

Antrópica

Revista de Ciencias Sociales y Humanidades



FACULTAD DE CIENCIAS ANTROPOLÓGICAS UADY



8 premisas y 5 tesis sobre la actividad audiovisual humana (proposiciones para una cartografía del universo audiovisual)

8 Premises and 5 Theses About The Audiovisual Human Activity
(Premises, thesis and a cartography for the audiovisual universe)

José Rojas Bez

Universidad de las Artes de Cuba (Cuba)

<https://orcid.org/0000-0002-2050-3292>

rojasbez@yahoo.com

Recibido: 1 de julio de 2020
Aprobado: 6 de mayo de 2021

Resumen:

En este ensayo se reflexiona sobre el universo audiovisual, desde la naturaleza hasta la tecnología moderna, como ámbito de disímiles circunstancias y respuestas humanas, con especial énfasis en artes y medios (artes escénicas, cine, televisión y otros); para lo cual el ensayo subraya premisas fundamentales, asienta algunas tesis y concluye con ideas para una cartografía de la audiovisualidad desde la perspectiva de la tecnología, de lo estético y de lo mediático.

Palabras clave: Audiovisualidad, estética, arte, cine, medios, campos culturales, actividad humana.

Abstract:

This essay reflects about the audiovisual universe, from the nature to the modern technology, like field of dissimilar circumstances and human answers, with special emphasis in media and arts (performing arts, cinema, television and others). With this purpose, the essay underlines fundamental premises, writes down some theses and finalizes with propositions for the cartography of the audiovisual phenomena from the perspective of the technology, of the aesthetic and of the media.

Key words: Audiovisuality, aesthetics experience, art, cinema, media, cultural fields, human activity

Ocho premisas fundamentales

No siempre lo sabido es respetado ni cuidadosamente manejado sino, a menudo olvidado, soslayado o, peor aún, contradicho sin razón. Por lo mismo, con frecuencia aparecen los equívocos e imprecisiones. Nunca sobra traer a la mente cuestiones esenciales por evidentes que puedan incluso parecer.¹

Premisa 1: La audiovisualidad no existe como ente en y por sí misma

Hablar de audiovisualidad implica una experiencia donde confluyen dos sentidos (el oído y la vista) pero, más aún, donde estos se han abstraído entre los demás (olfato, tacto, gusto, quinesia y restantes); ya que los fenómenos audiovisuales se presentan en compañía de otras muchas clases de energías, ondas y partículas (algunas sensibles a uno o varios sentidos y otras no sensibles para ninguno).

Lo que solemos llamar *fenómeno* (*phaenomenon*: *apariciencia y manifestación*) audiovisual no existe *en sí mismo* en la naturaleza y podemos conjeturar que tampoco en lo social. Constituye una selección e integración de las respuestas ante los sucesos y situaciones; respuestas privilegiadamente humanas en la medida en que el ser humano ha evolucionado guiado ante todo por lo visual, luego lo auditivo y, por ello, lo audiovisual, en contraste con la mayoría de los seres vivos más apegados al olfato y en ocasiones a lo táctil (como las plantas sensitivas).

Suele surgir y pervivir la falacia de *lo audiovisual* como algo objetual o concretamente dado. Pero la misma denominación de *audiovisual* (audio: oído, y visual: visto) desenmascara dicha falacia como un real proceso de selección, ordenamiento y respuesta. Lejos de ser objetivas (en el sentido de fuera de los sentidos y la psiquis) serán siempre también culturales.²

Premisa 2: La respuesta audiovisual humana posee un ámbito universal

Lo audiovisual no se restringe a respuestas ante procesos solamente sociales y culturales, sino también ante toda la naturaleza, desde las más estruendosas tormentas y cataratas hasta las más sutiles danzas con trinos de los más pequeños

1 En las páginas que siguen manejamos algunas ideas ya expuestas (ver referencias bibliográficas) y algunas que estamos perfilando en próximos libros. Como conjunto, sólo aparecen ahora, para este ensayo alentado por una mirada particularmente antropológico-cultural de la audiovisualidad.

2 Con toda evidencia, en esta premisa coincidimos con diversas corrientes filosóficas, sociológicas, antropológicas y psicológicas, desde el conductismo de Pavlov y Watson hasta el psicoanálisis cultural de Karen Horney y Erich Fromm, incluso Lacan; exceptuando los modos más radicales de la filosofía objetivista, como el materialismo mecanicista que asume al pensamiento como una sustancia determinada totalmente por la realidad exterior al ser humano) y el subjetivismo radical de Berkeley (Todo es sólo sensaciones o pensamiento).



pájaros e insectos; aunque, sin duda, en la vida y experiencias generales humanas la experiencia audiovisual producida y difundida socialmente –sobre todo hoy día la experiencia *massmediática* y electrónica– ha ido ganando cada vez más en extensión e intensidad hasta sentirse casi como la experiencia por excelencia.

En considerable medida, un problema del actual mundo desarrollado, es recuperar el gusto y el hábito del disfrute de esta experiencia audiovisual natural, no mediatizada (sin por ello renegar del disfrute de la creada no-natural de las artes y otros campos culturales); propuesta que viene destacándose desde las lecciones señeras del *Emilio o De la educación* (1762) y *Ensoñaciones de un paseante solitario* (1776-78) de J. J. Rousseau, a quien no en balde Levi-Strauss llamó “Padre de la Etnología” (1963, 10-15), y radicalizándose desde la Ilustración alemana, en lugar especial Schiller y sus *Cartas sobre la educación estética del hombre* (1795), con la insistencia en los vínculos entre la política (entendida como vivir ciudadano, vivir culturalmente, como ser humano) y los significados existenciales de la estética (entendida en su amplio sentido de sentimiento y experiencia existencial del vivir profundo), hasta hallar un clímax en la *Bildung*, la formación general y plena del ser humano, de Goethe, Humboldt, Hegel y sus sucesores.

Premisa 3: La experiencia audiovisual es consustancial a la condición humana

Las respuestas y toda actividad humana relacionada con estímulos audiovisuales es consustancial al ser humano desde el mismo origen de la especie. Son indisolubles de su desarrollo, como causas y efectos: no existe humanidad sin audiovisualidad.

La captación de sonidos e imágenes (y su asociación) fue esencial para la supervivencia. También un aspecto clave en las estructuraciones socioculturales y el pensamiento, desde el pre-filosófico hasta el más evolucionado.³

Son buenos ejemplos los más antiguos ritos (danzas y cantos con movimiento rítmico, los narradores-gesticuladores) desde las primeras culturas y civilizaciones (Mesopotamia, Egipto...), pasando por Grecia y Roma (no tan “primeras”), las misas y otros ritos religiosos medievales, hasta hoy.

El ser humano sobrevivió y evolucionó desde sus más antiguos días y estadios hasta hoy en un devenir que implica procesos audiovisuales, en buena medida simbólicos, como causas y estímulos de acciones y como productos y fines de las mismas.

³ Respecto a la mitología, las estructuras sociales y, en general, el pensamiento, a pesar de las décadas transcurridas siguen siendo medulares las obras de George Frazer, Stanley Kramer, B. Malinowski, H. Frankfort, J. Wilson, W. Irwin, T. Jacobsen, Georges Bataille, Mircea Eliade, Joseph Campbell y Claude Lévi-Strauss, entre otros.



