

ARTE, MEDIOS E HISTORIA DEL ARTE ARTE Y COMUNICACIÓN MASIVA- CULTURA VISUAL

Se tratará de establecer algunas relaciones, líneas de análisis, enfoques de diversos autores sobre la convergencia y divergencia de las artes, los medios de comunicación masivos y las tecnologías aplicadas a la comunicación, en fin a la intersección de estos mundos reunidos en lo que Nicholas Mirzoeff¹ o W. J. T. Mitchell² denominan *cultura visual*. Preguntas como ¿qué ha hecho la historia del arte con estas producciones? o ¿cómo han co-construido diversos imaginarios del sistema de las artes, de los medios y de la sociedad?, giran junto a la propuesta de construcción de una historia fragmentaria de las imágenes múltiples, (aun no concluida) las creadas con tecnologías diversas y puestas en vínculo con los medios masivos de comunicación.

Imágenes múltiples, o no auráticas, o de auras frías, objetos auratizados por su unicidad, la tesis benjaminiana³- trabaja con los presupuestos teóricos como los conceptos de aura-no aura, que se pueden relacionar con los estudios visuales-cultura visual, institucionalización o no de las vanguardias y las neovanguardias y estetización de lo cotidiano.

“Benjamin toma en serio las imágenes de la cotidianidad, la sensibilidad callejera, la estética de los géneros menores. Se detiene ante los escaparates, se entrega al encanto fetichista de la mercancía, a la seducción de su profana iconografía colectiva: la moda y el diseño, la arquitectura, los medios masivos de comunicación y publicidad”⁴.

La crítica visionaria de Benjamin sobre la cultura de masas y el repertorio de un nuevo diálogo entre arte y técnica capaz de transformar tanto las condiciones productivas, los objetos y las recepciones va de la mano de las percepciones cotidianas y de las creaciones de la modernidad y contemporaneidad. La mayoría de las imágenes visuales se producen y circulan en dispositivos comunicacionales mecánicos y electrónicos, alojándose en los medios masivos y en las últimas décadas en los nuevos medios. La interacción y modificación de las tradicionales imágenes por las resultantes de los medios masivos y nuevos medios y viceversa, convierte el fenómeno en una matriz operatoria. Asimismo, la experiencia social con las imágenes y los sonidos, esa experiencia corriente en dispersión y desplazamiento, se ha visto alterada por las

¹ Mirzoeff, Nicholas. *Introducción a la cultura visual*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

² Mitchell, William. “Mostrando el ver, una crítica de la cultura visual”, en: *Estudios visuales*, nro. 1, 2003. Sostiene el autor: “La Cultura visual designa un objeto teórico problemático. No es un movimiento político ni un movimiento académico. La visualización al contrario que la raza, el género o la clase, no comporta un componente político específico. Pero, como el lenguaje, es un medio en el que se proyecta lo político así como las cuestiones de identidad, deseo y sociabilidad” (citado en: Guasch, Anna María. “Doce reglas para una Nueva Academia: la ‘nueva Historia del arte’ y los Estudios audiovisuales”, en: Brea, José Luis (ed.). *Estudios Visuales. La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*, Madrid, Akal, 2005, p. 58).

³ Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en: *Discursos Interrumpidos I*, Buenos Aires, Taurus, 1990.

⁴ Escobar, Ticio. “La irrepensible aparición de la distancia (una defensa política del aura)”, en: Pablo Oyarzún, Nelly Richard y Claudia Zaldívar (eds.). *Arte y Política*, Santiago de Chile, Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, 2005, p. 96.

