

# Dimes y diretes sobre lo audiovisual en los tiempos de la cultura visual y digital

Luis ALONSO GARCÍA\*

(Abstracts y palabras clave al final del artículo)

Propuesto: 4-junio 07

Aceptado: 20 de septiembre 07

## 1. UN REPASO CRÍTICO A LA FORMACIÓN DE LOS *ESTUDIOS VISUALES*

Desde hace una década se extiende un nuevo dominio académico: la *Cultura Visual*. Todo habría cristalizado en torno al libro *Picture Theory* de W.J.T. Mitchell (1994) —donde propone, a partir de Erwin Panofsky la idea de un “giro visual” (*pictorial turn*) superpuesto al “giro lingüístico” intuido en Ferdinand Saussure— y al cuestionario realizado a una veintena de historiadores que opinaban sobre el nuevo objeto y campo de estudio (*October*, n.º 77, 1996). Aunque sea comprometido establecer una nómina de sus autores —debido al carácter “indisciplinar” del que hacen gala— es posible nombrar una decena de las figuras más relevantes que se asocian a dicho campo, tales como Mieke Bal, Hans Belting, Norman Bryson, Susan Bucks-Morss, Jonathan Crary, James Elkins, Martin Jay, Keith Moxey o Barbara Maria Stafford. En España, la llegada del nuevo dominio acaece con dos manuales no demasiado afinados (Walter y Chaplin, 1997; Mirzoeff, 1999; traducidos respectivamente en 2002 y 2003). Pero es de la mano del profesor José Luis Brea con el que irrumpe de lleno a través de la puesta en marcha de diversas intervenciones: la revista anual *Estudios Visuales* (Murcia, Cendeac, 2003), el *Congreso Internacional de Estudios Visuales* (Madrid, Feria Internacional de Arco, 2004) o la colección *Estudios Visuales* (Madrid, Akal, 2005).

En un detallado repaso incluido en el primer libro de esta colección, “las Artes ante la Cultura Visual”, el historiador del arte Simón Marchán Fiz (Brea, 2005: 75-90) plantea que los orígenes escamoteados de tal dominio se sitúan en torno a diversas líneas dispersas (alemanas, italianas, francesas, inglesas...) surgidas tras la segunda guerra mundial (sobre la *Educación Artística*, la *Semiología de la Imagen y el Arte*, la *Crítica de las Industrias de la Conciencia y la Cultura* o la *Sociología de las Imágenes...*) aunque, según concluye Marchán Fiz, todas ellas se engloban

---

\* Universidad Rey Juan Carlos (Madrid)

bajo la doble etiqueta de *Comunicación Visual*, en Europa, y de *Estudios Visuales*, en Norteamérica.

Simplificando, se podría decir que los *Estudios Visuales* —tomando esta denominación disciplinar como más aceptada y adecuada en castellano que la de *Cultura Visual*— se instituyen a partir de tres capas superpuestas, con su origen en la *Historiografía del Arte* (en el trayecto que va de Aby Warburg y Erwin Panofsky a Svetlana Alpers y Michael Baxandall), su gran parada de carga en los *Estudios Culturales* (en el trayecto que va de Richard Hoggart o Raymond Williams a Arjun Appadurai o Néstor García Canclini) y su destino final en el asentado campo de las *Teorías de Comunicación* (especialmente, en referencia a los clásicos de la *Teoría Crítica de la Cultura*). Los supuestamente innovadores y radicales *Estudios Visuales* partirían así de una doble extensión, del objeto y del enfoque, larvada a lo largo del último siglo:

