde sus inicios, uno de los ejes de su producción artística ha sido la réplica de otros artefactos bajo su prisma personal, una acción cercana a la reinterpretación dadaísta de los objetos cotidianos. Bajo el seudónimo de 0100101110101101.org copiaron algunas de las webs finiseculares más famosas, como *Vaticano.org* (1998), en la que consiguieron introducir encíclicas papales a favor del divorcio o el aborto; la infame *Hell.com* (1999), una web heredera del entusiasmo de las puntocom; o *Art.Teleportacia.org* (1999), la primera galería de net.art, la cual fue creada por Olia Lialina y que posicionó al dúo como los baluartes del anti-copyright.

Retomando la idea de la ironía mimética, Eva & Franco Mattes continuaron copiando aquello que encontraban en internet. *Catt* (2010) fue el primer ejemplo. Para el dúo, en internet se creaba diariamente más arte que el que cualquier artista pudiera crear en toda su carrera; era arte corriente para gente corriente (Tanni, 2024, p. 70). En *Catt*, decidieron materializar el célebre meme de *Epic Fail*, en el que un pajarillo se posa sobre una jaula donde hay encerrado un gato, todo ello a través de un gato disecado que protagoniza la misma escena del meme. El nombre de *Catt*

no era casualidad, ya que la obra fue expuesta en origen bajo la firma de Maurizio Cattelan, artista igualmente reconocido por trasvasar memes al espacio galerístico.

Junto con *Ceiling Cat* (2016) y su reciente *Cursed Cat* (2025), los Mattes se sitúan en la vertiente clásica del arte post-internet, un arte que, *grosso modo*, se inspira en materiales encontrados en la web y el resultado del uso compulsivo de esta (McHugh, 2011, p. 11). Incidir en este término no es baladí, ya que en el pasado este se ha asociado con la OOO y el Realismo Especulativo, tal y como hizo la artista Juliette Bonneviot a raíz de la exposición *Art Post-Internet: INFORMATION/DATA*, celebrada en Pekín en 2014. De la OOO toma su lucha por ser reducido a una etiqueta, hecho al que tuvo que enfrentarse lo post-internet (Archev y Peckham, 2014, p. 86). Esta asociación, aunque vaga, refuerza la idea de un arte que se resiste a ser definido e interpretado de forma literal.

Además de oponerse a los derechos de autor, el dúo ha defendido siempre la libre circulación de datos en internet. Un espacio al alcance de todos no debe estar sujeto al yugo de la propiedad privada. Este modo de ser se materializó en obras esenciales del arte digital como *Life Sharing* (2000-2003), en la que profetizaron sobre la continua vigilancia en redes al ir más allá de lo público/privado. Para ello documentaron en tiempo real todos los contenidos de su ordenador personal, desde archivos hasta extractos del banco (Quaranta, 2015). Su premisa: "Privacy is stupid", aunque directa, no deja de lucir como una sátira perpetua de lo ridículo, pero a la vez peligroso que es exponerse en la red.

*Personal Photographs*⁵ (2019-) aúna todo lo anterior en una obra donde lo oculto es central. La puesta en escena, de una economía formal cercana al minimalismo, consiste en una estructura similar a la de los conductos de ventilación, por la cual circula una red de cables que porta todas las fotografías tomadas durante un día en particular. Por ello, aunque siempre presentes, estas se muestran ocultas al espectador, un hecho sintomático del estado de la imagen en la actualidad (Eva & Franco Mattes, 2019). La razón irónica reside en el loop de imágenes inaccesible, estrategia que en este caso traza paralelismos con esa retirada ontológica del objeto real con la que Harman se acerca a los objetos. Al ser predeterminado como un objeto siempre retirado, la promesa de una presencia de fotos añadirá capas a la estructura metafórica de la OOO.

