

Note

Professor Omar Rincón wants to note that all thoughts on aesthetics that appear in his book “Narrativas Mediáticas”, Barcelona, Gedisa, 2006, pp. 24-27, belong to Sergio Roncallo, author of this article. Some of these sections are herein published.

Nota

El profesor Ómar Rincón hace constar que las reflexiones sobre estética que aparecen en su libro *Narrativas mediáticas* (Barcelona, Gedisa, 2006, pp. 24-27) pertenecen a Sergio Roncallo, autor de este artículo. Algunos de los apartados están aquí publicados.



Thinking art in the *media* age

This article attempts approaching new artistic manifestations that can be seen in a world colonized by mass media. It departs from the idea according to which art has not died. Then it explores, in the same direction, changes suffered by notions, such as beauty and re-presentation. In the same way, it looks for new places penetrated by the esthetic domain, and proposes an open reading that allows us to re-think the artistic manufactures of mankind in the middle of a reality in which classic standards seem to be of no use as reading keys.

Este artículo pretende hacer un acercamiento a las nuevas manifestaciones artísticas que pueden entrecerse en un mundo colonizado por los *mass media*. Se parte de la idea según la cual el arte no ha muerto y se exploran, en esa dirección, los cambios que han sufrido nociones como *lo bello* y la *(re)presentación*. Así mismo, se exploran los nuevos lugares que han ingresado al dominio de la estética y se propone una lectura abierta que permita pensar el hacer artístico del hombre en medio de una realidad en la que los cánones clásicos parecen no servirnos como claves de lectura.

Keywords: Aesthetics, mass media, beautiful (idea of), taste, representation, mimesis

Submission date: november 17 th 2006

Acceptance date: december 6 th 2006

Palabras clave: estética, *mass media*, bello (idea de lo), gusto, representación, mimesis.

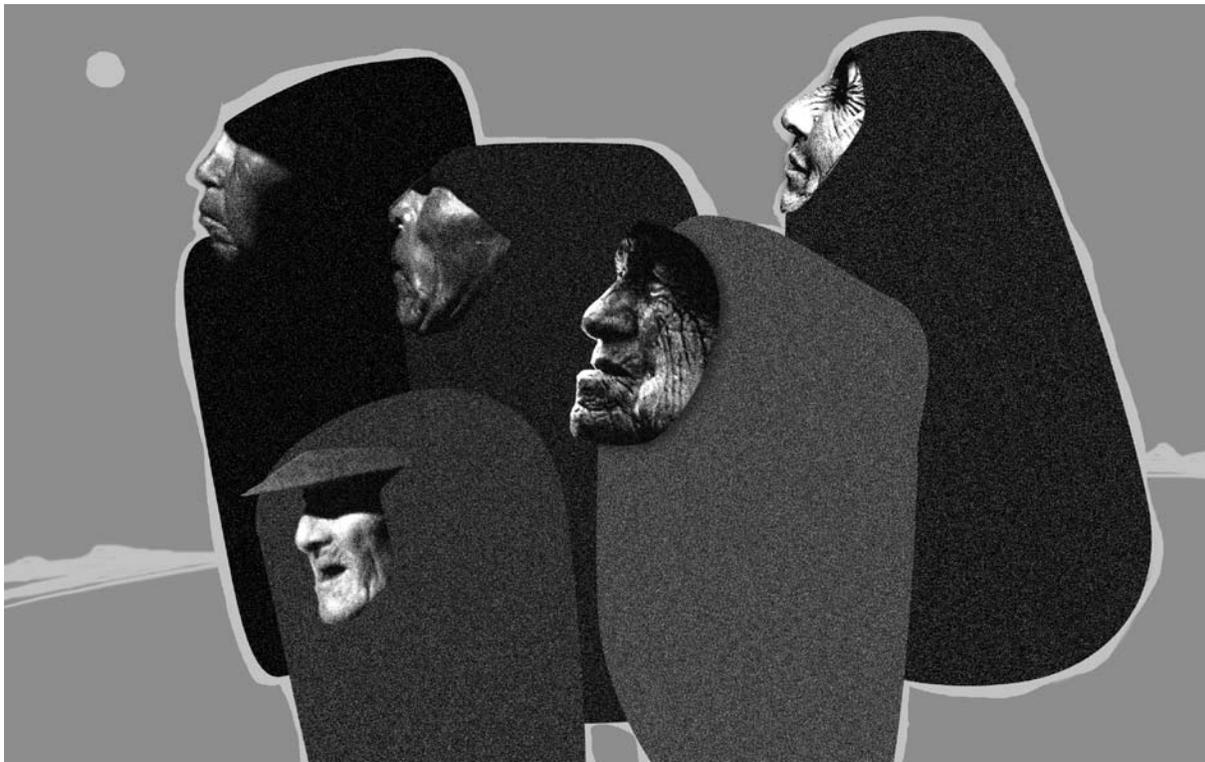
Recepción: 17 de octubre de 2006

Aceptación: 6 de diciembre de 2006

Origen del artículo

Este artículo es una reflexión a partir de la investigación realizada como tesis de Maestría en Comunicación de la Universidad Javeriana, titulada “Aproximación estética al videoclip. Un viaje audiovisual de Platón a Trent Reznor” (Bogotá, 2005)

Pensar el arte en la edad *media*



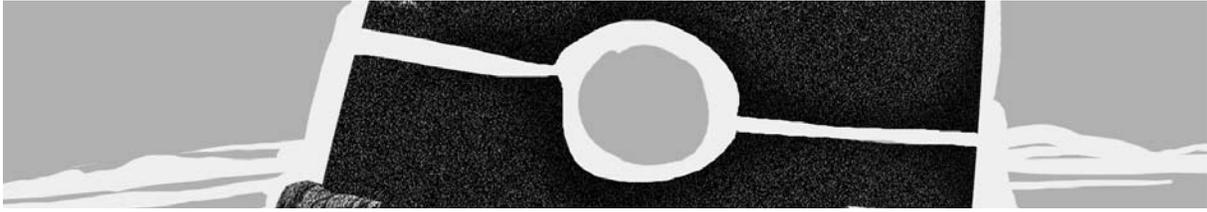
Ha llegado a ser evidente que nada referente al arte es evidente: ni él mismo, ni su relación con la totalidad, ni siquiera su derecho a la existencia.

Adorno (1983, p. 9)

Es un lugar común hablar de lo distinto que es el arte moderno del arte clásico. Hoy por hoy, manifestaciones

.....

* **Sergio Roncallo** Filósofo de la Universidad de los Andes. Magíster en Comunicación de la Pontificia Universidad Javeriana y profesor de Teorías de la Comunicación en la misma institución. Igualmente, es profesor de Semiótica de la Imagen en la Universidad Externado de Colombia. **Correo electrónico:** sroncallo@javeriana.edu.co.



de toda índole abundan a pequeña y gran escala y abarcan los más disímiles y lejanos campos de la producción artística. De la novela al cine, pasando por el *performance* y el *happening*, entre muchos otros, el arte ha tendido hacia nuevos horizontes que lo han distanciado de las ideas tradicionales propuestas por la estética.

No considero que hayamos asistido o asistamos a una muerte del arte ni nada por el estilo. Sería demasiado aventurado: el hombre necesita el arte y, aunque quiera matarlo, éste siempre permanecerá allí como un compañero incondicional y un testigo silencioso de las vicisitudes humanas. No pienso en la muerte del arte, pero sí en sus (re)configuraciones y, mucho más, en los cambios que le han sobrevenido después de que la tecnología irrumpiera en él y aportara nuevas formas de creación, que habrían de cambiar para siempre las relaciones artista-obra y obra-mundo. En este texto, básicamente se pretende hacer un recorrido por algunos de los muchísimos cambios y de los contrastes que podrían ser pensados hoy en el mundo del arte que se acomoda, cada vez más a un nuevo modo de ser, insertado en el ecosistema mediático.