- Por un lado —en lo que toca al objeto— con el salto del exclusivista e intensivo objeto y concepto histórico del *Arte* a los inclusivistas y extensivos objetos y conceptos teóricos de la *Imagen* y la *Comunicación*. Las “imágenes artísticas” ya no serían, si es que alguna vez lo fueron, la cima y el centro privilegiados de una multiplicidad y diversidad de “representaciones visuales”, pues éstas dominan progresivamente la modernidad y exceden la función o el contexto del estrecho y aislado *Mundo del Arte*, al que se critica por su ontologismo, solipsismo y universalismo.
- Por otro lado —en lo que toca al enfoque— con el cambio de la atención historiográfica a los rasgos de las *obras de arte* por el interés comunicológico sobre los efectos de los *medios de comunicación* en la sociedad. El objetivo declarado de los *Estudios Visuales* no es describir y analizar las excelsas cualidades de ciertas “imágenes artísticas” sino analizar y criticar las condiciones bajo las cuales todas las imágenes, artísticas o no, del presente o del pasado, construyen las mentalidades y comportamientos de cada época y ambiente.

Descrito así, el nuevo dominio de los *Estudios Visuales* se distingue poco (excepto en el corpus de estudio, al mezclar artes y medios) de lo propuesto y realizado por la *Comunicología* a lo largo del siglo XX desde su doble fundación en la *buena gestión* (Lazarsfeld) o la *mala vocación* (Adorno) de los grandes medios de masas. Y es evidente que su actual notoriedad se debe, en gran medida, a ser una propuesta formulada desde el interior (aunque a la contra) del poderoso mundo académico de la *Historiografía del Arte*. Dicho más claramente, sólo porque sus autores son *historiadores (y teóricos) del arte* se les hace el caso que se ha negado tantas veces a los *teóricos (e historiadores) de la comunicación*. Quizá ya no haya jerarquías en el mundo de las imágenes... pero aún hay clases en el mundo de la universidad.

Es bastante obvio que los *Estudios Visuales* reeditan, una vez más, el eterno desencuentro entre los estudios sobre el *Arte* —dedicados al devenir de los rasgos y atributos de las obras de arte— y los estudios sobre la *Comunicación* —dedica-

dos al acontecer de las intenciones y los efectos de los *medios*, tomando esta etiqueta en un ya necesario sentido genérico que cubra artes, medios y espectáculos de toda especie—. No dudo de la pertinencia y solvencia de sus propuestas y resultados, especialmente en lo que toca al desvelamiento de la cara oculta del papel de la “visualidad” en los tiempos modernos (por ejemplo, en los trabajos de Bryson, Bucks-Morss o Crary). Pero, siguiendo las críticas de Hal Foster sobre el “giro cultural” de la posmodernidad —en el que la perspectiva historiográfica es sustituida por la antropológica como “ángel guardián” del Arte y la Cultura (1996: 93)—, la expansión de la llamada *Cultura Visual* parece ser el punto final de un rechazo global de la misión del conocimiento historiográfico en nuestro ámbito: la inserción de la actualidad en su historicidad, a partir del análisis de la construcción, cultural e históricamente determinada, de los medios y la comunicación.

En los términos que se usarán en este trabajo, una *forma expresiva* (textual) sólo queda establecida a partir de su implantación como *práctica comunicativa* (social). El “grabado”, la “pintura”, la “fotografía”, el “cine” o la “internet” sólo son reconocidos como tales *arteficios textuales*, con ciertos rasgos y atributos semio-tecnológicos, en cuanto se delimitan, para sus creadores y receptores, como *praxis sociales*, en ciertas condiciones y con ciertas intenciones y efectos socio-psicológicos, según una serie de funciones y contextos: artísticos, informativos, educativos, publicitarios, recreativos... A esa compleja conjunción, textual y social, cultural e histórica, entre una forma expresiva y una práctica comunicativa, es a lo que llamamos, cotidiana e impensadamente, medios; aunque nadie se moleste en recordarlo (Alonso, 2004).