tecnologías, por las estrategias comunicacionales y por los espacios que estas generan. La fotografía, el cine, la televisión, la web, han modificado en tanto *máquinas de visión* el mundo, del mismo modo que han aportado elementos a la experiencia estética. Pensar la modernidad artística solo es posible en este encuentro, que se puede circunscribir justamente como un fenómeno localizable a partir del surgimiento de la fotografía, desarrollo de la prensa y explosión de la gráfica en general, ampliando el universo visual o iconosfera. Pensar las vanguardias históricas sin la compleja relación con los medios de comunicación masiva se vuelve una reflexión incompleta, puesto que hubo pujas, choques, préstamos e intervenciones diversas, compartiendo entonces la percepción disipada y la creación expandida. De igual modo, avanzada la modernidad, en el momento de las neovanguardias, el salto radical de los medios masivos a través de la televisión y la publicidad alienta el *pop art* y conforma una videosfera, tendiendo a crear la llamada sociedad del espectáculo. La posmodernidad acontece con estos cruces. Como señala Hal Foster, uno de los discursos centrales del pensamiento moderno-contemporáneo es el del impacto de la tecnología en la cultura occidental. Las transformaciones anunciadas por Benjamin en los años 30 son alumbradas en los 60 por la condición de espectacularización de la sociedad descrita por Guy Debord y en la tecnocultura de los 90, en los seguidores de las especulaciones teóricas de Marshall Mac Luhan⁵, que encuentra extensiones del hombre en la máquina y recuperaciones holísticas de la percepción a partir del encuentro con los dispositivos comunicacionales. Pensar la auraticidad de lo artístico en términos de singularidad es retrotraerse a la primera modernidad. En tal sentido, José Luis Brea sostiene que no hay obra singular que pertenezca por derecho propio a este tiempo. Por eso se hablará de la reproductibilidad como matriz fundante de la creación moderna-contemporánea. Los enfoques contemporáneos sobre el tema arte-comunicación-tecnología, proveniente de las revisiones en la historia del arte y de los aportes interpretativos de los estudios comunicacionales-semióticos, ponen en boga un tratamiento interdisciplinar denominado *Estudios Visuales*.

Los Estudios Visuales deconstruyen las grandes narrativas y examinan las condiciones de la recepción de la obra en el marco de la “industria cultural”. Para Mirzoeff, la Cultura Visual se considera como la zona intersticial que vehiculiza distintas disciplinas relacionadas con la visualidad contemporánea, desde los objetos hasta las tecnologías visuales -de la pintura a Internet, de la imagen plana a los programas y canales de una TV global o el medio digital- en un proyecto que va desde una orientación más filosófica y estética a otra más estrictamente historiográfica⁶.

LA HISTORIA DEL ARTE Y LAS IMÁGENES NO AURÁTICAS

Las artes visuales han establecido un pasaje con las tecnologías y los medios informativos desde la primera modernidad. Pero sin duda esta relación se hizo estrecha y fecunda a partir del proyecto moderno y las prácticas contemporáneas. La reflexión histórica/ estética ponderó unos objetos sobre otros, y como sabemos, a partir de diversas reflexiones, el discurso dominante construyó una narrativa⁷ de la imagen única,

⁵ Foster, Hal. *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

⁶ Mirzoeff, *op. cit.*

⁷ Danto, Arthur. *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*, Buenos Aires, Paidós, 1999. Podemos acudir a Danto para nuestras preocupaciones acerca de lo no aurático: “Quisiera sugerir que nuestra situación en el fin de la historia del arte se asemeja a la situación anterior al comienzo

irrepetible, de lo artístico pictórico por sobre todas las otras manifestaciones y materialidades; funcionando como pantallas culturales⁸, creándose así la era del arte⁹ comprendida en toda la modernidad e irradiando valoraciones en todo occidente.

Si la modernidad marcó un doble camino, el de la imagen manual, única, individual, noble, y el de las imágenes funcionales, tanto para la devoción como para la información, artesanales, mecánicas, seriadas, anónimas en algunos casos; el desarrollo histórico de la expresión, la tecnología y la información, tejió redes en las que ambos caminos empezaron a cruzarse. A partir de la producción y reproducción de imágenes por medios mecánicos y electrónicos, hasta el cambio constitutivo de procedimientos analógicos y digitales, las artes visuales han modificado su estatuto. Su condición de obra única, irrepetible, deja de ser un atributo en sí mismo. La pertenencia a una cultura restringida, a la segmentación de las pantallas artísticas culturales seleccionadas por un determinado grupo, pierde la fuerza distintiva de otra época. La relación arte-tecnología-comunicación ha operado en la modernidad tardía prolongada hasta nuestra contemporaneidad, de tal forma que ha suspendido tanto los discursos históricos taxativos, de clausura significativa, las prácticas productivas puras, como las fruiciones y lecturas sociales de las manifestaciones visuales y audiovisuales que nos comprometen cada día. Junto a estas construcciones culturales, la historia del arte ha debido y debe replantearse sus objetos y métodos.