La *mímesis* y la (re)configuración de la captura del mundo

Es indudable que el occidente de hoy es una cultura visual. Hay una gran confianza en la vista, que se ha convertido en el sentido rey, si es que se puede utilizar esta expresión. La máxima “ver para creer” parece haber tomado en el siglo xx, más que en época alguna, una importancia inusitada. Ver en televisión, en el cine, en las fotografías; más aún, ver en los *websites* en las vallas interactivas. Todo está allí para ser visto.

Pero el ver no es suficiente, se hace necesaria la alta definición. Con el rápido pasar del tiempo, el número de píxeles que pueden (re)producir las impresoras, los *plotters* y demás dispositivos de fijación de imágenes tiende a crecer exponencialmente. La imagen debe (re)producir perfecta y confiablemente la realidad, pues sólo así damos cuenta de manera fidedigna del mundo.

Recuerdo haber oído en algún lugar hablar de la *Cultura Kodak*.¹ A pesar de lo risible que puede resultar esto en un primer momento, al analizar de cerca el –uno de los– posible(s) significado(s) de esta expresión, resulta claro que más que nunca estamos en una cultura donde la imagen se proyecta como protagonista central de la cotidianidad. Desde esta perspectiva, se abre la pregunta por el arte: ¿podemos hablar aún hoy en términos estrictos de *mímesis*? El impulso inicial sería un franco y abierto ¡no, es imposible, hoy por hoy el arte no imita! Esta podría ser una respuesta correcta, pero también lo sería su contraria: el arte hoy en día es más mimético que nunca. Por cualquiera de los dos caminos es posible acercarse a la (re)configuración del arte y cualquiera de ellos puede darnos algunas luces.

El primer camino resulta arduo y largo de recorrer. Basta mirar a un lado y al otro en un museo para darse cuenta de la ausencia mimética en el arte actual, el arte (re)configurado; no obstante, a decir verdad, ni siquiera resulta necesario entrar a un museo, pues el arte hoy parece tener el don de la ubicuidad: desde el *graffiti* en los muros hasta las instalaciones, que muchas veces se confunden con la realidad de las grandes ciudades.

Pensemos en el arte abstracto, utilizando aquí la expresión de la manera más ligera y cotidiana. ¿Hay allí *mímesis*? Una respuesta acertada y sin pretensiones filosóficas sería decir que “no”. En efecto, hay un determinado tipo de arte que (re)presenta cierto tipo de imágenes y de ‘mundos’ que no se adecuan a nuestra concepción tradicional de lo real. Este punto lo aborda de manera interesante, aunque problemática, Jacques Aumont, quien afirma que:

[...] a pesar de todo nuestro saber y de nuestro cabal conocimiento de que, por ejemplo, la perspectiva es

.....

1. Richard Chalfen utiliza esta expresión en *Snapshot Versions of Life* (1987).

sólo una convención, acogemos las pinturas del cubismo analítico o las fotografías de *Distorsiones* de un Kertész como *deformaciones* de la realidad visible, porque mentalmente esta realidad sigue definida con referencia a la experiencia *del mundo visible*, vivida como experiencia original (2001, p. 205).

La afirmación de Aumont puede llegar a ser cierta, no sin antes despertar múltiples interrogantes. Lo que se ve aquí, de entrada, es una visión cultural-antropológica de la lectura de la obra de arte. Esto es, el entendimiento tiene ciertos patrones o paradigmas de lo que es el mundo real y ellos son sus patrones de medida en el momento de establecer una correspondencia. Esto equivaldría a algo semejante a la noción de verdad como una adecuación del intelecto con el mundo. El argumento apunta a la idea de una cultura occidental que, de un modo u otro, tiene una mirada predisuelta.² Lo que se distancia de la correspondencia estricta es una deformación y, en ese sentido, no hay mimesis. La mirada de Aumont va encaminada a la comprensión de fenómenos como el de la pintura ‘no representativa’ y ‘no figurativa’, que se proyectarían como las manifestaciones plásticas no miméticas por excelencia y cuyo estatus obedecería esencialmente a fenómenos de tipo cultural.

Las afirmaciones de Aumont me resultan muy interesantes, pero veo un punto problemático. Si nos abocamos a una mirada respecto de la mimesis, resulta claro que estamos hablando de una imitación o atadura a algo más. Siempre que se hace mimesis se está presuponiendo la existencia de un referente externo del que son objeto —mimético— las representaciones. La mirada predisuelta de Aumont parece querer negar la existencia del referente y fragmentar las ideas de lo ‘deformado’, en lo que parecería ser una manifestación puramente subjetiva y personal. Esto es, lejos de cualquier aculturación.³

Ahora bien, ¿cómo decir que *La mujer sentada* (1913) de Fernand Leger, el *Hombre con clarinete* (1911)

de Pablo Picasso o *Kill Bill* (2003) de Tarantino resultan obras miméticas? Aceptemos que aquí debemos tener como concepto mediador la semejanza que, desde un punto de vista lógico como el de Goodman, “no es esencial —ni siquiera puede dar lugar a una categoría propia de la representación—: puede intervenir o no en todos los tipos de referencia y no se asocia a ésta más que accidentalmente. La semejanza no es necesaria para la representación [...], ni suficiente para asegurarla.” (Aumont, 2001, p. 201). Desde un punto de vista estético, la preocupación por la semejanza reaparece. Esto es evidente si se piensa en las artes plásticas: es necesario considerarlas en relación con un referente. Esto, empero, no quiere decir que la belleza se halle en la semejanza —sobre esto volveré más adelante— sólo que su forma misma, en tanto disímil, lleva a pensar el referente.

Que la (re)presentación, en un sentido estricto, haya desaparecido o se haya metamorfoseado es un fenómeno evidente. Basta pensar en un par de ejemplos: Klee y Kandinsky. Sobre esto no hay duda y, en general, los planteamientos sobre el arte moderno discurren por un camino similar: ha habido múltiples reconfiguraciones, que por lo demás no nacen en el siglo xx como se suele decir y comentar en exposiciones⁴ y ciertas charlas de pasillo.⁵ El arte cambia desde que existe: el movimiento está en su esencia y la ‘estaticidad’ se opondría a la libertad que debe gobernarlo.

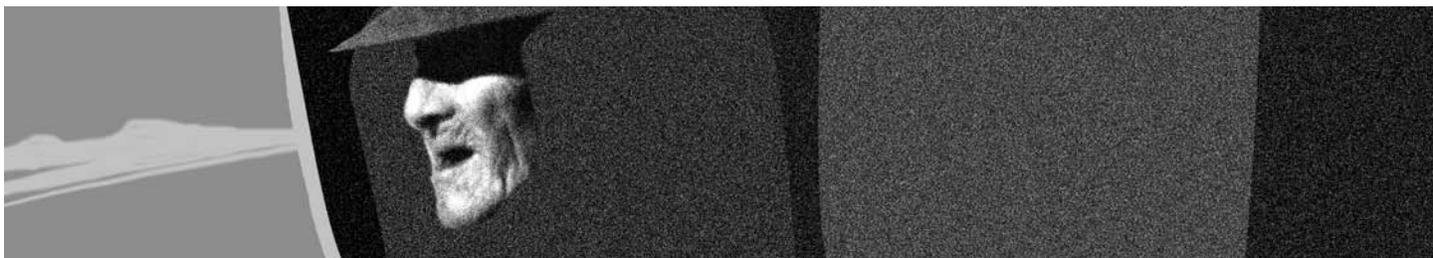
.....

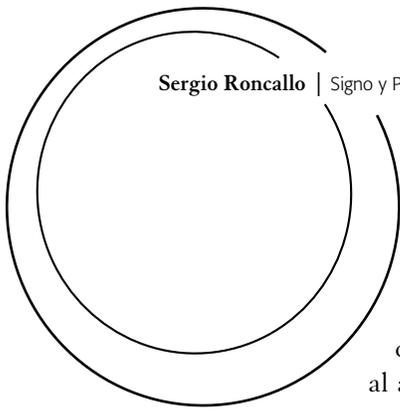
2. El término es mío.