## 2. LO “AUDIOVISUAL”, UN CONCEPTO ENDÉMICO Y ANÓMALO

En la bibliografía sobre los *Estudios Visuales* destaca una curiosa y persistente ausencia. No existe la más mínima referencia al término de «audiovisual», aquel que ordena un ámbito de estudio y trabajo en la universidad española: de la inicial fundación de la *Historia de los Medios Audiovisuales* a la final institución de la licenciatura en *Comunicación Audiovisual*. La explicación de tal ausencia, en el caso de autores extranjeros, es que se trata de un término académico exclusivo del ámbito español; aunque esta razón no explica, claro, porque los historiadores (españoles) del arte eluden un término de tal pregnancia y preeminencia en el ámbito de los teóricos (españoles) de la comunicación. Cabe hacer, entonces, un repaso por el origen y desarrollo de tal concepto y campo, a fin de examinar posteriormente sus diferencias (sus ganancias y pérdidas) respecto al objeto y el enfoque de los *Estudios Visuales*.

El término de audiovisual es raro en la literatura anglófona, donde domina el de *medios de masas* (*mass-media*), algo más preciso pero no exactamente equivalente al de *medios audiovisuales*. Tal disonancia genera una persistente disyunción en el ámbito español de los estudios de comunicación, tal como evidencian sus delimitaciones historiográficas. Por un lado, la *Historia de la Comunicación Social*, centrada en las intenciones y efectos de la información y la propaganda en los medios de

masas, con la prensa como tema original y central. Por otro, la *Historia de los Medios Audiovisuales*, centrada en los aparejos y los lenguajes de la fotografía, el cine, la radio y la televisión. El término tiene relevancia en la literatura francófona. Se impone, en torno a 1950, como emblema de una *revolución didáctica* provocada por la expansión de la televisión y su entrada en las aulas. Décadas después, en torno a 1970, adquirirá un nuevo sentido como estandarte de una *crítica política* asociada a los “nuevos medios”, con el aligeramiento y abaratamiento de los equipos de audiovideografía y la liberación y explosión de las bandas de transmisión de radios libres y televisiones locales. El concepto conserva en francés ese cruce de sentidos entre lo didáctico y lo político, aunque sin terminar de definir un campo de estudios propio (Perriault, 1981; Chesnais, 1990).

Esta tradición francesa es la base del uso cotidiano en español: “*Audiovisual. Adj. De la imagen y el sonido conjuntamente. Que utiliza conjuntamente la imagen y el sonido. Especialmente referido a método didáctico o medio de comunicación*” (Diccionario SECO). Y es, por supuesto, la base de su uso académico; allí donde se sitúa la fundación de la *Historia de los Medios Audiovisuales* en la sección de *Ciencias de la Imagen Visual y Auditiva* de las primeras facultades españolas de *Ciencias de la Información*. Dicha carrera universitaria nació como una amalgama original y conflictiva. Por un lado, integraba prácticas “artísticas” (fotografía y cine) e “informativas” (radio y televisión). Por otro, segregaba los medios audiovisuales tanto de las tradicionales artes literarias, pictóricas y escénicas (de las que surgían sus modos y usos dominantes) como de los modernos medios masivos (con los que compartía casi todo, excepto el enfoque de análisis). En los reorganizados estudios de *Comunicación Audiovisual*, surgidos con la *Ley de Reforma Universitaria* (1984), el concepto saltó al título mismo de la licenciatura, desapareciendo sin embargo en casi todas las facultades como asignatura, fragmentada en materias diversas como *Historia General de la Imagen*, *Historia de las Narraciones Gráficas*, *Historia de los Medios Icónicos*... Mientras, en la coetánea implantación de los estudios de *Historia del Arte*, los antiguos y escasos acercamientos al cine y los medios icónicos y/o masivos fueron agrupados en la materia *Historia del Cine y Otros Medios Audiovisuales*.