Premisa 4: Siempre existe un factor antropomorfo en nuestra experiencia audiovisual

Cualquiera que fuese la definición adoptada de *lo humano*, al menos en lo que concierne al *homo sapiens* y su capacidad de aprehender y transmitir socialmente conceptos y experiencia general de uno a otro individuo, una a otra generación y una a otra sociedad, se cumple:

- a) Lo que podemos llamar *audiovisualidad* existe antes y más allá de lo humano, en la naturaleza, siendo susceptible de ser experimentada, claro está que de muy diverso modo y cualidad, por animales y plantas sensibles al medioambiente lumínico y sonoro.
- b) Pero no podemos olvidar el factor de *antropomorfización*, o sea, nuestros modos de entender tales procesos *audiovisuales* como *hechos de percepción y respuesta humana* a lo que suele ser mucho más complejo dada la participación de muchas clases de energías y, por ende, de estímulos posibles (por ejemplo, los táctiles y los olfativos) y, con ellos, de posibles *sensaciones*. Siempre hemos de deslindar, “entre-sacar” y conjugar ciertas ondas sonoras y ondas luminosas con nuestros sentidos del oído y la vista (audio-visual) que, como sabemos, existen con determinaciones psíquicas y culturales.
- c) En la naturaleza, en el universo, existen átomos, cuantos y campos energéticos; existen vibraciones u ondas. Entre ellas las que entran en correspondencia con nuestros cuerpos y psiquis como sonoras y visuales, así como las que se ubican más allá y más acá de los espectros audible y visible.

Pero no existen luces ni sonidos *en sí*. Unas y otros son siempre producto de la interacción entre dichas ondas o vibraciones, dichos campos energéticos con los aparatos bio-psíquicos de los seres vivos que oyen, ven y *audioven*, a menudo con marcadas diferencias entre una y otra clase de especie de seres vivos.

Los epígrafes *a*, *b* y *c* hablan de características y procesos que, en su aparente simpleza o evidencia –quizás por ello mismo a menudo olvidados, soslayados o contradichos implícita e involuntariamente en arduas especulaciones– no dejan de ser claves para la psicología, la antropología, la estética y otras disciplinas que miran desde muchas perspectivas lo que llamamos *arte*, campo del arte y actividad artística. Sobre ello se insistirá luego, al hablar de *recepción* y, en general, de experiencia estética y artística.



Premisa 5: Los campos simbólicos de la audiovisualidad se intersecan

Cohherentemente, las más diversas estructuraciones sociales, los más diversos campos culturales han ido a la vez apoyándose, generando y sedimentándose sobre un cúmulo de procesos también audiovisuales y, con ello, un capital simbólico que no suele ser privativo de un solo campo o un solo ámbito social, sino compartido por varios con sus acentuaciones propias.

Así, doctrinas y conductas éticas, políticas y religiosas se corresponden con actividades, instituciones, valores, imágenes y símbolos característicos de un campo, pero también pueden caracterizar o formar parte en alguna medida de otro campo. Una danza, por ejemplo, puede ser sagrada y tener connotaciones sólo o básicamente políticas para determinado grupo como sólo o básicamente artísticas para otro grupo.⁴

Premisa 6: Fe y experiencia estética como respuestas privativas humanas

Hay dos modos de actividad humana, dos campos simbólicos y, por ende, una infinidad de fenómenos audiovisuales inscriptos en ellos que no tienen precedentes en los demás reinos –animal, vegetal y mineral–, ni siquiera entre los animales superiores o de psiquis más connotada: se trata de las respuestas ante el cosmos signadas por la *fe*, así como las signadas por la *contemplación estética* o por ambas.

La fe (asociada a la esperanza, entre otros sentimientos y motivaciones) se halla en las raíces de toda cultura. Imbuida primeramente, según podemos colegir, en la magia prehistórica, luego también en los mitos (con sus rituales) ya no tan prehistóricos, y luego en las religiones (que nunca han renunciado del todo no sólo a los ritos sino tampoco a lo mágico); la fe ha alimentado desde las primeras civilizaciones ciertas zonas relevantes de la actividad social, específicamente de sus instituciones y conductas.

La experiencia estética (aunque no la propiamente artística) puede observarse igual que la fe, en la “condición humana” desde la prehistoria (cuevas europeas, de África, sur de América...); y pulula con permanencia y esplendor ostensibles desde las primeras civilizaciones (Mesopotamia, Egipto e India, por ejemplo).

4 Hablar de ámbitos o campos simbólicos u otro concepto análogo, obliga siempre no sólo a recordar sino incluso rendir homenaje a las investigaciones y textos de muy diversos psicólogos, sociólogos, antropólogos y filósofos como Ernst Cassirer, Gastón Bachelard y Pierre Bourdieu, algunas de cuyas obras referimos en la bibliografía. Véase, asimismo, nota anterior. Por supuesto, sobre magia y religión habría siempre que partir de los textos clásicos de Frazer, Jaeger y Eliade, entre otros.,



Si uno de estos modos –la fe y, con ella, la religiosidad– halló desde las primeras civilizaciones una alta potenciación, autonomía y, en teocracias, predominio generalizado; el otro modo –la experiencia estética– estableció sus instituciones autónomas y márgenes privilegiados en etapas muy evolucionadas de las civilizaciones y culturas.

Fe y religión existen desde las primeras civilizaciones. Lo estético y determinadas situaciones, acciones y producciones que implican lo estético, también desde aquellos primeros tiempos. Aunque el arte, entendido en su plenitud, con sus instituciones *ad hoc*, emerge en tiempos mucho más cercanos. Hablando de nuestra cultura “occidental”, básicamente a partir del Renacimiento o, en todo caso, finalizando la Alta Edad Media.

Premisa 7: Una definición de lo estético

Conviene precisar una idea y término ya manejado: *lo estético*.

Mirándolo ante todo o desde la perspectiva de la experiencia, respuesta y modo de actividad humana, *lo estético* puede definirse como *el modo de actividad humana caracterizado por la aprehensión sensible de los fenómenos universales*.⁵

Se trata de una sencilla manera de consignar un complejo ámbito de respuestas ante los más diversos fenómenos universales, sean naturales o sean producidos por el ser humano, entre los que incluiríamos la producción artística: desde los infinitamente grandes, como el cosmos y las tormentas, hasta los muy pequeños, como el tintinar de gotas de agua cayendo, sin olvidar los propiamente imaginados, las imágenes inducidas; asimismo, tanto lo puramente sonoro y lo puramente visual como lo audiovisual.

Vale la pena subrayar comparativamente cómo lo estético establece uno de los tipos básicos de actividad y *saberes* (o aprehensión de lo universal), el predominantemente *sensible*; junto al básicamente *racional* de las ciencias y la filosofía, formuladoras de leyes y otros dones del pensamiento abstracto; y junto a la tecnología, como modo *práctico-instrumental* de responder a los retos y necesidades propuestas por el mundo.

Por otro lado, si hablamos de respuestas contemplativas, éstas son a la vez sensibles y culturalmente determinadas, por lo cual no carecen de lo conceptual

5 Comprensión y definición considerablemente *consensuadas*, coherentes con reflexiones desde distintos cauces del pensamiento filosófico, incluso de adversos talentos generales: la Ilustración alemana (Baumgarten, Kant...), Hegel, Marx, Kagan y otros marxistas, la fenomenología de Husserl, el positivismo de Russel y el post-positivismo de Wittgenstein, la semiótica de Pierce, Eco, Calabrese, Barthes u otros.



y formativo lo mismo en su base que en sus resultados, sin soslayar la ganancia de saber que conllevan.

De aquí que lo estético se asocie a categorías evolucionadas histórica y culturalmente, entre las que descuellan *lo bello, lo sublime, lo trágico y lo cómico*, con sus peculiaridades; cada una rica en sensaciones, emociones, conceptos y respuestas propias.

Pudiera definirse *lo estético* con una dosis algo mayor de términos o descripción, para evitar confusiones con cualquier situación *sensible* incluso negativa o empobrecedora. En fin, aunque podamos considerar lo referente a sus categorías como francamente implícito, también pudiésemos explicitarlo, definiendo lo estético como *el modo de actividad humana caracterizado por la aprehensión sensible de los fenómenos universales, en concordancia con categorías propias y plenas dadas históricamente*.

Premisa 8: Carácter virtual de lo estético

Siendo lo estético una experiencia y un modo de respuesta humana, no sólo está marcado siempre por *la subjetividad* sino también, junto a ella o por ella misma, con *la posibilidad*.