3. Sé que estoy llevando a un extremo las ideas de Aumont; sin embargo, creo que esta lectura radical enriquece mi reflexión. Espero se me haga esta concesión.

4. Sobre este punto, poco académico, lo sé, remito al lector a *El túnel*, de Ernesto Sábato; en particular a los mordaces comentarios de Juan Pablo Castel sobre los críticos y los esnobs que frecuentan las galerías.

5. Basta pensar en fenómenos como Charles Baudelaire para darse cuenta inmediatamente de que el arte moderno —en el sentido cotidiano del término— no es cosa del siglo pasado.





Luego es cierto que la mimesis, en el sentido estricto del término, puede llegar a desaparecer sin que esto afecte al arte: el cambio. En la mimesis ya no está la belleza, pero la obra sigue consistiendo en algo que agrada por el mero acto de juzgar. Seguimos siendo kantianos, al menos desde esta perspectiva. Basta pensar en un videoclip como *Bedtime Story* de Madonna (Romanek; 1995) para notar que la (re)presentación va más por el camino de la (re)construcción o, mejor aún, por el camino de las nuevas creaciones, las nuevas realidades ‘existentes en virtud de la obra’ pero que son, en últimas, ‘deformaciones’. Esto es claro: nuestro ‘ojo’ jamás asumirá un rostro de mujer con bocas en el lugar de los ‘ojos’ como algo evidente.

Hay, sin embargo, y este es el segundo camino, un arte moderno que es mimético: (re)productor fiel de la realidad: la fotografía y el cine. Considero que este punto es claro. Al mencionar la mirada predispuesta, intenté evidenciar el hecho de que para este autor —no sin razón, aunque sí de un modo algo exagerado— el ojo parece estar culturalmente condicionado. Esto lleva a las miradas perplejas en cierto tipo de (re) construcciones artísticas que no se adecuan o van directamente contra el *ordo naturae*. En efecto, obras como el *Sueño causado por el vuelo de una abeja alrededor de una granada* (1944), de Salvador Dalí, son pruebas fehacientes de esta no adecuación —¿puede un tigre ser devorado por un pez? ‘Inicialmente no’. Quizás sólo en ‘sueños’, tal y como nos lo mostró la lógica onírica del surrealismo.

De forma paralela a esto corren la fotografía y el cine, que resultarían ser el grado absoluto de la (re) presentación. La más alta fidelidad a la que se puede aspirar. La imagen es aquí doble perfecto del mundo estática o cinéticamente. Esto constituiría la mimesis perfecta, la reproducción total y absoluta del entorno, la imagen como espejo perfecto, como producto de la habilidad humana y testigo del éxtasis mimético.

Muchas veces, al acercarnos a una pintura, por ejemplo, exaltamos su perfección y su adecuación a la realidad diciendo ¡Parece una fotografía!⁶ Podrían recordarse numerosos cuadros de Caravaggio que sorprenden por su perfección técnica y su alto grado de realismo. La fotografía es el punto más alto y más perfecto de la mimesis, el doble perfecto, la captura del mundo en una imagen que muchas veces es más pulcra

y más detallada que la que puede lograr el ojo humano. Esto muestra la preponderancia de la vista en Occidente, como lo decía líneas arriba: en la imagen está encarnada la meta de las bellas artes (re)presentativas.

La fotografía únicamente podría ser opacada por la mimesis plurisensorial del cine. Allí convergen imágenes, sonido y movimiento. El cine es ‘el mundo’ (re) presentado la mimesis total; después de él no hay nada más que reproducir, pues aquí se ha capturado de una vez y para siempre al hombre en su cotidianidad:

La vieja experiencia del espectador de cine para quien la calle es una prolongación del espectáculo que acaba de dejar, porque éste tiende a reproducir exactamente el mundo de las percepciones cotidianas, se ha convertido en criterio de producción. Cuanto más consigue, gracias a sus técnicas, ofrecer una producción semejante de los objetos de la realidad, más fácil es creer que el mundo exterior es mera prolongación del que se descubre en el filme (Grierson, 1966, p. 22).

El cine muestra qué es y cómo vive el hombre; lo (re)produce de manera fiel y lo perpetúa hasta el fin de los tiempos: hace que quien está allí nunca muera. Basta pensar en los filmes con Charles Bronson, por citar un ejemplo sencillo y conocido por la mayoría: al verlo en *Kinjite* (1989) olvidamos que falleció el 30 de agosto de 2003. Algo similar sucede con las fotografías: las reuniones familiares alrededor de un álbum son prueba de ello.

El cine y la fotografía son mimesis perfecta en cuanto (re)presentadores. Esto ha sido llevado a sus hipérbolas máximas en filmes como *The Matrix* (1999), que han propuesto la idea de una mimesis del mundo que es, de entrada, el mundo mismo.⁷ Aquí apunto a

.....

6. Al respecto, en la biografía novelada de Vincent van Gogh, *Lujuria de vivir*, donde en una supuesta charla entre Seurat, Cezanne, Gauguin y Van Gogh, Seurat dijo al protagonista: “Pues bien, lo que los pintores deben aprender a reproducir, no es la cosa, sino la esencia de la cosa. Cuando un artista pinta un caballo no debe ser un caballo en particular que se puede reconocer en la calle. Dejemos eso para la cámara fotográfica, nosotros debemos ir más allá. Lo que debemos captar cuando pintamos un caballo, señor Van Gogh, es, como diría Platón, el “espíritu” caballar. Y cuando representamos un hombre no debe ser uno determinado sino el espíritu y la esencia de todos los hombres ¿Me comprende, amigo mío?” (Stone, 1981, p. 266).

7. Algo que queda del todo claro al fijarse, por ejemplo, en Alegoría de la Caverna de Platón (*República VII*).

que la tecnología lleva la mimesis a su perfección total y puede, incluso, superar esta perfección. Esto es, ir más allá de la realidad misma y mostrar (re)producciones que no (siempre) van contra el *ordo naturae*, pero que en ningún caso serían perceptibles por el ojo humano. A decir verdad, no estoy seguro de si a ciertos tipos de (¿re?)producción se les pueda dar el nombre de mimesis, pues el referente no podría ser más que imaginado. Usaré un par de ejemplos.

- Primero. La serie estadounidense *CSI* (2000): una trama sencilla aunque con casos intrincados. Eso no es lo interesante: vamos a la mimesis. Esta serie (¿re?)produce visualmente momentos de entrada y salida de proyectiles del cuerpo, corazones que se destrozan por el impacto de un perdigón, huesos que se vuelven polvo en el momento de ser atropellados por un vehículo y centenares de situaciones similares. Es evidente que nada de esto va contra la naturaleza, no se trata de ‘deformaciones’ en el sentido de Aumont. Lo que se verifica aquí es, más bien, una sobre(rre)presentación, un grado casi inimaginado de la mimesis que muestra claramente cómo el ojo ya no es el que percibe. Las nuevas técnicas hacen la realidad y ese producto, esa ‘artificialidad’, es lo percibido.
- Segundo. *Kill Bill* (2003), de Quentin Tarantino. Este ejemplo resulta útil por la propuesta visual del director, quien se avoca a un mostrar absolutamente detallado y minucioso de los asesinatos que se dan a lo largo de la trama. En efecto, la imagen allí resulta mucho más que una representación, pues el grado de detalle y el *tempo* como se narran las masacres sobreexponen y acercan al espectador a una especie de vivencia que rebasa los límites de cualquier mimesis. Allí se ve lo que no se puede ver.