Tal reconocimiento institucional no se vio, sin embargo, acompañado por una resolución del sentido exacto del concepto, más allá de ser una amalgama de medios unidos intuitivamente por los conceptos de lo *mediático* y lo *audiovisual*. En realidad, el término quedó embarrado desde su origen académico, en torno a 1975, entre dos fuentes ajenas y contradictorias. Por un lado, la *Ingeniería Electrónica*, donde *tecnología audiovisual* adquiere, hacia 1925, un sentido estricto e intensivo como la unión de los canales audio y video. Por otro, la *Teoría Didáctica*, donde *apoyo audiovisual* adquiere, hacia 1950, un sentido laxo y expansivo como todo lo que se opone a lo *verbal* de la palabra del maestro y del manual. Del imposible cruce entre ambos conceptos de lo *audio-y-visual* y lo *audio y/o visual*, surge la definición canónica de los *medios audiovisuales*:

medios fotomecánicos o eléctricos de transmisión o edición que facilitan mensajes auditivos o visuales, utilizados separada o conjuntamente, para cumplir su función

comunicativa [telegrafía, fotografía, fonografía, telefonía, telegrafía sin hilos, cine, radioemisión, radiodifusión, discografía, televisión, magnetofonía, audiovideografía y compugrafía] (Gutiérrez Espada, 1979: 23).

Por más que parezca una definición estricta —y no hay ninguna otra más atinada en la abundante bibliografía posterior— no se describe (más allá de destacar su “hipertecnologización”: la doble base química y eléctrica de fotografía y telegrafía) el carácter específico y diferencial del concepto; allí donde todo el mundo sabe que ni la telegrafía ni la compugrafía son, en realidad, medios audiovisuales. No se delimita un concepto de lo audiovisual en el ámbito de las ciencias de la comunicación, ya sea frente a otros enfoques de estudio, los de la ingeniería y la didáctica, ya sea frente a otros fenómenos comunicacionales, especialmente los de las *telecomunicaciones* y los *medios de masas*, de los cuales el término acaba siendo un *falso sinónimo* de sonoridad hispana, o de las igual de imprecisas y criticables etiquetas de *medios de comunicación modernos* o *nuevas tecnologías de la información y la comunicación*, laxas delimitaciones en la que, sin embargo, se siguen descartando aquellos de *escasa* “tecnicidad”: de los juguetes ópticos a los estereoscopios, de la linterna mágica a los pandioramas.

En contra de estas extrañas superposiciones, el devenir de los concretos *medios de comunicación modernos* —o para abreviar, los *media*— se construyó a lo largo de los últimos tres siglos en torno a tres ejes perfectamente diferenciables a pesar de sus convergencias: lo *masivo* del periódico, lo *telecomunicativo* del telégrafo y lo *audiovisual* de la fotografía. Así, mucho de lo que anda pasando con el *giro hipermedial* obedece a un deslumbrador salto de poderes entre lo telecomunicativo y lo audiovisual (ya no se trata de “sacar” fotos o vídeos sino de “pasarlos”) sobre el fondo oscurecido de los cambios operados en lo masivo (que ya no alude tanto a los agentes como a los mensajes). Aunque ya estemos instalados en los tiempos digitales, no se puede mantener el concepto de lo audiovisual por *aquello que no es pero con lo que se relaciona* (lo verbal, lo pictural, lo teatral), *aquello con lo que se confunde y en lo que se integra* (las telecomunicaciones, los medios de masas... lo artístico y lo comunicativo, lo mediático) o *aquello a lo que da paso y en lo que se transforma* (lo digital, lo hipermedial, lo virtual...). Dicha indefinición hace que todo lo que se diga en torno a la historia y la técnica, la teoría y la práctica de cada una de sus especies quede siempre pendiente de un hilo, presto a la refutación continua, tal como muestran los eternos y agotados debates entre “fotografía y pintura” o entre “cine y literatura”.