En estos tiempos, donde ya se han superados ciertos cultos (para el caso, el del arte), podemos recordar ciertas anticipaciones que Juan Antonio Ramírez subrayaba en los años 70, si se quiere, como momento de implosión y explosión de los medios masivos de comunicación en la sociedad y en el arte legitimado:

“Puesto que, ni la universalidad y eternidad del valor artístico, son aceptadas ya por ningún analista riguroso, no pueden tacharse de disparatas algunas de nuestras (reivindicaciones). La asimilación de los medios icónicos al campo de la historia del arte es una operación que se realiza siguiendo parecidos procesos a los que condujeron a la valoración y el estudio del arte negro. En una caracterización inicial, la historia del arte puede aparecer, en efecto, como un campo cada vez más extenso: con el paso del tiempo el objeto de estudio ha ido incluyendo nuevas regiones y períodos [...] La ampliación de la noción de arte a productos ‘no artísticos’ permitirá que la verdadera historia del arte moderno nazca de un estudio profundo de las técnicas y de una amplia descripción de los grupos humanos que participan de la producción e interpretación de todos los objetos estéticos, incluidos los utilitarios”¹⁰.

El sugerente estudio de Ramírez se completa más recientemente con los emprendimientos de Roman Gubern¹¹, con aportes de otros campos disciplinares, como lo fueron los estudios semiológicos y semióticos, estéticos y perceptuales, o bien el de la antropología visual. En un sentido integrador surgen las narrativas en torno a los

de la historia del arte; esto es, anterior a un relato impuesto al arte, que hizo de la pintura la heroína del relato y que arrojó fuera del linde de la historia y del arte lo que no se ajustó a dicho relato” (p. 136).

⁸ Ramírez, Juan Antonio. *Medios de masas e Historia del Arte*, Madrid, Cátedra, 1976.

⁹ A partir del paradigma hegeliano, varios autores contemporáneos han señalado la “era artística”. Recordamos, entre otros a Régis Debray, en *Vida y muerte de las imágenes*, Buenos Aires, Paidós, 1994, a Danto, *op. cit.*, y a Hans Belting *Los mitos modernos del arte*, Londres/ Chicago, 2001.

¹⁰ Ramírez, *op cit*, p. 275-279.

¹¹ Gubern, Román. *La mirada opulenta. Exploración de la iconosfera contemporánea*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1987, y *Del Bivante a la Realidad Virtual*, Barcelona, Anagrama, 1996. Se trata de estudios sobre la imagen icónica a lo largo de la historia, trabajando especialmente aspectos históricos constitutivos de los dispositivos comunicacionales, técnicas y géneros.

Estudios Visuales, en cierta manera para actualizar la historia del arte en aquellas búsquedas sugeridas por Ramírez. En nuestro contexto, podemos afirmar que trabajamos desde hace un buen tiempo en esa dirección a partir de la interacción entre arte y medios, con diferentes grados de sistematización, aún hoy dispersos entre las prácticas de escritura y de enseñanza.

Se asiste a una etapa de *auras frías* en comparación con las auras calientes de la descripción benjaminiana, donde el arte moderno se tensionaba en estas cuestiones del original y la copia; ahora las imágenes generadas y difundidas en los medios masivos generan nuevas singularidades dentro de un giro antropológico. Auras en lo colectivo, en el espectáculo, en la forma ideal de una comunidad de la comunicación¹².