La experiencia estética depende del tipo y grado de sensibilidad ante el fenómeno específico, por lo que puede manifestarse en cada ocasión desde lo no percibido o sentido (desde la insensibilidad) hasta la respuesta más intensa y diversa, en la mayor gama de posibilidades.

Como siempre hay factores *objetivos* (por ejemplo, el propio fenómeno, las circunstancias, el aparato sensorial y psíquico del receptor, así como los condicionamientos histórico-culturales); la experiencia estética (como el lenguaje, como todo sentimiento y como toda cualidad, formación y respuesta propiamente humana) tampoco se comporta nunca de modo absolutamente subjetiva, al menos, absolutamente individual.

Se produce de modo similar, valgan las metáforas simplemente explicativas, a un caudal del cual se puede o no tomar una u otra parte, a la energía potencial que puede o no desencadenarse en cinética, calórica u otra; real, existente, pero no siempre *actualizado, concretado, desplegado*.

La circunstancia y la experiencia estética o, del modo más general, lo estético es una *virtus*, en su sentido prístino de *cualidad fundamental, fuerza* y, ante todo, *potencial*: es *virtual* antes de ser o no *actualizado*. Podemos decir: de ser o no *realizado*, pero precisando que aquí *realizado* no se contrapone a lo totalmente inexistente o irreal sino a lo que todavía no ha sido dado o factual, aquello que



se puede o no *concretar y experimentar de alguna manera*.⁶

No sobra subrayar que, hasta ahora, se ha dialogado sobre *lo estético* como fenómeno general desde lo natural a lo social, y no singularmente del *arte*, a lo cual habrá de añadirse luego otras cualificaciones sin negar éstas más generales.

5 tesis fundamentales

Si hemos asentado las premisas anteriores, ha sido para subrayar pautas conceptuales y experiencias –conocidas en mayor o menor grado, y manidas o, por el contrario, soslayadas en mayor o menor grado– muy convenientes para las propuestas que siguen.

Tesis 1: La definición del arte

Si el ámbito de lo estético es inmensamente más amplio que el del arte, e inclusivo de este último; si lo estético es prácticamente consustancial al ser humano desde los primeros estadios de la evolución cultural, mientras el arte, plenamente concebido como tal (donde no puede ignorarse su autonomía), queda instituido o consolidado en tiempos mucho más cercanos; entonces, se ha establecido una diferenciación firme entre *arte* y otras experiencias estéticas. Así, se impone definir al arte, concepto tan controvertido que ha sido objeto, incluso, de la negación de su posibilidad como concepto cabal.⁷

Sin embargo, encaramados en hombros de gigantes, nos atrevemos a defender una definición del arte que aprovecha las mencionadas enseñanzas sobre la imposibilidad de definirlo centrándonos en las formas, materiales u otras cualidades específicas (cuya extensión siempre se abre y contrae) de las obras consideradas arte, ni en la psicología de los artistas u otros atributos similares, sino con la mirada puesta en el arte como un modo complejo, rico, diverso de las acciones e instituciones humanas, a partir de su *campo* o de su modo de estructurarse, funcionar y valer, y no de determinados objetos:⁸

6 Asumimos los significados de *virtual* nacidos y desplegados en la corriente que va desde tiempos de Aristóteles y, luego, los Padres de la Iglesia, hasta hoy con autores como Gilles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas y Diferencia y repetición*. Ver referencias bibliográficas.

7 Sobran ejemplos de tales vaivenes a lo largo de la historia y teoría del arte y de la estética. Invitamos a visitar las páginas de *El abuso de la belleza. La estética y el concepto de arte*, de Arthur Danto; así como los diversos argumentos (y autores) referidos en *La definición de Arte*, de Umberto Eco.

8 Por supuesto, hallamos sólidos fundamentos en las ideas sobre la sociedad y la cultura desarrolladas por Pierre Bourdieu, además de los teóricos de la *teoría institucional* del arte (Morris Weist, Timothy Binley y, sobre todo, George Dickie y Joseph Margolis, entre otros), sin suscribirlos totalmente, lo que se verá con mayor detalle más adelante.



Arte es el campo social institucionalizado en mayor o menor medida con arreglo al privilegio de la experiencia estética.

O bien, para eludir las implicaciones dadas por algunas escuelas específicas al término *campo social*, podemos enunciarla en términos más generales de la actividad humana:

Arte es el modo de la actividad humana institucionalizado en mayor o menor medida con arreglo al privilegio de la experiencia estética.

Como toda definición, ésta constituye la síntesis de una teoría; y, por otro lado, mantiene el reto a ser vulnerada con recursos como las insuficiencias silogísticas (la relevancia de los atributos así como la igualdad de extensión entre lo definido y la definición, por ejemplo) y los consabidos contraejemplos, entre otros.

Sostenemos el reto: consignamos lógicamente los rasgos esenciales de lo definido y cuidamos que la extensión de lo definido coincida con la extensión de la definición. También afrontamos los diversos vaivenes históricos y culturales. Menciónese algo que sea *arte* y no se avenga a esa definición; o, a la inversa, señálese algo que goce de las características aducidas en la definición y no pueda ser considerado *arte*.

Como hicimos respecto a *lo estético*, quizás valga la pena ofrecer una modalidad más extensa o explicativa de dicha definición, llamando *arte* al campo social institucionalizado en mayor o menor medida con arreglo al privilegio de la experiencia estética (*correlacionada con categorías particulares cuyas dadas histórica y culturalmente*) y valiéndose de obras (*ya sea objetos, acciones y situaciones*) idóneas para dicha experiencia. Pero tales amplificaciones de la redacción no son especialmente necesarias, sino más bien dadas implícitamente en los caracteres esenciales antes consignados.

Creemos mucho más valioso destacar estos tres factores básicos:

- a) *Experiencia estética* que, por supuesto, se realiza siempre en presencia de obras, acciones o situaciones idóneas para la contemplación, mediada por *categorías* dadas histórica y culturalmente.
- b) *Modo de actividad humana*, propiamente humana, sin precedentes en los animales ni otro ámbito, e
- c) *Institucionalizado para el privilegio* de la referida experiencia estética; o sea, estructuras, disposiciones, reglas, leyes, costumbres, personas... instituciones que tienen entre sus fines primordiales (para al-



gunos –*arte por el arte, dandismo...*– el único fin esencial, pero ello sería exagerado) que los seres humanos experimenten y respondan a la experiencia estética.

Tesis 2: Lo institucional y lo ontológico, un binomio necesario

Existen dos aspectos o planos esenciales del arte y, en concordancia con ellos, dos perspectivas necesarias, aunque no únicas, para entenderlo a cabalidad: el institucional y el ontológico.

- a) El plano o perspectiva institucional conjuga básicamente sociedad, cultura e historia. Perspectiva compleja, unificadora de varias, privilegia miradas historiográficas, sociológicas, culturales, antropológicas, desde la psicología social e incluso desde la producción y la economía, entre otras. Es, además, la que determina la validez autónoma o por sí *misma* de la estructura significativa que conforma la obra.

El reconocimiento del carácter institucional del arte nos ilumina sobre *por qué, de qué manera, cuándo y en qué condiciones* determinado fenómeno (objeto, acción, situación..., en fin, experiencia) se constituye como *arte* o, singularmente, como *obra de arte*.

Así, ilumina las arista de lo estético y el arte como disposición, situación, sensibilidad, experiencia y respuesta humana específica ante lo mostrado, lo dado o lo propuesto: asumir o no asumir *artística* o, de modo más general, *estéticamente* aquello que afrontamos depende de todas estas condicionantes que van desde los sentidos, la psiquis y la sensibilidad personales hasta lo histórico y cultural.