A manera de resumen, tres parecen ser las razones de esta perpetua indefinición: (1) la evidente facilidad (mediática, publicitaria, política y académica) de sobrevalorar la *plena modernidad*, la *completa tecnicidad* y la *pura comunicatividad* de los llamados *media*, borrando así la totalidad de los medios de los que surgen y en los que inscriben sus concretas emergencias; (2) la supuesta futilidad de pensar conjuntamente campos profesionales e intelectuales bien asentados y diferenciados, tanto en el universo cotidiano como en el mundo académico: la foto, el cine, la radio, la televisión, el video..., instituidos a partir de prácticas y discursos ya existentes en el mundo del arte, el *mundillo* de la información o el *submundo* del espectáculo; y (3)

la indudable incapacidad de fijar un *concepto teórico* —es decir, historiográfico— para un *objeto histórico* tan pregnante como voluble durante los dos últimos siglos. Pero entonces ¿por qué fueron aglutinados aquellos medios bajo un término genérico sin llegar a definirlos? O, dicho al revés, ¿nada nos enseñaría salir del *saber y hacer* de cada uno de esos medios y oficios, concretos y cerrados sobre sí, y repensarlos en el ámbito genérico y abierto en el que, intuitivamente, se integraron? Pues, a fin de cuentas, ¿qué tuvieron en común, en principio, medios tan dispares como la foto, el teléfono y el fonógrafo, el cine, la radio y la televisión, el magnetófono y el vídeo, pero no lo tenían, en principio, medios tales como la pintura, la linterna mágica, el cómic o la infografía, ni tampoco, el periódico, la pizarra, los pandioramas, el telégrafo o la internet?

### 3. LA PERPETUA METAMORFOSIS DE LO “AUDIOVISUAL” EN EL SIGLO XX

El rastreo de cómo un concepto se configura en el devenir histórico resulta profundamente instructivo. A fin de cuentas, sobre la historia de las *ideas* se construye toda posible historia de las *cosas* que aquellas nombran. Aunque de forma hartó somera, podemos enumerar los cinco momentos de la deriva conceptual de los *medios audiovisuales*.

1. En torno a 1900 aparece el “arte audiovisual” como un *tipo específico* de unas tardías e ignoradas clasificaciones de las artes, basadas en los sentidos biológicos o los canales tecnológicos. Son las artes “ópticas, acústicas y óptico-acústicas” (O. Külpe, en 1907) o las artes “visuales, acústicas y argumentales” (F. Wize, en 1909), ambas recogidas por Tatariewicz (1976: 98). Aunque, hasta donde sé, son la fuente primigenia del término de “audiovisual”, tales propuestas no lograrán sustituir las *clasificaciones canónicas* establecidas en la segunda mitad del siglo XVIII y desde las que se siguen pensando, anacrónica y erróneamente, las relaciones entre las diversas artes y los variados medios: *Bellas Letras y Artes* (Batteux, en 1747), *Artes Verbales y Visuales* (Goethe, en 1771), *Artes del Tiempo y del Espacio* (Lessing, en 1776).
2. Cerca de 1925 surge la “tecnología audiovisual” como un *producto industrial*, a partir de la falsa coincidencia y la real concurrencia de las iniciales experiencias de la televisión y el cine sonoro. Dicho término, referido evidentemente al lenguaje y no al aparejo, surge paradójicamente en el ambiente de la ingeniería electrónica y de telecomunicaciones como respuesta al doble desarrollo de tecnologías químicas y eléctricas relacionadas con la unión de la imagen y el sonido. Pero las tremendas innovaciones comunicacionales del primer cuarto del siglo XX llevan a un desplazamiento del interés, en el mal entendido relevo de las *obras de arte* por los *medios de masas*, tal como será censurados o gestionados por las nacientes *Teorías de la Comunicación*.
3. Hacia 1950 se instituye el “apoyo audiovisual” como *recurso pedagógico* de las nuevas teorías didácticas, ante la potencia y la competencia de la radiotele-

ledifusión. El *apoyo audiovisual* tiene entonces un sentido laxo y expansivo; es, tal como ya hemos mencionado, todo lo que se opone a la palabra del maestro y del manual. Tras la segunda posguerra mundial, la didáctica hará de lo audiovisual su banderín de enganche, planteándolo como una revolución en la historia de la cultura occidental, aunque este *uso educativo* de las imágenes puede rastrearse a lo largo de toda la historia de Occidente hasta terminar constituyendo la falsa y pertinaz dicotomía entre las *Civilizaciones de la Imagen y de la Palabra*.