Con estos dos ejemplos, y de acuerdo con lo anterior, podría proponerse una división tripartita de la mimesis en el arte actual, que iría desde la no mimesis o no (re)presentación de ciertas vanguardias –esto, en especial en pintura y escultura aunque el ejemplo del videoclip resultó útil– hasta la perfecta adecuación imagen mundo, que se halla en la fotografía y el cine –por citar los ejemplos tradicionales–, que encarna el tope de la mimesis. De hecho, “la imagen fotográfica –incluso el cine– ha ‘liberado’ la pintura de su tarea mimética-ilusionista y, en consecuencia, ha incrementado su capacidad expresiva” (Aumont, 2001, p. 207).

Junto a estos dos ‘niveles’ de mimesis encontramos un tercer estadio: la búsqueda de lo invisible por medio de las imágenes y la obsesión por la visualización total. La fisiología deja de ser un impedimento para el ver y la tecnología se hace prótesis del cuerpo. Es un nivel que va más allá de mimesis, es un nivel de (re)creación, no de (re)presentación.

Los anacronismos de lo bello

Los paradigmas de belleza también parecen transformarse. En Aristóteles, por ejemplo, lo bello aparece considerado en un sentido tradicional que implica orden, armonía y proporción: lo bello es lo que agrada a la vista.⁸ Hoy, esas consideraciones podrían ponerse en entredicho. Sin embargo, quiero hacer aquí una aclaración que creo pertinente antes de continuar: si bien lo bello ya no es “necesariamente lo que de forma tradicional” se tomaba como tal, esto no implica que los patrones de belleza clásicos⁹ hayan desaparecido.

.....

8. Afirma Aristóteles en *Poética*: “Además, puesto que lo bello, tanto en un animal como cualquier otra cosa compuesta de partes, no sólo debe tener orden en éstas, sino también una magnitud que no puede ser cualquiera; pues la belleza consiste en magnitud y orden, por lo cual no puede resultar hermoso un animal demasiado pequeño [...], ni demasiado grande...” (1450b 34y ss.).

9. En un sentido *no estricto* del término.



En los últimos tiempos, se asiste a inserciones de nuevos modos de pensar lo bello dentro de la estética o, más directamente, se asiste a la inclusión de lo que tradicionalmente fue considerado feo dentro de la visibilidad artística.

En el panorama actual, la situación de lo bello no parece ser tan clara. En efecto, ya no podría hablarse con propiedad de un único norte hacia donde apuntar la reflexión sobre lo bello sino, más bien, una multiplicidad de caminos que, de un modo u otro, nos llevarán al destino. Lo que quiero decir aquí es que la concepción fija y dogmática de lo bello parece quedar atrás y, con ello, aquella sencilla y cotidiana definición del diccionario debe empezar a ser leída con nuevos anteojos y con un especial subrayado en las ideas del platonismo.

Puede pensarse, al respecto, una sistematización de lo bello en términos no dogmáticos desde las perspectivas plural, relativa y variable:

- Plural: hay estéticas diferentes, paralelas, cada una de las cuales posee su gama y sus escalas de valores, entre otras, sus escalas de belleza.
- Relativo: lo bello clásico es o no es, pero no se divide. Por el contrario, en la actualidad el sentimiento de la belleza va acompañado de la idea de una gradación: lo bello puede ser más o menos bello, parcialmente bello o, para resumir, ‘relativamente’ bello.
- Variable: puesto que lo ‘bello’ ya no es dado como una unidad absoluta, como lo que no se divide y no

tolera que lo discuta, nada puede impedir que cambie. Reconocer que hay estéticas diferentes, admitir que el sentimiento de lo bello sólo es relativo, equivale a aceptar de entrada que los juicios sobre lo bello son evolutivos, que la historia humana los afecta (Aumont, 2001, p. 173).

Con estos tres puntos queda reforzada la primera parte de la (re)configuración de lo bello: la no unicidad de la idea. Es posible en la actualidad pensar en bellos y en grados de belleza; en alguna época esto no hubiera pasado de ser una utopía. El lugar común

que debe evitarse es el de considerar que ‘todo es bello’ y que ‘todo es arte’. Es indudable que la percepción estética se ha ampliado y que se introducen nuevos elementos en ella; sin embargo, es claro que lo bello no se puede hacer extensivo a todo tipo de representaciones. En efecto, algunas –muchas– de ellas son abiertamente ‘feas’, pero estéticamente aceptadas. Este es un punto clave: no todo se ha vuelto bello, ahora lo feo también suscita contemplación.¹⁰

Para mostrar un poco mejor este punto al que intento referirme –la (re)configuración de lo estético–, quiero remitirme a dos manifestaciones mediáticas de diverso tipo y algo distantes cronológicamente: la portada del álbum *Appetite for Destruction* (1987), de Guns n’ Roses, y el programa *Jackass* (2000), de la cadena MTV. En ambos casos, se trata de representaciones mediáticas, expuestas plenamente al público, con un alto grado de visibilidad.

En el primer caso, la portada de Guns n’ Roses, encontramos una vendedora de dulces que acaba de ser violada por un robot, quien a su vez está a punto de ser víctima de una extraña criatura con aspecto de insecto exoesquelético que se abalanza sobre él desde el otro lado de una cerca de madera. Los elementos presentes no pueden ser más ajenos a las concepciones tradicionales de visibilidad y de estética: violación, muerte y violencia. La portada del álbum está recorrida por un nuevo tipo de representaciones que resultan, en medio del paisaje mediático, atractivas.

En efecto, los ‘media’, en especial la televisión, llevan al sujeto de manera instantánea todo aquello que el ojo no podría ver en circunstancias normales. La cotidianidad ya no resulta un tema atractivo –ni siquiera en los *realities*, pero sobre esto no me detendré, pues no es el tema que aquí me ocupa–; el ojo busca lo extraño, lo que escapa a lo normal. Una violación, una ciberviolación, resulta lo suficientemente atractiva como para que el cliente se acerque a ver el álbum en una tienda de discos. La lógica está allí: lo feo, lo extraño, lo inesperado atrae. El resultado: un disco multiplatino, en especial después de la censura a la portada que debió ser reemplazada por uno de los tatuajes que Axl Rose lleva en su brazo. Allí está la segunda parte de la lógica: la publicidad por medio de

.....
10. Esta afirmación es, de igual modo, arriesgada. Esta ‘fealdad estética’ no resulta un elemento común y aceptado por todos; sin embargo es innegable que está presente.



la censura; apelar a la curiosidad, al deseo irrestricto de conocer lo prohibido. Una lógica impecable para auto-narrarse en medio de las condiciones del mercado.

Siguiendo muy de cerca este tipo de idea está Jackass. El contenido: simple. Varios hombres se laceran y maltratan sus cuerpos y sobreexponen su dolor ante la cámara, en medio de una edición tipo *America's Funniest Home Videos*, que produce una sensación de intimidad, como si Johnny Knoxville o Bam Margera invitaran a ver lo que hacen en la privacidad de sus casas.

De nuevo: cuerpos lastimados, sangre y algún hombre inconsciente son elementos suficientes para capturar a un público que desea experimentar visualmente el dolor ajeno. De nuevo, la lógica del nuevo tipo de estética al que he tratado de referirme cobra vida: la televisión se convierte en ese punto de encuentro donde la mirada obtiene todo aquello que escapa de ella durante la experiencia cotidiana. El ojo parece haber sido reeducado en medio del paisaje mediático y de los impulsos que éste proporciona. 'El deseo de ver lo que es tabú' y 'lo que está prohibido determina ahora la visibilidad'. Lo que es visible vende y, en medio de la lógica de mercado, lo que vende debe hacerse visible. Junto a estos dos ejemplos podríamos analizar el cambio en la noción de gusto que se da en la actualidad y al cual Ómar Calabrese (1987) da el nombre de "neobarroco".

El **gusto** hoy, una especie de **monstruo**

Some kind of monster

Some kind of monster

Some kind of monster

This monster lives.