Ello incumbe –lo muestra y demuestra la historia de lo que hoy llamamos *arte*– a múltiples objetos, acciones y creación de situaciones. A *obras de arte* que han sido producidas específicamente como tales, es decir, con los subrayados y aun exclusivos fines estéticos; lo mismo que a otras producidas incluso antes de dichas intenciones o de la conceptualización que hoy nos parece tan natural (como las pinturas rupestres prehistóricas y los templos antiguos). También a algunas del entorno contemporáneo (objetos hallados) o de distintas culturas (utensilios, por ejemplo) que son asumidas por museos, galerías y otros factores *institucionales* para el *privilegio de la experiencia estética...*, en fin, a obras *re-contextualizadas* y, en general, obras revalorizadas, sometidas a nuevas miradas.

En tales procesos se incluyen los paradigmas perpetuados por museólogos, editores, escuelas, críticos, promotores, artistas y otros seres más o menos líderes de opinión y más o menos con poder o eficacia para *instituir*.



Pero, y repitamos la adversativa porque se trata de algo muy sustancial, sin embargo, todo ello no ocurre de un modo voluntarioso ni por puros consensos alrededor de una mesa; ni arte puede ser cualquier cosa que a mí me dé la gana de llamar arte, ni puedo valorar cada obra de arte como a mí me dé la gana –confusión conceptual a la que se ha llegado–, por mucha influencia que uno tenga.

Las instituciones y cada una de las personas que se relacionan con ellas tienen sus acondicionamientos sociales e histórico-culturales. No siquiera hablan la lengua que hablan porque les dé la gana y ni siquiera piensan y caminan sobre dos piernas porque les dé la gana, sino porque han vivido desarrollándose en su mundo. De aquí, ya lo mencionamos, la pertinencia de la antropología, la sociología, la historia, la psicología social y los estudios culturales relacionados con el arte.

- a) Por su parte, la perspectiva *ontológica* devela fundamentalmente *cómo está constituida* la obra de arte, de *cuál es* su ser o conformación.

A ello puede responderse de muchas maneras, pero luego de los más distintos senderos, priman dos conceptos que lo resumen todo: *estructura de signos* e *imagen*.⁹

De uno u otro modo, siguiendo las más disímiles variantes dadas por las clases o ramas del arte (música, artes plásticas, artes escénicas, cine), por las tendencias, movimientos, producciones u otros factores; toda obra de arte queda y se nos ofrece conformada por signos, una estructura de signos o, dicho quizás del mejor modo, una *estructura signifiante* que, además, como experiencia estética, es válida en sí misma como objeto de contemplación.

Pero, nosotros hablaríamos mejor de la *imagen* como categoría sensible, como la más idónea para la experiencia sensible que demanda lo estético y, por ende, el arte. La estructura signifiante se concreta en la imagen o, con otras palabras, la estructura de signos halla su máxima expresión y valor en el salto cualitativo desde los propios signos hasta la o las imágenes que los subsumen y plasman concretamente lo sensible y lo emocional de la experiencia estética.

Un nuevo *por supuesto* se hace obligado aquí: subrayar que la imagen, como puede deducirse de todo lo dicho, no vive al margen de lo conceptual ni de la experiencia social. No existe imagen artística sin concepto ni cultura.

⁹ En esta era de la semiología abundan las investigaciones sobre el signo artístico. Para comenzar cualquier reflexión, siempre sugeriríamos las obras de Umberto Eco, Roland Barthes, Yuri Lotman y Jacques Derrida, pero también sentimos especial gratitud por las de Paul Ricoeur: *El conflicto de las interpretaciones Ensayos de hermenéutica*, *La metáfora viva* y *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*.



Que una imagen fotográfica o pictórica pueda ser bella o sublime, una imagen escénica pueda ser cómica; habla de una infinita riqueza sociocultural, nada carente de la herencia histórica ni de la complejidad psicológica del ser humano.

El *ser* o –para los que tienen miedo a este concepto– la propia constitución, conformación o “materialidad” de la obra de arte viene dada con sus imágenes, su propio mundo de imágenes.¹⁰

Ello también ayuda a entender las diferencias entre las estructuras significantes de obras y campos no artísticos (como los lenguajes de las ciencias y la filosofía) respecto a las del arte: en todos, signos, estructuras de signos; pero, en el arte, se apunta, se busca y se alcanza su plenitud en la realización de la imagen (lo sensible) con función y valor estético.

En fin: la conjunción de instituciones y de estructuras significantes inductoras de imágenes. Dos aspectos frecuentemente referidos pero, desafortunadamente, no remarcados como binomio imprescindible para la comprensión del arte; a veces por pruritos anti-esencialistas o anti-ontológicos y a veces por pruritos anti o a-sociológicos y a-históricos que han hecho contradictorias, inexactas o aparentemente imposibles las definiciones del arte.

Dos fructíferos corolarios

- 1.- Nunca ha existido una estructura significativa o modelo imaginal considerado arte cuya recepción como arte no haya sido favorecida por las correspondientes instituciones; y, a la inversa, nunca ha existido algo considerado arte por la institución que no emerja como signos, es decir, como una estructura significativa y, sobre su base, un ámbito de imágenes.
- 2.- Se hace necesaria la doble perspectiva institucional-ontológica para comprender al arte en general a la vez que, singularmente, una y otra obra de arte: sólo el binomio nos explica íntegramente por qué y cuáles circunstancias las han consagrado como obras de arte, así como las semejanzas y diferencias constitutivas entre una y otra.

¹⁰ Aquí también reconocemos las deudas a la larga tradición del pensamiento sobre el arte, desde Platón hasta hoy; y, si hubiese que mencionar nombres más modernos, casi al azar pronunciaríamos los de Richard Wollheim (*El arte y sus objetos*) y Moisés Kagan (*Lecciones de Estética*), con los cuales también ejemplificaríamos la sempiterna vinculación (en los hechos y en el pensamiento) del arte y la imagen... en las más diversas edades y filiaciones filosóficas.



Tesis 3: El arte como potenciación de la virtualidad de lo estético

Destaquemos el carácter subjetivo de la imagen en cuanto fenómeno de recepción. Así como la experiencia estética en general y la artística en particular son lugares de manifestación de la subjetividad, o mejor, de la correlación entre objetividad y subjetividad; el acto de recepción artística se produce como ejemplo cimero de la virtualidad.

Evitando confusiones con usos cotidianos, no estamos refiriéndonos a la llamada *realidad virtual* ni a la *imagen virtual* del espejo, tan marcadas por las nociones de la irrealidad; sino, como lo hicimos al reflexionar sobre lo estético, de la esencialidad radical de la *vir*, *virtus*, *potencia*, posibilidades a realizarse, ahora en ese ámbito especial de lo estético constituido por las *obras* (objetos, acciones, situaciones) *producidas* especialmente para la experiencia estética.

Tenemos en mente a la obra de arte, existente como propuesta para la recepción que la concrete definitivamente como respuesta imaginal humana.

Quien recepciona una obra cuenta con capacidades propias y condicionantes sociales: un aria puede parecerle simples chillidos, un concierto simples ruidos, no ver en la escultura de la Venus de Milo más que una bella mujer excitante, quizás compensando sus carencias o impotencias sexuales. En fin, no tiene capacidades, sensibilidad... formación humana para estas ramas del arte.

Pero la respuesta personal nunca puede ser totalmente arbitraria. La potencia o fuente de sensaciones constituida por la obra tiene cualidades. Nos enfrenta a una correlación objetividad–subjetividad: una obra (objeto, acción, situación) realmente existente favorece determinadas sensaciones a una mirada humana que las recepciona como imágenes determinadas, éstas lo mismo por la fuente de los estímulos que por la psiquis y formación del receptor.

La reflexión sobre la virtualidad del arte contribuye a apreciar cuánto de objetivo y de subjetivo, de sociocultural y de personal se mueve en los procesos de recepción artística. Así, en toda experiencia estética pero en el arte casi siempre con intencionalidad mayor y mejor definida, sobre todo en los movimientos y tendencias estilísticas afanosas de la ambigüedad y la polisemia.

Un corolario: Todo arte es un medio; pero no todo medio es un arte

Sobre la base de las premisas y tesis anteriores se facilita suprimir un equívoco o confusión muy común. ¿Es la televisión un arte? ¿Es tal medio un arte?