La pieza, bajo el paraguas ontológico de Harman, quedaría de tal manera:

Estructura de la obra (objeto real de cualidades reales)	Obra (objeto sensual de cualidades sensoriales)	Fotografías (objeto real prometido y frustrado)
--	---	---

Al igual que con la obra de Jeremijenko y la de Roth, se analizará cada parte para dar con la parte oculta que se resiste a ser accedida. En el caso de los Mattes, el objeto real retirado es la estructura de conducto, que aquí aporta su cualidad de recipiente, mientras que los cables vertebran la obra al portar el centenar de fotografías privadas que son expuestas al público. Aunque circulan infinitamente y existen, ya que el dúo aporta capturas que certifican su existencia, estas no se muestran nunca en el espacio galerístico, y por mucho que incidan en hacerlas públicas (incluso el código fuente de la obra es público) estas permanecen eternamente retiradas. Así pues, lo que resta, es un objeto sensual que además de voluminoso y llamativo fuerza al receptor a dilucidar qué es exactamente lo que está viendo. Siguiendo la corriente de los Mattes y una estricta interpretación de la ontología de Harman, se podría concluir que lo que se le presenta al espectador son las fotografías como un objeto sensual, ya que todas poseen cualidades diferentes y existen retiradas en el plano de lo real y en relación con la galería o receptor en el plano sensual. A través de una ultra racionalización (que es lo que la obra pone en evidencia) se podría reducir la obra a sus efectos; tan solo una materialización del discurrir de los datos.

Para lograr atisbar esta complicación hay que recordar que debido al carácter autónomo de los objetos, la OOO también figura como un objeto la relación entre objetos, tal y como se atisbó antes. Esto, en determinados casos, puede dar pie a un loop infinito que ya se ha criticado con anterioridad (González Arribas, 2023, p. 59). En un redoble de ironía, esto es lo que ocurre en *Personal Photographs*. Las fotografías, que aquí son entendidas como un objeto prometido y frustrado son siempre inaccesibles en su plano real, ya que están encapsuladas adrede en la nube de datos que recorre la pieza. Son un objeto prometido ya que este aparentemente está expuesto y es el que hace que la obra cobre estructura metafórica; y a su vez son un objeto frustrado, ya que estas a pesar de poseer toda la infraestructura conceptual para ser percibidas en su fisicidad, rehúyen infinitamente de ello.

5 Enlace a la obra: <https://0100101110101101.org/personal-photographs/>.

Esta retirada de las fotografías privadas no solo puede ser leída bajo el concepto de retirada de la OOO, uno de carácter ontológico, sino que, debido al deliberado marco conceptual, estas fotografías se encuentran estratégicamente retiradas. Si la puesta en escena hubiera sido diferente, con las fotografías expuestas en el espacio circundante de la estructura de cables, la obra perdería no solo su carácter irónico tan característico de los Mattes, sino que también se habría acercado, al igual que *Live Wire*, a una mayor literalidad.

Por ello, en este caso, la estructura metafórica (que en la OOO solo puede darse a través de la relación indirecta entre objetos) entra en fricción con el propio aparato ontológico de Harman. En *Personal Photographs*, la retirada no opera únicamente como condición ontológica inevitable, sino como una estrategia estética consciente, irónica y reversible. Mientras toda obra estética necesita de un espectador que intervenga (Harman, 2021, pp. 104-116), el carácter autónomo de esta pieza hace que esta dependencia sea simultáneamente necesaria e irrelevante: el espectador no accede nunca al objeto real, ni siquiera de forma oblicua, sino únicamente a la promesa de su presencia. Esta oscilación constante no refuta la ontología propuesta por Harman, pero sí revela sus límites cuando se enfrenta a prácticas artísticas que convierten la retirada en un procedimiento operativo, exponiendo así la fragilidad de una teoría que presupone la inaccesibilidad de lo real, pero no contempla su instrumentalización irónica.

4. Conclusiones

La ontología orientada a los objetos ha demostrado ser una herramienta fértil para pensar aquellas prácticas artísticas que se resisten a la literalidad y hacen de lo oculto un eje estructural. En el contexto del arte vinculado a la infraestructura digital, la noción de retirada permite abordar la tensión entre la fisicidad material de los sistemas técnicos y la aparente inmaterialidad de los datos que los atraviesan. Obras como *Live Wire* de Natalie Jeremijenko o *Landscapes* de Evan Roth muestran cómo la metáfora posibilita una aproximación oblicua a entidades que no se presentan nunca de forma directa, permitiendo al espectador intuir la presencia de lo real a través de sus efectos sensibles sin agotarlo en la experiencia.