Metallica.

Calabrese elabora un recorrido por las nuevas claves que parecen definir la belleza y el gusto hoy día y resalta dentro de las manifestaciones estéticas contemporáneas elementos que resultan, a su modo de ver, nuevos y que marcan una distancia respecto de otras épocas. No emprendo aquí un análisis exhaustivo de la propuesta de Calabrese, pues ello desborda mis intenciones. Me detengo en tres ideas desarrolladas por él a propósito de este gusto neobarroco que, sostiene, define nuestra época: repetición, exceso y monstruosidad. Veamos en qué consisten.¹¹



La repetición se convierte una de las características neobarrocas por excelencia. Desde una perspectiva audiovisual, recupera la idea de la repetición y la reiteración como uno de los sustratos de la visibilidad estética contemporánea. De hecho, se habla aquí de una estética de la repetición que se estructura sobre la base de un ritmo frenético, una variación organizada, policentrismo e 'irregularidad regulada'.

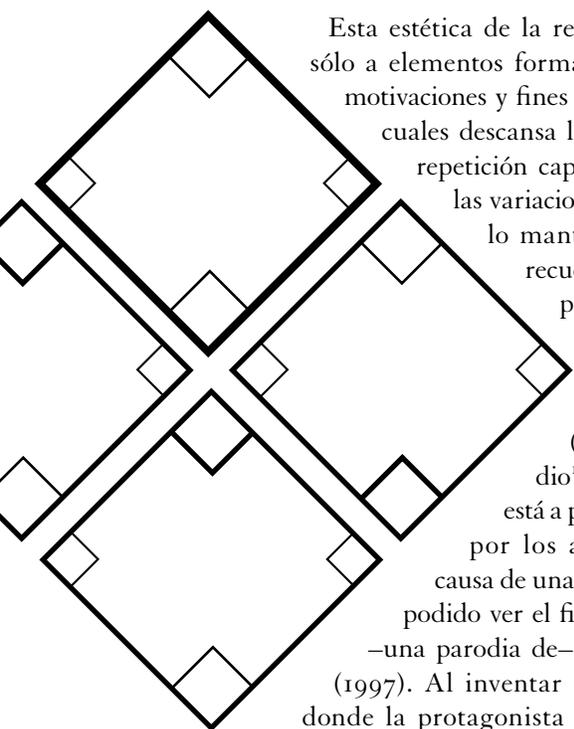
Esto puede traducirse en la idea de una estética en la que la irrepetibilidad ya no es condición necesaria para el 'mostrar'. La 'serialidad' de los programas de televisión, ejemplo que recupera Calabrese, es el mejor ejemplo para ilustrar este fenómeno. A la unicidad original presente en la estética clásica hoy parece oponérsele la necesidad de un modelo fijo a partir del cual se estructuran diversas situaciones. El pensamiento audiovisual del autor es aquí clave: en la televisión gran parte del éxito de los programas está garantizado por la forma de la repetición o, como muy acertadamente lo anota Calabrese, de las variaciones sobre un mismo tema:

.....

11. Reitero que aquí mi pretensión no es otra que dar 'algunas' indicaciones sobre 'algunas' ideas de Calabrese. Remito al lector al texto completo que es, por demás, magnífico.

Podría objetarse el hecho de que el texto de Calabrese al que hago referencia aquí, tiene casi veinte años; sin embargo, considero que sus reflexiones siguen vigentes y que constituyen uno de los marcos conceptuales más fuertes para pensar, con algunas objeciones, por supuesto, el gusto contemporáneo.

[...] nos encontramos frente a un ritmo determinado por la secuencia y por el montaje; es el ritmo mismo el que fuerza la atención sobre sí mismo y no ya la inferencia narrativa. [...] En efecto todo lo que deberíamos saber se nos provee explícita e inmediatamente. [...] Un poco como en la disco-music, donde las melodías dejan paso al cerrado pum-pum y donde el placer pasa a lo máximo, en las variaciones, de introducción, de tono de voz, de acompañamiento, de arreglo musical (1987, p. 60).



Esta estética de la repetición obedece no sólo a elementos formales, sino también a motivaciones y fines comerciales sobre los cuales descansa la lógica televisiva: la repetición captura al espectador y las variaciones tenues en el tema lo mantienen fiel. Esto me recuerda, y espero se me permita esta inclusión, las palabras de Fry, protagonista de la serie *Futurama* (1999), en un episodio¹² en el que la Tierra está a punto de ser destruida por los alienígenas, pues a causa de una falla humana no han podido ver el final de temporada de —una parodia de— la serie *Ally McBeal* (1997). Al inventar un final alternativo donde la protagonista deja su soltería, los alienígenas reaccionan indignados, pues este final ‘no concordaba con sus expectativas’. “Los televidentes no quieren nada nuevo”, exclama Fry, e inventa un final típico.

Sobre este postulado descansa gran parte de la lógica estética neobarroca y da un nuevo tipo de idea de gusto a la época. De la irrepitibilidad, como ya lo sugería, hemos pasado a una especie de tópica audiovisual, a la estética del lugar común que es, en últimas, lo que ahora se reclama.

Sobre esta idea de Calabrese puede discutirse largamente; no es una reflexión salida de la nada, pues los múltiples ejemplos que podríamos extraer del entorno mediático muestran que hay un efectivo darse de estos fenómenos. Donde me atrevo a disentir respecto de Calabrese es en que tales manifestaciones de la repetición constituyen una estética propiamente dicha; en otras palabras: ¿se puede hablar de la estética

de la repetición como un fenómeno *estético*? O ¿se trata más bien de una tendencia que se registra en la televisibilidad y que Calabrese hace extensiva a una época?

De nuevo, muchas cosas se verifican, pero no todo el arte ha caído en la estética de la repetición, y una prueba de ello, sencilla por demás, es que en pintura los originales continúan siendo profundamente apreciados. Muy a pesar de la teoría estética posmoderna, la dicotomía original-copia sigue existiendo, al menos en algunas ramas del arte. Es claro que un cierto tipo de arte se hecho tal en virtud de la repetición, es el caso del video o del póster o simplemente el *rock*. Sin embargo, aquí me detengo en no hacer de la idea de Calabrese un postulado general y extensivo, pues esto resulta, a mi modo de ver, problemático.

En cuanto a la idea de exceso es manifiesto que, del mismo modo, marca ciertas pautas dentro del arte (re)configurado del que he venido hablando. Hay una tendencia fuerte en el arte (re)configurado a buscar el exceso, lo excéntrico, a tender hacia el límite. La armonía, la medida y la proporción que, como se mencionaba arriba, Aristóteles propone parece haber dado paso a un nuevo tipo de formas que buscan lo excesivo, lo monumental tanto cualitativa como cuantitativamente.¹³ Según Calabrese, el gusto neobarroco se caracteriza por este tender al límite y esta propensión (re)configura la visibilidad de lo estético. Este exceso está allí buscando el ‘escándalo’, “etimológicamente ‘piedra de tropiezo’, del griego *skandalon*, es decir, algo que amenaza con hacer caer algo más durante su recorrido normal” (Calabrese, 1987, p. 76).

Este ‘tender hacia’ del exceso tiene una significación desafiante, que está allí en abierta oposición a lo establecido. Por medio del límite, lo estético se libera de las ataduras de lo socialmente correcto y hace del arte el lugar de convergencia de un sinfín de desocultamientos. En este punto —al que Calabrese llama exceso como fruición de una representación (1987, p. 75)— el sexo tiene una importancia inusitada. El

.....