En principio, se evidencia que todo arte es un medio. No sólo se vale de mediaciones específicas sino que constituye además un medio o mediaciones



para algo: crear, comunicar, valorar, propiciar lo lúdico y lo hedonístico... En sentido general: para establecer contacto. Pero si todo arte constituye un medio, ¿cuándo un medio es o se constituye como arte?

Recordemos simplemente tres factores:

- a) La extensión de los campos: la experiencia estética es más universal e inclusiva que la artística.
- b) La cuestión de finalidades y privilegios: el arte supone el privilegio de la experiencia estética
- c) El arte tiene un carácter institucional, que garantiza dicho privilegio

De tal manera, sólo podremos llamar *arte* a aquel *medio* que esté institucionalizado específicamente para el privilegio de la experiencia estética; lo cual no obsta para que cualquier medio como cualquier fenómeno natural o social pueda o no propiciar:

- a) Experiencias estéticas, aunque sin su privilegio específico –esteticidad no artísticidad– en todo el conjunto de su cuerpo; o
- b) El privilegio de experiencias estéticas en secciones (programación) de su cuerpo total.

Nuevo corolario: Las artes audiovisuales no nacieron con el siglo XX

Retomando todo lo anterior, bastan pocas líneas para dejar bien establecida la afirmación de que *la audiovisualidad*, en general, desde la naturaleza hasta la moderna tecnología ha sido consustancial al devenir humano, desde los tiempos más remotos. El ser humano siempre ha respondido con ojos y oídos, además de otros sentidos, a las propuestas del cosmos, y en sus maneras de concebir, estructurar y responder a este universo, los ojos y oídos humanos han ido ganando sitio ante otros sentidos.

Así, lo visto, lo oído y lo *audiovisto* han funcionado siempre en el núcleo de la vida humana. Nada extraña, por ello mismo, que muchas manifestaciones entre las que hoy llamamos *arte*, como la danza y el teatro tengan ya su nacimiento en edades muy tempranas.

Sólo una clase de experiencia audiovisual y arte nació relativamente tarde, hace poco más un siglo, determinados por su propia tecnología: los medios de comunicación y artes audiovisuales de *matriz y la superficie*, estos que distinguimos en el cine, más tarde en la televisión y, hoy, también en Internet.



Tesis 4: Definición del cine como nuevo universo expresivo

En el ámbito de las conductas y respuestas generales humanas, quizá no haya sido conceptualizada aún en su justa medida la importancia del cine como universo de signos o, mejor aún, universo de recursos expresivos

Ante todo, no podemos referirnos a él como una especie de *local* o una clase de butacas con palomitas de maíz o algo por el estilo, imagen pintoresca y banal que, si uno escarba bien, halla en el sustrato de muchas concepciones o definiciones aparentemente sutiles como aquellas de “arte de la proyección continuada de fotogramas” o “arte de las imágenes en movimiento”, casi siempre sin rigor lógico-teórico cuando no pragmatistas, a veces metafóricamente, a veces con mucha debilidad lógica, otras veces siguiendo determinaciones de materiales o procesos suyos que el tiempo ha superado, por lo cual nos sentimos desde hace mucho estimulados a mirarlo de manera más justa y precisa.

Hemos propuesto una definición del cine verdaderamente rigurosa y cabal que, de hecho y a primera vista paradójico, resulta también más amplia a la vez que precisa: *el arte de la sucesión coherente de imágenes comúnmente audiovisuales logradas mediante una superficie y una matriz*.¹¹

Esta es más precisa en la medida en que atiende al rigor lógico-teórico necesario como síntesis de una teoría y más amplia en la medida en que no se ata a uno o dos, sino da cabida a los múltiples procesos, materiales y circunstancias dadas en la evolución del cine desde sus mismos inicios hasta hoy.

Como no compete aquí explicarla o desarrollarla *in extenso*, nos conformaremos con subrayar aquello más pertinente para la actual reflexión, haciendo la salvedad de que, si bien lo definimos como *arte*, tal y como se institucionalizó desde bien temprano, queremos atender mucho más ahora su universo de recursos expresivos generales, que fundamenten dicha institucionalización como arte pero dados desde antes y más allá de la misma.

En primera instancia, como en todo arte y en la mayoría de los medios, tratamos con imágenes. Con frecuencia, sus definiciones lo han remitido imprecisa y vulgarmente a las *imágenes en movimiento* cuando sería mejor hacerlo a la *sucesión* (en movimiento sensorial o como sucesión de imágenes *fijas*), aunque sí, siempre *la imagen dinámica*, igual que en las artes escénicas. Por lo demás, en dichas definiciones suele omitirse la referencia a su condición de audiovisual,

¹¹ Hemos trabajado en esta definición, impulsados por la carencia de otra anterior rigurosa y cabal, desde 1987, en *Artes, cine, videotape: límites y confluencias*, pasando por ensayos y artículos como *Estética y sociología de la relación cine-video* y *Calas y postulados para la audiovisión contemporánea* hasta nuestros últimos libros *Pasaje al arte del cine* y *El arte del cine: formas y conceptos*. Ver la bibliografía final.



comúnmente hoy y siempre –también lo hemos analizado con amplitud de datos e ideas– desde aquellos tiempos de narradores y pianistas acompañantes, cuando no existían recursos técnicos para acoplar imagen y sonido en la misma cinta pero no dejaba de quererse y sentirse el sonido por otras vías... muy pronto, casi de inmediato realizadas.

En segunda instancia, pero quizá ante todo, su distinción básica respecto a otras artes y medios de la *sucesión de imágenes* o sea, respecto a otros medios y artes de la imagen dinámica (como el teatro, la danza y demás artes escénicas): la conjunción de *matriz* y *superficie*, binomio nunca dado antes en la imagen dinámica, aunque sí parcialmente en el grabado y luego en la fotografía con imágenes “fijas”.

Se trata de un binomio que no pone a los receptores ante la llamada *presencia viva* o *participación viva* del teatro y demás artes escénicas, sino ante una superficie conocida como pantalla, ya fuese un telón de fondo, un monitor o una pared, en fin, una *superficie*. Asimismo, lograda (registrada, producida, post-producida, distribuida y recepcionada) gracias a una matriz, en principio fotográfica pero luego en bandas digitales y hoy también en otros procedimientos digitales incluyendo las *memorias* informáticas.

Importa mucho que esta matriz, secundada por la superficie, hizo posible algo nunca visto a cabalidad en las artes, algo apenas apuntado en los comics impresos y en algunos amagos en otras artes: los cambios de puntos de vista, o sea, las variaciones en las distancias y ángulos desde el receptor al objeto observado, entre otros muchos fenómenos. Hablamos de los planos y las secuencias. Con ellos, los tipos de edición y montaje, así como el trucaje y los efectos especiales. Así, la matriz y la superficie establecen un ámbito de *mediaciones de segundo grado*, o sea, mediaciones de un medio.

Subrayemos, entonces, que el cine instauró una clase de signos, un universo de recursos expresivos muy *sui generis*–la estructura significante e imágenes audiovisuales a la vez de superficie y de matriz– que se ha ido convirtiendo en el más consumido hoy gracias, ya más que al cine, al más amplio campo de los recursos mediáticos, en especial la televisión e internet.

Sí, insistimos, más allá de las muchas diferencias tecnológicas, de usos y costumbres, más allá y más acá de las *domesticaciones*, para usar el lenguaje de los sociólogos de las décadas desde 1940 a 1970, o de la *calidez* y *frialdez* de los distintos medios, según lenguaje de sociólogos y mediólogos de las décadas subsiguientes; el mal-llamado *lenguaje*, o sea, el universo de signos y recursos expresivos de la televisión tanto como el de esa plataforma llamada Internet es el del universo instaurado y desarrollado por el cine –la imagen audiovisual de superficie y matriz–, pronto apropiado por la televisión y luego modulado o ajustado.



tado según las diversas tecnologías y usos.¹²

Podemos volver al hecho de que, lejos de *morir*, el cine, en cuanto arte, halla sus estratos especiales con su público particular –como ha sucedido siempre con todo arte y casi todo medio–; y, en cuanto universo expresivo (estructuras significantes e imágenes audiovisuales), se extiende más allá de las salas tradicionales en los sitios Web, luego de haberlo hecho en la televisión.