Sin embargo, el análisis de *Personal Photographs* de Eva & Franco Mattes pone de manifiesto un desplazamiento significativo: cuando la retirada se convierte en una estrategia estética deliberada, la OOO comienza a mostrar sus límites. En esta obra, el objeto real no solo permanece inaccesible, sino que es continuamente prometido y frustrado, generando unas idas y venidas que no pueden estabilizarse dentro del esquema harmaniano sin forzarlo. Esta "retirada irónica" sitúa a la obra en un terreno ambiguo donde la metáfora no solo alude a lo oculto, sino que lo administra, lo dosifica y lo convierte en procedimiento operativo. Este hecho, que puede desembocar en un loop *ad infinitum*, en este caso parece autorreferenciar la OOO para incidir en la ubicuidad de datos ocultos que condicionan nuestra sociedad. Están ahí y ciertamente existen, pero nadie incurrirá directamente en ellos, ni siquiera la clase

propietaria de la información.

Este desplazamiento abre la posibilidad de extender esta lectura a otras prácticas contemporáneas que trabajan con datos, vigilancia o plataformas digitales desde una lógica similar, como las obras de Trevor Paglen, Hito Steyerl o Forensic Architecture, donde la visibilidad nunca equivale a acceso y la exposición suele funcionar como una forma refinada de ocultamiento. En estos casos, la retirada ya no opera únicamente como límite del conocimiento, sino como recurso formal y crítico. Así, más que invalidar la ontología orientada a los objetos, estas prácticas la tensionan productivamente, mostrando que en un entorno digital atravesado por la ironía, la sobreexposición y la circulación memética, lo oculto no solo persiste, sino que puede ser diseñado, explotado y puesto en escena. La condición prescindible del objeto real en piezas como la de los Mattes fricciona con una teoría rígida que, en ocasiones, convive con un ecosistema de relaciones no siempre muy serias. Como ocurre en la actualidad, realmente.

Referentes bibliográficos

- Archey, K., & Peckham, R. (2014). *Art post-internet: Information / data* [Catálogo de exposición]. Ullens Center for Contemporary Art.
- González Arribas, B. (2023). La fractura ontológica: Objetos y cualidades en Graham Harman. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*, 28, 45–61. <https://doi.org/10.24310/Contrastescontrastes.v28i3.15623>
- Greene, R. (2004). *Internet art*. Thames & Hudson.
- Harman, G. (2011). Response to Shaviro. En L. Bryant, N. Srnicek, & G. Harman (Eds.), *The speculative turn* (pp. 291–303). re.press.
- Harman, G. (2016). *El objeto cuádruple*. Anthropos.
- Harman, G. (2021). *Arte y objetos*. Enclave.
- Jeremijenko, N. (1995). *Live Wire* [Obra de arte]. <https://calmtech.com/papers/designing-calm-technology>
- López López, M. (2017). *Arte, vida y redes sociales de internet: El artista en los inicios del siglo XXI* [Tesis doctoral, Universidad de Vigo]. <http://hdl.handle.net/11093/886>
- Mattes, E., & Mattes, F. (2019). *Personal photographs* [Obra de arte]. <https://0100101110101101.org/personal-photographs/>
- McHugh, G. (2011). *Post internet: Notes on the internet and art*. LINK Editions.

- Quaranta, D. (2015). Internet state of mind: Where can medium specificity be found in digital art? En L. Cornell & E. Halter (Eds.), *Mass effect: Art and the internet in the twenty-first century* (pp. 425–439). MIT Press.
- Quaranta, D. (2016). *AFK: Texts on artists 2011–2016*. LINK Editions.
- Shifman, L. (2014). *Memes in digital culture*. MIT Press.
- Statista Search Department. (2025, noviembre). *Number of data centers worldwide as of November 2025, by country or territory* [Infografía]. Statista. <https://www.statista.com/statistics/1228433/data-centers-worldwide-by-country/>
- Tanni, V. (2024). *Memesthetics: The eternal September of art*. NERO.
- Wark, M. (2004). *Un manifesto hacker*. Alpha Decay.