12. El episodio, perteneciente a la primera temporada del programa, lleva por título “When Aliens Attack” y la parodia a la que hago referencia lleva el nombre “Single Female Lawyer”.
13. Tomás de Aquino, uno de los más geniales intérpretes de Aristóteles, llegó a afirmar: “*pulchrum in debita proportione consistit o pulchrum est quod visum placet*” —[lo] bello consiste en una debida proporción. Bello es lo que visto causa placer. Hoy esta afirmación es tan cuestionable como la aparente universalidad de sus términos. La traducción del latín, más bien libre, es mía.

mostrar se convierte en una apuesta por la trasgresión de los límites para dar paso a imágenes-sonido que evidencian un sexo pornografiado y una realidad atípica que se hace visible y se inserta en el gusto (re) configurado.

El cine y, en general, las formas de expresión audiovisual han recogido estas maneras de (re)presentación y se han abocado a un mostrar que da testimonio de esta tendencia. Basta pensar en los trabajos ‘clásicos’ de Passolini,¹⁴ donde el escándalo se hace presente. “Tanto es así, que la sexualidad excesiva, por ejemplo el [sic] de cierto cine del último decenio o poco más, ha sido siempre símbolo de algo más” (Calabrese, 1987, p. 76).

Precisamente, en Passolini el sexo sugiere liberación; en Bertolucci, el sexo es imaginación (Calabrese, 1987, p. 76). Sin embargo, hay manifestaciones mucho más explícitas del sexo que pueden encontrarse en películas como *Romance* (Breillat, 1999), *Ken Park* (Clark, 2002) o *Baise Moi* (2000), de Virginie Despentes y Coralie Trinh Thi, quienes cuentan la historia de dos mujeres que se liberan y se encuentran consigo mismas a través del sexo y el homicidio. Aquí las ideas de exceso y escándalo resultan evidentes. Hay un llevar al límite lo que se muestra, un provocar que rompe, que va más allá de las ideas clásicas de lo bello para hacer del arte y refugio del escándalo y de lo prohibido.

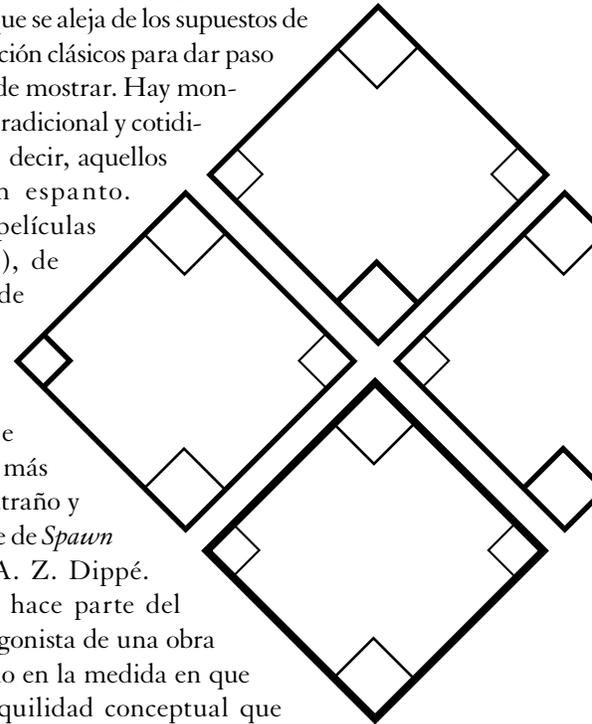
¿Cuántas veces se ha salvado el estatus de alguna manifestación escandalosa recubriéndola con el epíteto ‘artístico’? Un desnudo ‘artístico’, una escena de sexo ‘artística’, un asesinato ‘artístico’ o, tal como sucede el *Baise Moi* (2000), una violación ‘artística’. Junto al sexo coexisten la violencia y la decadencia, que entran a formar parte del panorama de lo estético: guerra, hambre y apocalipsis se han convertido en protagonistas de las artes plásticas y de la literatura, las transgresiones del *ordo naturae* son tema recurrente en el arte (re) configurado que se aparta en forma decidida del camino emprendido por el arte mimético que hoy puede llegar a ser calificado de “ingenuo” o “cándido”. La fuerza del exceso reviste al arte con un halo de magnanimidad inusitado: lo que se muestra y el escándalo.

Hay aquí una especie de juego de acción y reacción que inmiscuye al arte (re) configurado en los vericuetos de la conciencia del individuo y que empieza a medirse en virtud, precisamente, de la reacción que la obra suscita. Las ideas de Kant a propósito del desinterés parecen haber quedado, en parte, superadas. Si

seguimos la idea del *skandalon*, parece que cierto arte¹⁵ se hace tal en la medida en que alcanza un fin: creo que este fin constituye, al menos en parte, la esencia del exceso. Esta perspectiva del excesivo mostrar comparte su espacio en el arte (re) configurado con otra forma de exceso ‘como estructura de representación’ que está definida por la continua presencia de monstruos en los ámbitos de visibilidad artística (Calabrese, 1987, p. 75).

El monstruo es un exceso de tipo formal, una (¿re?) presentación que se aleja de los supuestos de mimesis y de proporción clásicos para dar paso a una nueva forma de mostrar. Hay monstruos en el sentido tradicional y cotidiano del término; es decir, aquellos entes que causan espanto. Tal es el caso de películas como *Alien* (1979), de Ridley Scott, donde las creaciones-deformaciones de Giger toman vida; *La Cosa* (1982), de John Carpenter, o, más recientemente, el extraño y ambiguo superhéroe de *Spawn* (1997), de Mark A. Z. Dippé. Aquí el monstruo hace parte del mostrar; es el protagonista de una obra que adquiere sentido en la medida en que se aleja de la tranquilidad conceptual que ofrece la mimesis y que, desde la trasgresión del *ordo naturae* y el ingreso al ámbito de la desmesura, adquiere sentido. El monstruo es un exceso, pues se sale de los límites de lo normal, va más allá, ‘es la objetivación de lo inexistente’.

El monstruo no es solamente el ente que causa espanto; al término ‘monstruo’ va unida la idea del exceso, del olvidar la proporción. Esto, si se le entiende como cualquier cosa descomunadamente grande o extraordinaria en cualquier línea o como una persona de cualidades asombrosas para desempeñar una



.....

14. Piénsese en filmes como *Il deacameron* (1971) o *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975).

15. De nuevo, no quiero caer en generalizaciones apresuradas y, por lo tanto, falaces. Lo que se dice aquí es lo que puede verse como una tendencia, no como una realidad abarcante que atraviesa el arte en su totalidad.

actividad determinada. En efecto, “representar un contenido excesivo cambia la estructura misma de su contenedor, y, requiere una primera modalidad de aparición espacial: la ‘desmesura’, la ‘excedencia’. Desmesura y excedencia que se encuentran entra las principales constantes formales de los contenedores neobarrocos...” (Calabrese, 1987, p. 79). Esta primera idea de Calabrese podría relacionarse con el exceso desde la categoría de la cantidad. Basta pensar en las monumentales obras- envolturas de Christo Javacheff para comprender este punto: el exceso se relaciona aquí con lo gigante con lo faraónico. Es una búsqueda del mostrar brillante y majestuosamente. He aquí su monstruosidad.

Resultará claro que junto con esta formulación cuantitativa del monstruo es posible hallar su espejo cualitativo. En efecto, el exceso tiene que ver aquí con aquello que se muestra y se hace desde el punto de vista del cómo. La idea del virtuosismo es clave para aproximarse aquí a este punto. Esta idea entraña un exceso de forma en lo mostrado que hace del mostrar un acto monstruoso. Los guitarristas del sello Shrapnel Label Group¹⁶ muestran con cercanía esta cara del monstruo: del hiperacelerado *Speed Metal Symphony* (1987), de Cacophony, al progresivo *Infra Blue* (1990), de Joey Tafolla, y el enigmático *Scenes* (1992), de Marty Friedman. En estas tres obras hay un desbordarse de la ejecución, una particular tendencia neobarroca hacia el exceso: tras las guitarras aquí mencionadas se oculta un monstruo, el virtuosismo. La música es sólo uno de los lugares que ha encontrado este fenómeno que parece verse en los ámbitos más insospechados: “Así [...] son ya virtuosistas ciertos comportamientos cotidianos, desde la visión ‘cult’ de ciertos cinéfilos al retorno de los ‘hobbies’ más extraños y de los coleccionismos más específicos, que implican una ‘superespecialización de la fruición’, hasta el límite de lo maníaco” (Calabrese, 1987, p. 81).