Además de los telefilmes, dos ejemplos son definitivos para percatarnos de ello: la series y las telenovelas, dos de los productos más consumidos hoy en las pantallas domésticas y personales, dos de los mayores consumidores del tiempo libre, en especial de los adultos aunque también de menores edades.

Las series tienen su claro origen y sus primeros éxitos en el cine tradicional, desde aquellos tiempos de largas tandas con *avances*, filme principal, filme clase b, episodio de una serie determinada y un dibujo animado. Hoy, sabemos, sólo sobreviven el filme principal y los *avances* (nombre muy hispano que ha ido cediendo ante *tráiler*, el término anglosajón), y quizás anuncios.

Las telenovelas, originadas en las radionovelas, cuya *oralidad* conservan, no dejan tampoco de evidenciar su expresividad de planos, edición y demás recursos estatuidos por el cine.¹³

Si de diferencias hablamos, puede haberla en distintos planos, incluso en el uso o manejo del referido plano de los recursos expresivos; pero una distinción que percibimos descollante se inscribe en el plano de lo institucional. Es cuestión de institucionalización, en especial, de usos, destinos y privilegios reconocidos a la experiencia estética y a cada función en cada medio: el cine es asumido plenamente como una de las artes; la televisión, como un medio; internet, también como un medio o, mejor, una plataforma general mediática.

Tesis 5: Videoarte y videoclips son ante todo hechos filmicos

Sólo cuestiones de hábitos, fundamentalmente de consumo y, unido a éste, mecanismos de producción y distribución, han creado una especie de separación entre el cine comúnmente entendido y esas formas, por lo demás generalmente breves, que llamamos videoarte y videoclip.

12 Tocando este tema, nunca dejamos de consignar nuestras ilimitadas deudas con las investigaciones e ideas propuestas sobre los medios, sus efectos y su distribución o estratificación por sociólogos, psicólogos y mediólogos como la escuela estadounidense de los años 1930 a 1950 (Shanon, Scrham y Maletzke entre ellos), luego la Escuela de Palo Alto, también McLuhan, Jarvie y la escuela canadiense, lo mismo que autores españoles como Alsina Miquel y, en Francia, Regis Debray, entre otros.

13 Algo más sobre la telenovela en: Rojas Bez, J. *De la oralidad a la telenovela*.



Como quiera que se miren, ellas son formas, hechos *filmicos*.

Los videoartes son obras que potencian o se conjugan con universos expresivos y experiencias artísticas diferentes al cine (en especial el teatro o, más generalmente, las artes escénicas y la plástica). Acentúan *lo teatral* de gestos, actuaciones y movimientos escénicos (que dejan de ser cabalmente *teatral* al ser filmados y, por tanto, mediados por la superficie y la matriz) o *lo visual* de la plástica (que deja de ser cabalmente *visual* al integrarse en la imagen audiovisual), aparte de determinados estilos o usos expresivos que se han ido desarrollando paulatinamente.

En otro caso, los videoclips, con clarísimos precedentes en el cine –más que precedentes, ya orígenes y primeros frutos– desde la década de 1930, antes de que existiese la televisión, con los animados de las series de los *Looney Tunes* y los *Merrie Melodies* para promocionar canciones y, en los mismos años, las canciones filmadas con Carlos Gardel.

Ambos –videoartes y videoclips– frutos del mismo universo expresivo de la imagen dinámica de superficie y matriz aunque se hayan desarrollado luego sobre todo en las pequeñas pantallas televisivas (más aún el videoclip) y de las proyecciones en salas menores a partir de los videoproyectores (más aún los videoartes). Cuestión de hábitos, porque nada impide el uso de las grandes pantallas, ni tampoco la migración hacia los sitios web, como sucede hoy.

Básicamente, son los hábitos y los equívocos de las miradas quienes hacen ver a estas formas como diferentes al cine en su amplia concepción. En todo caso, lo es un tanto el videoclip por haber vulnerado el privilegio de la intención y la experiencia estética a favor de la promoción, las respuestas y actitudes comerciales. Mas, si es posible discutir, basándose en ello, la índole propiamente artística de los videoclips, nunca sería posible poner en duda ni relativizar su condición de *hechos filmicos*.

Un corolario sobre la muerte del cine

Hemos oído sentencias superfluas, pesimistas y, por ende, desacertadas sobre una supuesta *muerte del cine*. Habría que concederles cierta lógica si pensásemos en el cine como puros locales y en un público como el de sus inicios, el que se perpetuó hasta poco después de mediados del siglo XX; pero no si lo concebimos como un universo de una clase de signos e imágenes, lo cual caracteriza a cada una de las artes, en última instancia.

Así, el cine se contrajo esporádicamente en algunas modalidades de exhibición pero se ha expandido en otras, gracias incluso a dos rivales en el consumo del tiempo, la televisión e Internet.



Junto a los filmes para televisión (telefilmes) y los filmes comunes que vemos en la televisión; cada día ganan más fuerza los seriales que, nacidos con el cine, pasaron a ser patrimonio, y muy notorio, de la televisión.

¿El cine se realiza hoy mejor o de igual manera en los seriales, las series y las telenovelas? En efecto, los hay mejores como relatos audiovisuales de superficie y matriz que muchísimos filmes regulares y malos. Son tantas las series y telenovelas excelentes que tememos citar algunas para no dejar de mencionar cientos más, pero piénsese en *El carruaje* (producida por Miguel Alemán Velasco y dirigida por Raúl Araiza), el *Decálogo* (K. Kieslowski), *The Wire* (creada por David Simon), *Twin Peaks* (de David Lynch y Mark Frost), *El maestro y Margarita* (dirigida por V. Vortko), *Los Soprano* (creada por David Chase), *Monty Python's Flying Circus* (de los Monthly Pythons), *Neon Genesis Evangelion* (de Hideaki Anno) y *Dark* (creada por Baran bo Odar y Jantje Friese).

Algo similar pudiera decirse del videoclip, también con sus ancestros en el cine tradicional, aunque con poco desarrollo en ese medio.

Un corolario mediático: La televisión gran medio-síntesis de los medios

A todas luces, la televisión, no instituida como arte –cuestión de fines y estructuras–, llegó a ser entre 1960 y 1980 el medio por excelencia de la sociedad occidental, el medio de medios, sin ninguna clase de exageración terminológica. Un medio tan poderoso que valió para mediaciones de toda clase, desde los estrictos medios noticiosos e informativos, pasando por los espectáculos para incluir también a las artes, es decir, a los medios artísticos (filmes, poesía, danza y otros).

Como el cine, sucesión coherente de imágenes comúnmente audiovisuales; se diferencia de él por la no-institución del privilegio de la experiencia estética, así como la posibilidad de ser “en vivo y en directo”, de usar o no usar la *matriz*, imprescindible, definitoria, en el arte cinematográfico.

Otro corolario mediático: Internet, plataforma multimedial, el actual medio de medios

Una nueva tecnología y un nuevo jalón de la racionalidad (y la globalización), en contradicción a teorías postmodernistas de anti-racionalismo y regionalismo –y con ciertos visos de nueva forma de “encantar al mundo”–, ha generado esa plataforma mediática que conocemos como Internet.

Desde la década de 1990 comenzó a jugar con creciente extensión e intensidad, aunque sin lograrlo aún del todo, el papel de la televisión como mayor usufructuario del tiempo libre y los consumos domésticos, hasta cierto punto más bien personales.



Capaz de abrir su amplia gama mediando lo estrictamente informativo, espectáculos y artes, se hace también significativa por su interactividad: radio, televisión, telefonía, juegos y otras variantes de conductas humanas... por internet.