Anna María Guasch añade algunas reflexiones sobre el diálogo entre nuevos campos disciplinares y el campo específico de la Historia del Arte. Considera que los Estudios Visuales, aparte de aportar nuevas aproximaciones teóricas y ampliar el campo disciplinar, incorporan otro componente fundamental en la medida que desplazan el interés de la pregunta “¿qué es el arte?” hacia otra más general “¿qué hace el arte? ¿cuál es la tarea del arte?”. Esta cuestión, si bien no elimina las tradicionales jerarquías entre el arte elevado o institucionalizado y el arte popular y/o mediatizado, ofrece una crítica de lo que sido valorado como tal. Esto nos permite pensar las selecciones arbitrarias que han cimentado las pantallas artístico-culturales en occidente. La autora se plantea si no se trata de una nueva academia con un conjunto de reglas, como el oponer lo visual a lo artístico, lo que permite pensar en el tratamiento de cualquier tipo de imágenes, como el pensar a lo visual dentro de su propio campo y dejar a un lado los préstamos teóricos del estudio del signo lingüístico y los discursos verbales. Asimismo se piensa a las imágenes como partícipes del campo social y por tanto constructoras de la mirada social, desplazar el acento puesto en la decodificación e interpretación a favor de las descripciones y los estudios sobre la recepción, cómo se constituye una mirada social, cómo se puede pensar lo visual en términos culturales más dinámicos, con discursos no hegemónicos, en el marco de la interdisciplinariedad¹³.

Las polarizaciones del pasado como el interrogante acerca de la autonomía del campo artístico, dentro de temáticas frecuentadas por los historiadores, como aquellas de arte culto, popular, masivo, o arte legitimado y manifestaciones no legitimadas, pueden entrar a jugar otro rol dentro de los enfoques contemporáneos, entre los que se encuentran los denominados Estudios Visuales¹⁴.

LAS IMÁGENES NO AURÁTICAS Y ALGUNOS CONCEPTOS OPERATIVOS

La imagen impresa multiejemplar se desarrolla en el mundo occidental en paralelo al avance de la imprenta desde el siglo XV. El grabado permite la reproducción mecánica de la imagen, y desde entonces y hasta la invención de la fotografía, acompañará al

¹² Brea, José Luis. *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, <http://www.eltercerumbral.net/pdf/3umbral.pdf>, 2003.

¹³ Guasch, *op. cit.*

¹⁴ Hernández Navarro, parafraseando a Mitchell, plantea que el dominio disciplinar de los Estudios Visuales abarcó no sólo la historia del arte y la estética, sino también el estudio de la imagen científica y técnica, el film, la televisión y los *media* digitales, del mismo modo que los debates en torno a la visión, los estudios semióticos de las imágenes, los estudios fenomenológicos y cognitivos de los procesos visuales, los estudios sociológicos sobre el espectador y la exposición, la antropología visual: “casi podría decirse que estamos ante una disciplina rizoma. Una disciplina que intenta abordar un objeto rizoma: la visualidad, un objeto múltiple, la visualización de la cultura” (VV. AA. *Estudios Visuales*, Actas de congreso, Madrid, Universidad Complutense, 2001).

texto impreso en la producción en serie de libros. En este acontecer prologa lo que será uno de los ideales utópicos de la modernidad: la democratización del conocimiento. En el siglo XIX el desarrollo de la litografía nos habla de una imagen impresa que se aparta de las rígidas convenciones de las sintaxis lineales propias del grabado en su sujeción a la imprenta. La litografía y el marco ideológico del Romanticismo van configurando la constitución de un ámbito particular de producción discursiva y disciplinar de la imagen impresa: el del grabado como arte, ajeno a lo que Ivins llama “la tiranía de las redes de racionalidad”¹⁵. La fotografía (que empieza a desempeñar un papel importante a mediados del siglo XIX) termina por liberar a las imágenes impresas de las gramáticas y sintaxis del siglo XVI, a la vez que desplaza al grabado de su función utilitaria, asegurando su constitución como espacio artístico. Capaz de proporcionar una información visual sobre el modelo representado con mayor claridad y precisión de detalles que los procedimientos tradicionales del grabado, la fotografía aparece como la consecuencia “natural” de estos, como el espacio de consumación de las premisas de verosimilitud y de información visual exactamente repetible y transmisible de las imágenes impresas desde el siglo XVI.