El camino de la interpretación

El arte es excéntrico por sí mismo. Ha buscado el límite de su propia esencia para (re)configurarse. Se ha pasado de las obras a los hechos, y la condición misma de la obra como un *ser producida* ha cambiado en pos de un significar. Duchamp se hizo célebre no por sus lógicas no productivas, sino más bien simbólicas; su *Urinario o fuente* (1917) hace claro este punto. Lo que entra en juego allí no es la figura en cuanto tal, es la intención de artista, el halo de (re)significación que recubre al objeto. Este punto se refuerza con la idea del *ready-made*, característica de Duchamp: la intervención del artista hace de objetos comunes obras de arte, pues me atrevería a afirmar que el arte no lo es en virtud de su forma, sino del particular tratamiento que da el artista a los hechos en sus obras. Aquí sucede algo similar, superado de entrada el escollo del ‘producir’, se puede entrar directamente en el momento del significar. Aquí la obra de arte surge a partir de un halo artístico que la libera de su estatus de ‘utensilio’. Esta liberación conlleva una (re)configuración en la comprensión del arte que pasa de ser una actividad ‘poética’ a ser una actividad ‘intelectual’, a una especie de filosofía.

En el arte (re)configurado, esta es una tendencia fuerte que ha entrado a combinarse con actividades de tipo poético: hay un producir matizado por la intención de una comprensión por parte del espectador. El mismo Duchamp es claro aquí respecto de sus intenciones en una actividad poética como la pintura:

Tuve la intención de hacer no una pintura para los ojos sino una pintura en la que el tubo de colores fuese un medio y no un fin en sí. [...] Hay una gran diferencia entre

.....

16. <http://www.shrapnelrecords.com/>

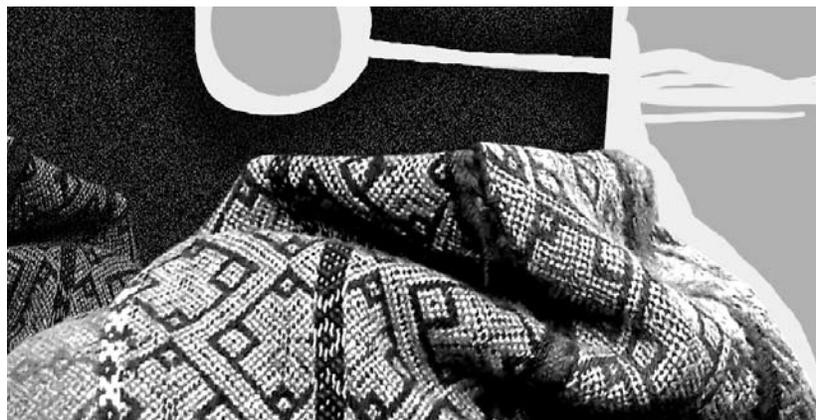


una pintura que sólo se dirige a la retina y una pintura que va más allá de la impresión retiniana —una pintura que se sirve del tubo de colores como un trampolín para saltar más lejos. [...] la pintura pura no me interesa en sí ni como finalidad. Para mí la finalidad es otra, es una combinación o, al menos *una expresión que sólo la materia gris puede producir*.¹⁷

El rol del receptor, de quien está allí contemplando la obra, se presenta ahora como esencialmente activo. El observador construye y, en esa medida, busca comprender. En esta comprensión hay una interpretación y una consecuente construcción. Contra la estaticidad¹⁸ del arte mimético se abre camino un arte que da al lector el arma del significado, una especie de *Lego* que permite al observador elaborar y (re)elaborar sobre un mismo tema. El artista da el significante y el espectador propone el significado. Los postulados de la pintura de Duchamp podrían extenderse a las formas de arte audiovisual como el videoarte o los videoclips y las instalaciones donde la construcción de sentido parece apoyarse en la subjetividad.

Ahora bien, resulta evidente que, después de lo que hasta aquí he intentado mostrar, el arte (re)configurado exige nuevas competencias y ofrece nuevas herramientas al observador. Kant planteaba la idea de un arte bello que encontraba su esencia en la contemplación desinteresada. Esta contemplación no se adecuaría a ciertas propuestas del arte (re)configurado.¹⁹ ¿Cómo pedir a un lector-espectador de una obra de Duchamp una contemplación desinteresada? En el acto mismo del contemplar el *Urinario* o *fuelle* (1917), *Rueda de bicicleta* (1913) o *Un chien andalou* (*Buñuel*, 1929) hay una búsqueda que trasgrede los límites de la obra misma para buscar algo más. La excentricidad del arte, su tendencia al límite y las monstruosidades exigen al lector un proceso de tipo intelectual que lo distancia del desinterés.

Así las cosas, las búsquedas no se dan en pos del placer o, mejor, del puro placer. En efecto, hay una labor de interpretación y comprensión de la obra, una hermenéutica del arte que hace al espectador salir en búsqueda de la intención del creador y buscar, desocultar, su significado bajo lo producido. En los paradigmas clásicos del arte el sujeto aspiraba, ante todo, a degustar la obra, es decir, a hacer de ella el objeto central, la piedra angular de su placer, un placer específico y delimitado. A lo que se asiste en época de (re)configuraciones es a la búsqueda de una compren-



sión, de un interpretar que propone una relación de doble vía con la obra. Hay un arte que está allí para ser pensado, para ser decodificado y diseccionado en significaciones implícitas que comprenden la obra más allá de su mostrarse en tanto obra.

La empresa hermenéutica que se abre ante la obra resulta compleja en su comprensión, pues pone sobre la mesa posibilidades apocalípticas o modelos de (re) construcción de sentido que resultarían interesantes. Sobre el primer punto, las ideas de Aumont son enfáticas. A propósito del programa de la hermenéutica del arte dice: “Programa mínimo, que reduce la obra a jeroglífico o galimatías. Programa triste, que malogra inevitablemente toda la dinámica formal y figural en beneficio de una suerte de traducción que pronto se vuelve automática (los ‘símbolos fálicos’, que, como por casualidad, tanto abundan en ella)” (2001, p. 302).

Por otro lado, los planteamientos afinados en la interpretación han sido expuestos como una forma de acercamiento a la obra por Pierre Francastel²⁰ (1969), quien se pregunta por la significación de la obra de arte, por su desciframiento y, en particular, por el

.....

17. Conversación con Alain Jouffoy en: *Une révolution du regard*. Al respecto, en español: *Escritos. Duchamp dú signe*, Barcelona, G. Gili, 1978, citado por Longoni y Santoni (1998, p. 85). Las cursivas son mías.

18. No doy aquí al término una connotación peyorativa, lo utilizo con el fin de evidenciar de manera explícita la participación del espectador-lector-receptor tiene en este tipo de obras.

19. Afirma Kant: “‘Gusto’ es la facultad de juzgar un objeto o una representación mediante una satisfacción o un descontento, ‘sin interés alguno’. El objeto de semejante satisfacción llámase ‘bello’” (1977, p. 5).

20. Las reflexiones de Francastel van más allá de la simple interpretación simbólica. Lo utilizo como referente por sus ideas a propósito del desciframiento en *La figura y el lugar. El orden visual del Quattrocento* (1969).

problema de la adecuación entre la obra y el mundo. En otras palabras, lo que este último punto quiere mostrar es la posibilidad de pensar si en la representación figurativa –esto es, la obra– debe leerse un reflejo fiel de la realidad y del momento cultural en que fue concebida. Lejos de entrar a polemizar entre las dos visiones de la interpretación, quiero evidenciar que se trata de una tendencia clara presente en el arte (re) configurado: una tendencia a la interpretación de la obra. Este interpretar se asocia con el desocultamiento de lo que subyace bajo la forma, y en este comprender se concreta la relación entre el observador y la obra.