La Internet implica, por supuesto, nuevos retos en el desarrollo humano. Como ha sucedido siempre en todo crecimiento cultural, nos trae el reto de aprovechar sus logros, indudablemente muchos y casi imprescindibles ya, sin sucumbir a sus seducciones; o sea, no perder de vista y valernos de sus condición básicamente *instrumental* sin dejarnos arrastrar en las posibles manipulaciones.

Conclusiones: Para una cartografía general de la audiovisualidad

Sobre la base de las premisas, tesis y corolarios establecidos, se puede establecer una especie de cartografía general de los fenómenos audiovisuales, siguiendo tres perspectivas fundamentales: tecnológica, mediática y estética.

a) La audiovisualidad *desde lo tecnológico*:

1.- *Natural*: Ante todo, esa *audiovisualidad natural* que puede ser ejemplificada por la sublime o sobrecogedora contemplación de la tormenta (con sus aguas, truenos, vientos, árboles crujientes) ya desde los primeros homínidos anteriores a cualquier medio (exceptuando la palabra y el lenguaje corporal), a cualquier arte y quizás aún a cualquier sentimiento y recepción propiamente estética (lo bello, lo sublime, lo trágico, lo cómico...).

2- *Técnico-físicas*: La audiovisualidad auxiliada y expresada con lo mecánico (la estática y la dinámica), la óptica y lo sonoro: la danza, el teatro y todo lo escénico, desde la aparente sencillez del cuentero y el juglar (narradores-gesticuladores) hasta la más complicada ópera.

3- *Técnico-electrónicas*: La audiovisualidad basada en las tecnologías de ondas electromagnéticas: el cine, la televisión, Internet.

El cine, puntualicemos un tanto, en una primera instancia encabalgado con el estrato anterior a la electricidad y el electromagnetismo de lo digital, ya que no fue imprescindible la electricidad, sino la manivela mecánica aunque demasiado rudimentaria y dificultosa, por lo cual pronto llegó el motor eléctrico así como, después del soporte óptico-químico (el celuloide y la fotografía analógica), llegaría el digital.

La televisión y la Internet, sí, siempre vinculada a las tecnologías de ondas electromagnéticas, siempre imposibles sin la electricidad y la electrónica.



B) La audiovisualidad *desde las mediaciones*:

- 1) *Natural*: La recepción de la naturaleza sin mediaciones elaboradas: la audiovisualidad producida directamente por la interacción entre el objeto o fenómeno y la recepción humana.
- 2) La *mediación directa* o de primer orden: El objeto o fenómeno *recepionado* (observado, asumido, *audiovisto*) es una elaboración, una producción (representación, danza... escenificación), aunque observada directamente, en una relación presencial, la típica “presencia viva”. Todos los posibles *medios* que se valgan de ojos y oídos, desde el cuentero, el juglar y el bardo declamador, ricos en su gestualidad además de sus dichos y cantares, hasta las más complejas obras teatrales y óperas: he aquí, así, la *audiovisualidad mediática*
- 3) La *mediación de mediaciones*, medios de otros medios o mediaciones de segundo grado: He aquí la *audiovisualidad massmediática*, las tecnologías de matrices y transmisiones a largas distancias y grandes públicos posibles: el objeto, fenómeno o, en fin, *el medio* realizado o producido (representación, escenificación...) *es apreciado a través de otro medio* (matrices posibles y tecnologías de transmisión y recreación) a menudo no sólo con la distancia sino con el tiempo “diferido”, además de las condiciones impuestas por este segundo medio. Un *medio* es transmitido o recreado por otro *medio*

La matriz, existente a veces en la televisión e Internet y siempre en el cine (para integrar *necesariamente* su definición), implica el carácter “diferido” de la recepción y condiciones impuestas por sus propias características así como por el trabajo sustancial con ella (en producción y postproducción) para la definitiva realización de la obra.

El cine de ficción es comúnmente la elaboración en postproducción (edición, etc.) del registro de una representación escénica. Del cine de animación, ¡qué evidente!, ni qué decir!, pero incluso el documental ofrece esta matriz con la definitiva elaboración.

Respecto a la televisión, sabemos que a veces es mediación en directo así como a veces mediación mediante una matriz previa.

En cuanto a Internet, lo mismo: ese grandioso medio capaz de transmitir todo, incluso televisión, canales de televisión en Internet., además de filmes *on line*. El gran medio (mediación de segundo grado) de los medios (mediaciones de primeros grados).



C) La audiovisualidad *desde lo estético* (o desde lo estético-artístico):

- 1.- Audiovisualidad *natural*: No artística: el objeto o fenómeno natural aprehendido sensiblemente en correspondencia con lo estético (lo bello, lo sublime, etc.), sin producciones, recontextualizaciones ni institucionalizaciones artísticas. Lo estético en lo audiovisual natural.
- 2.- Audiovisualidad *escénica*: el objeto o fenómeno “escenificado” (representado, actuado, significado,...) desde la aparente sencillez del cuentero gesticulador a la complejidad y mayor parafernalia posible de la ópera y todo lo teatral.
- 3.- Audiovisualidad de *la superficie*: ¡la pantalla o monitor!, que podemos y conviene dividir en dos clases o grupos interactuantes pero con indudables singularidades:
 - a) El cine: tan erráticamente apelado a menudo como *el arte de las imágenes en movimiento* pero que amerita y es susceptible de definiciones más rigurosas y cabales como la de *arte de la sucesión coherente de imágenes audiovisuales recreadas mediante una superficie y una matriz*: no sólo la *superficie* sino también la *matriz* (de una u otra índole: analógica y digital) ambas cabalmente necesarias para su definición y comprensión.
 - b) La televisión e Internet: Medios prodigiosos (no institucionalizados como artes), capaces de “transmitir” también cine propiamente dicho, además de teatro, música, danza y otras manifestaciones artísticas en “segmentos” específicos; medios que pueden ser “en directo” o “diferidos”, utilizar o no matrices y priorizar o no lo estético, en correspondencia con los fines de cada segmento o programa. Medios que –insistimos en ello desde hace décadas y válido aún hoy– no poseen ningún tipo de plano, ninguna clase sustancial de imagen que no haya estado antes en el arte del cine, exceptuando las “texturas” o condiciones más específicas de recepción del medio.

También emerge el problema de la *esteticidad* y la *artisticidad* de dichos medios: televisión, Internet y sus asociados; y a riesgo de parecer simplificadores resumiríamos así tal cuestión: *sí, esteticidad* posible en buena medida querida, o sea, valores estéticos potenciales (no obligados en sus fines primordiales), pero *sí* convenientes en ellos; incluso *artisticidad* en algunos espacios (programación de teatro, cine y música, por ejemplo) pero no en todos (puros noticiarios, por ejemplo). *No artes* como globalidad, como instituciones específicas, aunque puedan difundirlas y favorecerlas. No artes sino medios. ☸



Bibliografía

- BACHELARD, GASTÓN (1996). *Psicoanálisis del fuego*. Madrid: Alianza Editorial, 1966.
- _____ (1994). *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2003). *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2004). *Estudios*. Buenos Aires: Amorrurtu
- BADIU, ALAIN (2014). *El cine como acontecimiento*. México, D.F.: Paradiso Editores/ Universidad Iberoamericana.
- BARTHES, ROLAND (2009). *Mitologías*. México: Siglo XXI.
- _____ (2001). *S/Z*. México, D.F.: Siglo XXI.
- _____ (2002). *Lo obvio y lo obtuso*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2008). *Del deporte y los hombres*. Barcelona: Paidós, 2008,
- BATAILLE, GEORGES (1980). *Historia del ojo*. Barcelona: Tusquets.
- _____ (1981). *Las lágrimas de Eros*. Barcelona: Tusquets.
- BAUDRILLARD, JEAN (1977). *Le Trompe-l'œil*. Urbino: Université d'Urbino.
- BOURDIEU, PIERRE (1979). *La distinción*. Madrid: Taurus.
- _____ (1980). *Le sens pratique*. Paris: Les Editions de Minuit.
- _____ (1984). *Questions de sociologie*. Paris: Les Editions de Minuit.
- _____ (1992). *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris: Seuil.
- CHION, MICHEL (1994). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- CAMPBELL, JOSEPH (1997). *The Mythic Dimension: Selected Essays*. New York: Harper Collins.
- CASSIRER, ERNST (1972). *Symbol, Myth and Culture. Essays and Lectures*. New Haven: Yale University.
- _____ (1983). *Antropología filosófica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.