Así como Ivins produce una historia del grabado en función de destacar, junto a los valores expresivos, las difusiones informativas y el conocimiento visual logrado en las sociedades de la primera modernidad, el filósofo Walter Benjamin había observado que las nuevas condiciones de existencia que los medios de masas imprimen en la sociedad, repercuten asimismo en el arte. El eje de sus consideraciones es la noción de “aura”, vinculada a lo que el filósofo llamó el “valor cultural” de la obra de arte, cuya crisis se ve auspiciada en la época de su reproductibilidad técnica¹⁶. El aura de la obra de arte determina su carácter de autenticidad, “su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra”¹⁷. En el siglo XIX, la aparición y el desarrollo de la fotografía y posteriormente del cine, problematizan la noción de “aura”, fracturando su legalidad: “De la placa fotográfica [...] son posibles muchas copias, preguntarse por la copia auténtica no tendría sentido alguno”¹⁸. Las nuevas tecnologías de reproducción de la imagen ponen en cuestión no sólo las categorías tradicionales de originalidad e irrepetibilidad de la obra (sobre las cuales se había legitimado la producción artística desde el Renacimiento), sino también el “aura” misma del artista (cuya producción se fundamentaba en las teorías de genio y la inspiración). Considerando el proceso integrado a la indagación tecnológica y la vinculación en los procesos sociales de buena parte de las propuestas de arte contemporáneo, se verifica la tesis -siempre convocada- del filósofo alemán: el mayor valor expositivo de una obra se corresponde con una disminución de su valor cultural, por lo que podría hablarse de obras *no auráticas*. Lo que se debe, entre algunas variables, a la multiplicación de las mismas por todo tipo de dispositivos de mediación visual. Los sistemas mediáticos viven y se alimentan de la propia lógica de la reproductibilidad. Pero el sentido más amplio de ésta no se agota en la cantidad de veces que se imprime en una revista, por ejemplo, sino en las veces que el campo artístico se apropia de la obra, atribuyendo su autenticidad en el seno de un régimen de legitimación. De esta manera se va construyendo el discurso de la historia del arte que define y delimita el sistema de las artes en su conjunto (artistas, críticos, instituciones de exhibición y educación, público, mercado, coleccionistas, etc.). Es el

¹⁵ Véase Ivins jr, William M. *Imagen impresa y conocimiento (Análisis de la imagen pre-fotográfica)*, Barcelona, Gustavo Gilli, 1975.

¹⁶ Benjamin, *op. cit.*

¹⁷ *Ibíd.*

¹⁸ *Ibíd.*

propio sistema el que hace creíble en la contemporaneidad la circulación de esos mismos objetivos en tanto tales.

El sistema de las artes se constituye así en instancia legitimadora por excelencia del nuevo estatuto de autenticidad de las obras de arte contemporáneas: el ser múltiples. En esta dirección Carles Guerra plantea la necesidad de revisar el sentido de creación y producción en el marco de las relaciones entre la cultura visual y la institución arte:

“Los estudios de cultura visual no pueden hacer una crítica a la historia del arte sin aportar una alternativa al modelo de creatividad individual. En cierto momento la noción de producción ha permitido avanzar pero ahora se hace urgente pensar temas como la creatividad colectiva, la imitación, la innovación, la invención y el nuevo sujeto de la multitud, o el anonimato, como base de los fenómenos colectivos que fundan la nueva economía, la política de la diferencia y una cultura que no precisa de autores en el sentido más tradicional”¹⁹.

Al diluirse las fronteras entre lo artístico y lo no artístico, al cuestionarse el estatuto de las obras, los campos en los que se manifiesta esa legitimación también se expanden, desarrollándose en interacción (o apropiándose de) con otros campos, como el de los dispositivos mediáticos de circulación del saber y de la información. La multiplicación acelerada que esto genera se transforma en material explorado por los propios artistas.

Parece apropiado entonces reflexionar sobre la cuestión del aura de la reproductibilidad a partir de la proliferación de los dispositivos de reproducción: su lógica se acredita a sí misma en cuanto sistema sin límites. El propio funcionamiento en el plano teórico, remite a una operación de transformación estética.