Queda sobre la mesa un último punto, problemático por demás. El arte (re)configurado parece estar allí para ser abordado desde esta perspectiva hermenéutica, un abordaje mediado por la pregunta ¿qué significa –quiere decir– esto? Ahora bien, cabe aquí una reflexión sobre el placer en medio de estas (re) configuraciones. Es posible asociar el placer con una suerte de competencias culturales que se descubren en el observador en el momento de acercarse a la obra. Esto es, un comprender-interpretar –esencia de la empresa hermenéutica– que, a la vez, por decirlo de algún modo, proporciona placer. Así las cosas, también podría plantearse una (re)configuración de la idea del placer que muta desde una noción clave como la ‘catarsis’²¹ aristotélica y el desinterés –ya mencionado– de Kant hacia un ejercicio que, cada vez, se intelectualiza.

La obra²² aparece como un ente que no está allí para ser observada o contemplada, sino, más bien, para ser leída. Hay una suerte de juego de jeroglíficos que hace de la obra una Piedra de Rosetta, cuyo oculto y hermético significado sólo podrá descubrir o descifrar el más avezado y culto de los observadores-lectores. El placer parece subyacer en ese desciframiento y en esta

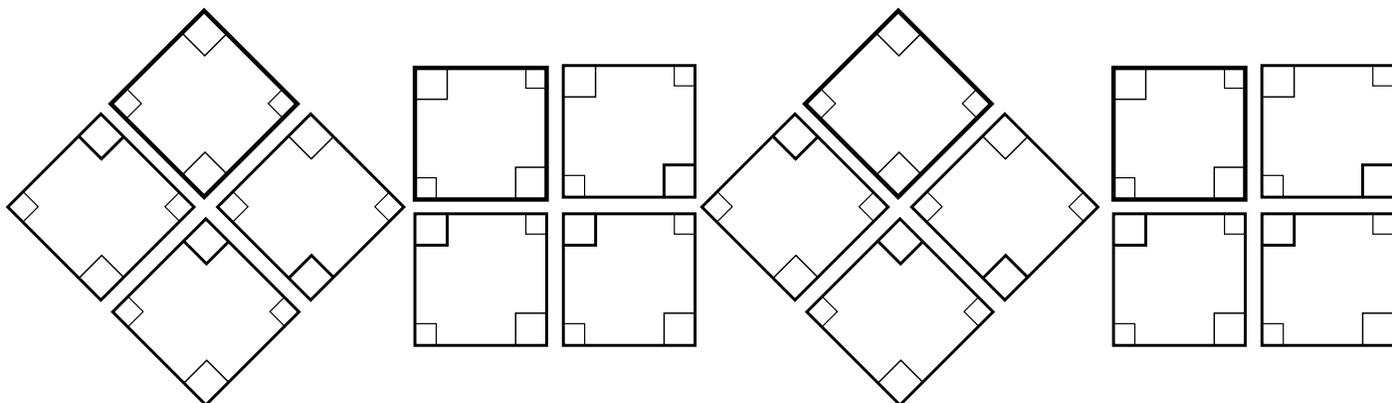
comprensión: la obra cobra sentido en el momento en que es comprendida, es entonces cuando sobreviene la claridad y lo oculto de la obra se desvela y se muestra, de algún modo, como portadora de un significado. El comprender precede al placer.

He hecho este breve recorrido con el fin de mostrar la desestabilización de los cánones clásicos del arte y de lo bello al hablar en estos términos (re) configurados en los que hasta aquí lo he hecho: el progresivo replegarse de la mimesis, el ingreso de nuevas formas antes ajenas al arte y un gusto con rasgos nuevos.

.....

21. En Aristóteles, *la catarsis* se puede interpretar en términos casi fisiológicos como la extirpación o remoción de las pasiones del hombre por medio del arte. En este sentido, el arte se vería recubierto de un componente casi terapéutico. Al respecto es muy interesante e inquietante el argumento de Guarini, que reproduce García Yebra en su edición de la *Poética*: “Aristóteles usa aquí el término *catarsis* ‘purgación’ en sentido analógico. Guárdese pues la analogía. El médico que quiere purgar la bilis no trata de destruirla por completo, sino de reducirla a proporción conveniente. Lo mismo habrá que entender, por lo tanto, de la purgación aquí considerada. No se trata de suprimir, extirpar o desarraigar, sino de moderar, templar, reducir a justa proporción o medida” (1974, p. 383).

22. Quiero hacer aquí una aclaración que, probablemente, dará algunas luces al lector. Cuando hablo aquí de *obra* me refiero a toda configuración artística: visual, auditiva, literaria, audiovisual, actual, virtual [...].



Referencias

- Adorno, T. (1983), *Teoría estética*, Buenos Aires, Orbis.
- Aristóteles (1974), *Poética*, García Yebra, V (intr., trad. y notas), Madrid, Gredos.
- (1993.), *Ética nicomaquea*, Pallí Bonet, J. (trad. y notas), Lledó, E. (introd.), Racionero Carmona, Q. (revisión), Madrid, Gredos.
- Aumont, J. (2001), *La estética hoy*, Madrid, Cátedra.
- Baudrillard, J. (1978), *Cultura y simulacro*, Barcelona, Kairós.
- Bozal, V. (1987), *Mímesis. Las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor.
- Calabrese, O. (1987), *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.
- Chalfen, R. (1987), *Snapshot versions of life*, Bowling Green (Ohio), Popular Press, Bowling Green State University.
- Copleston, F. (2002), *Historia de la filosofía*, tomo 6, Barcelona, Ariel.
- Debray, R. (1994), *Vida y muerte de la imagen. Una historia de la mirada en occidente*, Barcelona, Paidós.
- Eco, U. (1962), *Opera aperta*, Milano: Bompiani.
- Feldman, S. (2002), *La fascinación del movimiento*, Barcelona, Gedisa.
- Francastel, P. (1969), *La figura y el lugar. El orden visual del Quattrocento*, Caracas, Monte Ávila.
- Grierson, J. (1966), *Grierson on Documentary*, Londres, Faber and Faber.
- Gubern, R. (1987), “¿La revolución videográfica es una verdadera revolución?”, en *Telos*, núm. 9.
- (2000), *El eros electrónico*, Madrid, Taurus.
- Guthrie, W. K. C. (1962-1981), *Historia de la filosofía griega*, tomos V-VI, Madrid, Gredos.
- Heidegger, M. (1995), “El origen de la obra de arte”, en *Caminos de Bosque*, Madrid, Alianza, pp. 11-74.
- Kant, I. (1977), *Crítica del juicio*, Madrid, Espasa.
- Landi, O. (1993), *Devórame otra vez*, Buenos Aires, Planeta.
- Longoni, A. y Santoni, R. (1998), *De los poetas malditos al videoclip. Arte y literatura de vanguardia*, Buenos Aires, Cántaro.
- Machado, A. (2000), *El paisaje mediático*, Buenos Aires, Libros del Rojas.
- Martín-Barbero, J. y Rey, G. (1999), *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*, Barcelona, Gedisa.
- Reale, G. (1996), *Introducción a Aristóteles*, Barcelona, Herder.
- Rincón, O. (2002), *Televisión, video y subjetividad*, Bogotá, Norma.
- (2006), *Narrativas mediáticas*, Barcelona, Gedisa.
- Stone, I (1981), *Lujuria de vivir*, Buenos Aires, Emecé.
- Zunzunegui, S. (1989), *Pensar la imagen*, Madrid, Cátedra.