4. En torno a 1975 la comprensión conjunta de los “medios audiovisuales” se desdobra en dos flujos contrarios. Por un lado, como *arma* de la *guerrilla urbana* en la conquista del espacio público por parte de las clases subalternas: equipos y redes ligeras de los “nuevos medios” y del “audiovisual expandido”. Por otro, como *instrumento* del *nuevo orden mundial* en la construcción de la futura *sociedad de la información*: equipos y redes pesadas de los “grandes medios”. Es, por supuesto, la época del reconocimiento del nuevo estatuto universitario, intelectual y profesional, de las diversas praxis comunicacionales del audiovisual.
5. Hacia el año 2000, el “lenguaje audiovisual” es ya, aparentemente, sólo una *etiqueta comercial* con la que aludir a los códigos y los instrumentos de la totalidad de las siempre renovadas *nuevas tecnologías*, incluyendo las digitales. Como veremos, esta insistencia en el carácter de los *lenguajes* de los medios como algo independiente de los diversos *aparejos* en los que, sin embargo, se concreta y materializa, mantiene una segregación entre esos dos aspectos —lo semiológico y lo tecnológico— que vulnera precisamente su íntima unidad en el universo de las formas de expresión y las prácticas de comunicación.

Ante tales derivas, quizá sea ya inútil —y anacrónico, en el irrevocable presente hipermedial— preguntarse por la definición de los medios audiovisuales, en tanto prácticas dominantes y discursos hegemónicos del universo cotidiano durante los siglos XIX y XX. O quizá, por anacrónico, sea ahora posible resolver ese interrogante en términos historiográficos. A fin de cuentas, todo es tan fácil como deslindar claramente los dos sentidos extremos de lo audiovisual que se esconden bajo esta perpetua deriva:

- Por un lado, un concepto intrahistórico, específico e intensivo, tal y como funcionan o funcionaron las telecomunicaciones o los medios de masas. Su origen y devenir estaría inscrito en la alta modernidad de los siglos XIX y XX, y lo audiovisual se definiría entonces por ser algo distinto a lo pictural y lo musical.
- Por otro lado, un concepto transhistórico, genérico y expansivo, tal como funcionan los conceptos de lenguaje, tecnología o comunicación. Lo audiovisual sería así —siguiendo las propuestas de la didáctica o de la estética— lo opuesto a lo verbal; lo relativo, separada o conjuntamente, a la imagen y el sonido.

Esta oscura duplicidad de lo audiovisual es la base de muchas confusiones e indecisiones académicas. Pero fue la manera histórica precisa, aunque borrosa y voluble, en que la cultura del siglo XX quiso entender el devenir de los nuevos fenómenos comunicacionales, de forma harto certera, al no dejarse deslumbrar por los brillos de la supuesta *novedad absoluta* de algunas de sus formas y prácticas. Mezclados ambos conceptos extremos bajo el mismo término, el resultado es el de una *corta ruptura* de los *medios audiovisuales* (en el breve lapso de la alta modernidad) inscrita en la *larga continuidad* de *las imágenes y los sonidos* (en el largo desarrollo de la humanidad). Inmersos en la etapa de lo *mediático* y lo *audiovisual* de los siglos XIX y XX, nadie requería una definición precisa de lo que eran los medios audiovisuales; bastaba describir cuales eran sus fines y sus modos. Inmersos ya en la etapa en que los *media* se convierten en historia —no por ser pasado sino por estar ya incluidos en el devenir de lo hipermedial— se hace imprescindible definirlos en lo que fueron y en lo que restan, so pena de confundir lo viejo con lo nuevo... o de cargar toda la novedad, una vez más, en el “cambio tecnológico”.