La situación estética contemporánea sería aquella que nos es permitida a través de imágenes que vemos circular en el interior de los sistemas de reproducción mediática-múltiple. Cabe recordar así que, para Gianni Vattimo, la utopía vanguardista se realiza en la sociedad de los *mass-media* en un sentido “débil” (no como hubiese querido la vanguardia), como heterotopía²⁰.

En su situación posvanguardista, el Arte deja de ser el espacio de circulación exclusiva de las imágenes estéticas que, impulsadas por los *media*, se extienden a otros ámbitos no institucionalizados como artísticos. En tal sentido, si la utopía vanguardista no se ha podido concretar como praxis artística no escindida en el seno de las mismas vanguardias, en la ilusión de fundirse en la vida cotidiana, paradójicamente la heterotopía contemporánea sí lo ha logrado. A través de una estetización generalizada de la cultura resuelta en los medios masivos y nuevos medios, se habla de una extensión de lo estético a la vida cotidiana, de un abandono del lugar privilegiado y restrictivo del arte como único espacio de circulación de las imágenes estéticas. Esto que se sintetiza simplemente y a la vez tan complejo como la cultura visual, centro de nuestra experiencia cotidiana.

En el marco de las vanguardias artísticas de la primera mitad del siglo XX, la experimentación con medios nuevos y mixtos, la desacralización de los materiales más convencionales y el corrimiento de los límites entre las disciplinas artísticas (enmarcadas en la superación de la tradición del arte y de la especificidad de la experiencia estética) es indisociable, como ya se mencionó, de la apuesta utópica de

¹⁹ Guerra, Carles. “Cultura Visual e institución arte”, en: VV. AA. *Estudios Visuales, op. cit.* Como caso de colectivos de arte, véase De Rueda, María de los Ángeles. “El Colectivo de Arte Escombros y las intervenciones en el espacio público”, en: *Trampas de la Comunicación y la Cultura*, La Plata, Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, 2003.

²⁰ Véase Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*, Barcelona, Paidós, 1996, p. 155 y ss. y *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 1997, p. 49 y ss.

acercar el arte a la vida, del convencimiento de las vanguardias de que la transformación del arte conduciría a una transformación más amplia: la de la sociedad y la de la reapropiación por parte de todos de la esencia íntegra del hombre.

En las neovanguardias, este programa pareciera haberse debilitado. Institucionalizada como arte en el contexto de la década del 60 la vanguardia parece perder su carácter de provocación y su mirada crítica hacia las instituciones; con un fondo nostálgico la neovanguardia viene a canonizar las experiencias vanguardistas. No obstante se puede sostener que algunas manifestaciones atribuidas temporalmente a las neovanguardias mantienen las aspiraciones de las primeras décadas y las apoyan justamente en la incorporación de tecnologías, en el diálogo con los medios masivos de comunicación y, más concretamente, en el uso de imágenes no auráticas, procedimientos de serialización y construcción de múltiples.

Se construye un archivo, una estructura a partir del cruce de la vanguardia con la tecnología es el estatuto antiaurático de la obra de arte. Como refiere Pinto de Almeida, la reproducción como “nueva matriz cultural” se fue instalando de a poco, en la modernidad, hasta, en la contemporaneidad, elevarse a principio del arte o hasta conformar una estética²¹. En este sentido, el recordado gesto productivo en la obra de Duchamp es fundador de este principio (la reproducción del artista de sus propias obras en la década del '60 en versiones facsimilares, mediante grabados o reediciones). El *Pop Art* debe ser considerado como el primer movimiento que hace un culto de la repetición al incorporar las operaciones retóricas y las lógicas de producción de la publicidad y los medios masivos de comunicación como el uso de la serialidad, más allá del grabado.

La nueva matriz cultural ha permitido que el proceso llevado a cabo por las vanguardias y las producciones contemporáneas no sólo focalizaran en el replanteo de códigos, materiales, formas y nuevos géneros y soportes, sino también en el modo en que han dado cuenta de las temáticas sociales, comunicacionales y científicas. Nociones como las de arte y política, imágenes públicas, experimentalismo, digitalización, clonación, construcción de mundos posibles, privado, público, entran a jugar fuertemente en la explicación/ interpretación de las experiencias estéticas cotidianas, de lo artístico no artístico o del arte en las fronteras del mismo y en el linde de la historia.