- DANTO, ARTHUR (2009). *El abuso de la belleza*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2010). *Después del fin del arte*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2013). *¿Qué es el arte?* Barcelona: Paidós.
- DEBRAY, REGIS (1992). *Vie et mort de l'image: Une histoire du regard en Occident*. Paris: Gallimard.
- DELEUZE, GILLES (1988). *Diferencia y repetición*. Gijón: Júcar Universidad.
- _____ y Félix Guattari (1980). *Mille Plateaux (Capitalisme et schizophrénie)*. Paris: Les Editions de Minuit.
- DICKIE, GEORGE (1974). *Art and the Aesthetic. An Institutional Analysis*. Ithaca: Cornell University Press.
- _____ (1997). *Introduction to Aesthetics: An Analytic Approach*. Oxford: Oxford University Press.
- _____ (2005). *El Círculo del Arte*. Barcelona: Paidós.
- DURÁN, J Y L. SÁNCHEZ (2008). *Industrias de la Comunicación Audiovisual*. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- ECO, UMBERTO (1988). *Signo*. Barcelona: Labor.
- _____ (1988). *Tratado de semiótica general*. Barcelona: Lumen.
- _____ (1990). *La definición del arte*. México, D.F.: Roca.
- FLOCH, JEAN-MARIE (1985). *Petites mythologie [s] de l'œil et de l'esprit: pour une sémiotique plastique*. Paris: Hadès.
- FODOR, JERRY ALAN (1986). *La modularidad de la mente*. Madrid: Morata.
- FORMAGGIO, DINO (1976). *Arte*. Barcelona: Labor.
- FOSTER, HAL (1983). *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Cultures*. Bay Press.
- FOUCAULT, MICHEL (1966). *Les Mots et les Choses, Une archéologie des sciences humaines*. Paris: Gallimard.
- FRANKFORT, H & J. WILSON & OTROS (1958): *El pensamiento prefilosófico*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- FRAZER, JAMES G. (1961): *La rama dorada. Magia y Religión*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.



- GADAMER, HANS GEORG (2013): *Hermenéutica, estética e historia*. Salamanca: Sígueme.
- GOMBRICH, ERNEST: *Arte e ilusión*. Gustavo Gili. Barcelona, 1982.
- GOODMAN, NELSON [1968]. *Languages of Art. An Approach to a Theory of Symbols*. Indianapolis: Bobbs-Merril.
- HEIDEGGER, MARTIN (1958). *Arte y poesía*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- HUSSERL, EDMUND (2001). *Renovación del hombre y de la cultura*. México/Barcelona: Anthropos Editorial.
- HUYGUE, RENÉ (1955). *Dialogue avec le visible*. Paris: Flammarion.
- JARVIE, I. C. (1974). *Sociología del cine*. Madrid: Guadarrama.
- JAUSS, HANS ROBERT (1986): *Experiencia estética y hermenéutica literaria*. Madrid: Taurus.
- KAGAN, MOISÉS (1982). La estructura de la forma artística. *Criterios* 3/4, 33-48.
- KANT, IMMANUEL (1999). *Crítica del juicio*. Madrid: Espasa-Calpe.
- _____ (2008). *Observaciones sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime*. Madrid: Alianza Editorial.
- LÉVI-STRAUSS, CLAUDE (1963). “Rousseau, padre de la etnología”. *Co-reos (de la Unesco, París*, marzo de 1963, pp. 10–15.
- _____ (1975). *La voie des masques*. Genève: Skira.
- LUHMANN, NIKLAS (2005). *El arte de la sociedad*. Barcelona: Herder.
- LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS (1979). *Discurso, figura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- MARGOLIS, JOSEPH (1999). *What, After All, Is a Work of Art? Lectures in the Philosophy of Art*. University Park: Pennsylvania State University Press.
- _____ (2008). *The Arts and the Definition of the Human: Toward a Philosophical Anthropology*. Stanford: Stanford University Press.
- MCLUHAN, MARSHAL (1994). *Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge: MIT Press.



MERLEAU-PONTY, MAURICE (1945). *Phénoménologie de la perception*, París. Gallimard.

_____ (1964). *L'Oeil et L'Esprit*. París: Gallimard.

_____ (1977). *Sentido y sinsentido*. Barcelona: Ed. 62.

MORRIS, CHARLES (1946). *Signs, Language and Behavior*. New York: Prentice Hall.

PEIRCE, CHARLES (1978). *Écrits sur le signe* (Commentés par J. Deladalle). París: Le Seuil.

_____ (1966). *El hombre, un signo*. Barcelona: Crítica.

RICOEUR, PAUL (1976). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica*. 3 Vols. Buenos Aires: Asociación Editorial La Aurora.

_____ (1980). *La metáfora viva*. Madrid: Cristiandad.

_____ (1999). *Teoría de la Interpretación. Discurso y excedente de sentido*. México, D.F.: Siglo XXI.

RODRIGO ALSINA, MIQUEL (1989). *Los modelos de la comunicación*. Madrid: Tecnos.

ROJAS BEZ, JOSÉ (1987). *Artes, cine, videotape. Límites y confluencias*. Holguín: Dirección Municipal de Cultura.

_____ (1995). Estética y sociología de la relación cine–video. Valladolid: *Cuadernos Cinematográficos* (Universidad de Valladolid), 9, 39-54.

_____ (1994-95). “De la oralidad a la telenovela”. *Oralidad* (Oralc-Unesco), Num. 6-7, pp. 23-27. Reproducido en *Chasqui* (Ciespal, Quito) Núm. 53, pp. 38-41.

_____ (2000). *De cine, televisión y otros medios*. Monterrey: Arbor/ Univ. Autónoma de Nuevo León.

_____ (2000). *El cine por dentro*. Puebla/Xalapa: Univ. Iberoamericana/Univ. Veracruzana.

_____ (2009). Calas y postulados para la audiovisión contemporánea. *Giróscopo* (Universidad de Cuyo), 1, 13-27.

_____ (2013). *Pasaje al arte del cine*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

_____ (2014). *El arte del cine. Formas y conceptos*. La Habana: Pueblo y Educación.



- _____ (2014). *Audiovisualidad, artes y cultura contemporánea*. La Habana: Pueblo y Educación.
- ROUSSEAU, JEAN J (1982). *Emilio*. La Habana: Pueblo y Educación.
- SCHAEFFER, JEAN-MARIE (1987). *L'image précaire*. Paris: Seuil.
- SCHILLER, J.C.F (1965). *Cartas sobre la educación estética del hombre*. Madrid: Aguilar.
- VELAZCO, ARNULFO E (2001). *El placer de las imágenes. Estudios sobre algunas formas de comunicación visual*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara, Guadalajara.
- WEITSZ, MORRIS (2004). The Role of Theory in Aesthetics. In P. Lamarque and S. H. Olsen (eds). *Aesthetics and the Philosophy of Art. The Analytic Tradition*. Oxford: Blackwell.
- WITTGENSTEIN, LUDWIG (1988). *Investigaciones filosóficas*. Barcelona: Crítica.
- _____ (2009): *Cuadernos azul y marrón*. Madrid: Gredos.
- WOLLHEIM, RICHARD (1980). *Art and its Objects*. Cambridge: University Press.
- WYVER, JOHN (1992). *La imagen en movimiento. Aproximación a una historia de los medios audiovisuales*. Valencia: Filmoteca de Valencia.