La matriz que se ha construido aquí cruza algunos de los interrogantes y nociones claves que permiten pensar el trinomio arte-comunicación-tecnología.

ARTE Y COMUNICACIÓN MASIVA: ENFOQUES (SINTÉTICO)

“Podemos imaginar el universo de la cultura como un mar de acontecimientos ligados a la esfera humana, y las artes y los medios de comunicación como círculos que delimitan campos específicos de acontecimientos dentro de ese mar. Un círculo podría definir el campo de la fotografía, otro, el campo del cine, otro, el campo de la música, y así sucesivamente. Estamos, evidentemente, esquematizando, a los efectos de argumentar: en la práctica, es imposible delimitar con exactitud el campo comprendido por un medio de comunicación o una forma de cultura, pues sus bordes son imprecisos y se confunden con otros campos. Mejor sería imaginar que los círculos que definen cada medio interceptan, en las proximidades de sus bordes, los círculos definidores de otros medios, con mayor o menor grado de penetración, según el nivel de vecindad o parentesco entre ellos”²²

²¹ Pinto de Almeida, Bernardo. “De la reproducción”, en: Revista Internacional de Arte *Lápiz*, n° 128-128, Madrid, Publicaciones de estética y pensamiento, 1995, pp. 102-109.

²² Machado, A. convergencia y divergencia de los medios, s/ref

Estos encuentros son tratados desde diversas posturas. Se puede señalar que las artes ofrecen opacidad, secreto, algo que no puede explicarse o reducirse finalmente en contraposición a la paradójica transparencia de los medios masivos de comunicación. La hiper-relatividad de la hiper comunicación dispara datos por doquier transformando las esferas públicas y privadas de la modernidad en una gran vidriera donde lo íntimo adquiere visibilidad. EL ARTE REPRESENTA OTRA COMUNICACIÓN, (la meta comunicación, el contacto, la imposibilidad de no comunicarse pero no en el sentido funcional es una METÁFORA, EN LA QUE NO SE PUEDE LLEGAR AL SECRETO ÚLTIMO DE SUS SIGNIFICADOS LATENTES COMO CONTRACARA DE LA VISIBILIDAD contemporánea Y LA CREENCIA DE LA CODIFICACIÓN COMPLETA

U.Eco en 1965 escribe el ensayo Apocalípticos e Integrados frente a la cultura de masas para interpretar las relaciones entre cultura de elite, cultura popular y cultura de masas una de las posturas que observa en los apocalípticos es la tendencia al Sustancialismo: los medios masivos “. Disparan efectos unilaterales, homogenizan el pensamiento, generan una cultura deglutida”. Mientras que para los integracionistas: con optimismo celebran la democratización de la cultura- Subyace una escala de valores acerca de la cultura y los gustos en los consumos culturales.

En ese mismo período, Marshall McLuhan (1964: 336-368) es el primero en notar la principal diferencia introducida por la imagen electrónica: su constitución a través de líneas de barrido, lo cual le confiere condiciones de definición y profundidad de campo completamente diferentes del cine, así como de modos de recepción también distintos. Plantea algunas descripciones como :

- ❑ Sociedad antigua o fría . Medio caliente
- ❑ Se extiende en un solo sentido
- ❑ Tiene alta definición: produce información precisa y mensajes lineales
- ❑ Distanciamiento entre los sujetos y conciencia individual
- ❑ Escritura- libro-imprenta- GALAXIA GUTEMBERG
- ❑ Sociedades calientes: medios fríos
- ❑ Se extiende en todos los sentidos
- ❑ Definición baja: el mensaje es un proceso y genera sentido
- ❑ Implica o contacta al receptor- simultaneidad no linealidad
- ❑ TV-hombre global GALAXIA ELECTRÓNICA
- ❑ GALAXIA DIGITAL

Dos perspectivas que van a oscilar entre la divergencia y convergencia de los medios, en términos de machado, atendiendo más a la relación entre medios y sociedad.

Desde la perspectiva de Mirzoeff el territorio de los viejos y nuevos medios (Manovich) se puede explicar bajo el concepto de cultura visual que ya referimos pero que podemos ampliar con este punteo:

- visualización de la existencia. lo público, lo privado, lo íntimo.
- en lo visual se crean, construyen y discuten los significados de aquello que se denomina la realidad
- de la sociedad de la imagen, al a del espectáculo, luego a la era del simulacro y hoy la intervisualidad global
- (nuevos media)del referente a su ausencia y artificio

- máquinas de comunicar-compensadoras-simuladoras (Perriault)
- artefactos de mediación
- industria cultural
- usos y funciones: económico, compensador, instrumental, arché o saber supuesto

Eliseo Verón (la mediatización, 1985) establece Niveles de Referencia para analizar los productos culturales

- Tipos de discurso: informativo, publicitario, etc
- Soportes tecnológicos: pintura, fotografía, video
- Medios: TV, cine, radio. Ello designa una tecnología + las prácticas sociales de producción y apropiación de la tecnología
- Géneros L o clásicos(entrevista, ficción)
- Géneros P (producto, los que compra en el mercado cultural, series, novelas, revistas)
- Estos niveles se entrecruzan libremente y producen otros subniveles

Es importante el aporte de Aumont, que denomina el conjunto de elementos materiales: medios, técnicas y contextuales o sociales: **DISPOSITIVO**

Esto es un conjunto de elementos materiales y organizacionales –medios, técnicas de producción, sintaxis, códigos-modo de circulación y reproducción, soportes de difusión- .El Dispositivo regula la relación del espectador-receptor-usuario con la imagen en un cierto contexto simbólico.

Seguimos con Machado:

“ A lo largo de la historia de los medios y del pensamiento en torno a ellos, hay un dislocamiento de la atención ya sea hacia el “núcleo duro”, o hacia los bordes intersectados. Entre la década de 1950 y mediados de los 80, existe una mayor tendencia a pensar los medios en función de sus especificidades. En el terreno de la fotografía, por ejemplo, Roland Barthes (1980: 129) se preocupa, en aquella época, en definir el *noema* de ese medio, su verdad objetiva, que sería, para él, el referente (la cosa fotografiada). Susan Sontag (1979: 154), por su parte, buscaba definir el estatuto de la fotografía y su *esencia* más básica, que ella encontraba en la “huella de lo real”, la marca de luz que lo real mismo deja en el negativo fotográfico. Más radical aún en la defensa de esa visión mimética de la imagen fotográfica, André Bazin (1958: 11-15) Algunos analistas más tardíos, como Philippe Dubois (1983: 60-107) y Jean-Marie Schaeffer (1987: 46-104), que aún pensaban la fotografía a partir de su especificidad, encontraron en el concepto de *indexicalidad* del semiótico norteamericano Charles Peirce, una explicación más sistemática para esa supuesta vinculación entre la foto y lo fotografiado, definiéndola entonces como una “conexión dinámica” entre el signo y su referente.”

“Ahora, ese es justamente el punto de ruptura: el momento en que el centro más denso del círculo, el cual identifica su especificidad, comienza a confundirse con los otros. Entonces, llegamos a otro nivel de la historia de los medios: el momento de la convergencia de los medios, que se sobrepone a la antigua divergencia. Frente al purismo y, también a veces, al fundamentalismo ortodoxo de los abordajes divergentes, separatistas, tendemos hoy a preferir los ejemplos más exitosos e innovadores de hibridación, de fusión de las estructuras discretas”

A partir de la década de 1990, Bellour se va a dedicar casi exclusivamente al examen de la convergencia de los medios, a través de innumerables artículos y curadurías.

L'entre-images (Bellour, 1990, 1999), donde el tema no es nunca lo que define un medio en cuanto tal, sino lo que hay de un medio en otro: qué hay de pintura en el cine, de cine en la literatura, de fotografía en la música, de televisión en el video.