#### 4. DE LA “INEXISTENCIA DE LOS MEDIOS VISUALES” AL JUEGO DE LAS FORMAS EXPRESIVAS

Por lo dicho hasta ahora, es evidente la insalvable diferencia entre dos términos (los medios audiovisuales, la cultura visual) que parecen referirse a un mismo objeto. Más allá de la aparición o no del término “audio”, lo “visual” significa dos cosas harto distintas en ambos campos. En un extremo, el término de *medios audiovisuales* especifica y diferencia un determinado tipo de imágenes y sonidos, en la ruptura establecida con el pareado inaugural de la fotografía y la telefonía. En el otro extremo, el término de *cultura visual* aglutina y engloba todo tipo de imágenes (y, en realidad, de sonidos y objetos): de la tipografía a la infografía pasando por la pintura y la arquitectura, en la unidad y continuidad establecida para toda la humanidad por las equívocas clasificaciones de la historiografía del arte en el siglo XVIII.

Sólo a partir de esta diferencia, puede situarse correctamente la siguiente declaración de W.J.T. Mitchell, en su colaboración en el *I Congreso de Estudios Visuales* (Madrid, Arco, 2004) y bajo el programático título de “No Existen Medios Visuales”:

Medios visuales es una expresión coloquial que se usa para designar cosas como la televisión, las películas, la fotografía, la pintura, etc. Pero es un término muy inexacto y engañoso. Todos los supuestos medios visuales, al ser observados más detalladamente, involucran a los otros sentidos (especialmente al tacto y al oído). Todos los medios son, desde el punto de vista de la modalidad sensorial, medios mixtos. Esta evidencia plantea dos preguntas. Primera: ¿por qué seguimos hablando de algunos medios cómo si estos fueran exclusivamente visuales? ¿Se trata de una forma de hablar de predominio visual? Y si es así ¿qué significa predominio?... Y segunda: ¿por qué importa que los llamemos medios visuales? ¿Por qué debemos preocuparnos por aclarar esta confusión? ¿Qué está en juego?... ¿Puede darse realmente el caso de no existan medios visuales a pesar de nuestro incorregible hábito de hablar como si los hubiera?” (Mitchel, 2005. En: Brea, 2005: 18).



Queda claro que la expresión inglesa “medios visuales” (visual media) es sólo una reedición remozada y rebajada del clásico “artes visuales”. Se mantiene así la clásica oposición de lo visual y lo verbal, pero ampliando su alcance a las viejas y nuevas formas expresivas y prácticas comunicativas, todas ellas englobadas ahora bajo el término “Cultura Visual” (quizás, para evitar la confusión, en inglés, entre el término genérico de medios y el específico de media). Ahora bien, asumiendo la pertinencia de las preguntas que se plantea el autor sobre la *especificidad* de los *medios visuales*, no podemos estar de acuerdo con la respuesta final que da a las mismas, negando su existencia. El análisis de los medios no puede partir del rechazo o el ninguneo de una descripción de los *tipos semio-tecnológicos* que pueden darse en el interior de los fenómenos comunicacionales. Repasando entonces el doble plano que Mitchell plantea para negar la existencia de los medios visuales podemos mostrar como, muy al contrario, la primera tarea en el análisis de los medios es establecer una cartografía y genealogía de sus especies.

El primer conjunto de razones, referidas al plano social de la comunicación, están expuestas de forma un tanto esquemática; quizás, paradójicamente, porque son aquellas que sitúan el interés de los *Estudios Visuales*. Todos lo dicho por Mitchell remite a la pertinente (pero incompleta) afirmación de Raymond Williams de que la “especificidad de un medio” obedece a las “condiciones” en las que tales medios se instituyen como “prácticas sociales”. De donde se deduce, según Mitchell, que “*uno puede afirmar que no existen ‘medios [textualmente] visuales’, que todos los medios son medios [textualmente] mixtos, sin tener que abandonar la idea de la ‘especificidad [social] del medios’*” (:20, texto de los corchetes, nuestro). El juego de palabras permite al autor concluir de forma paradójica diciendo que “*si necesitamos un concepto de Cultura Visual [es decir, de un objeto y campo de estudios sobre la visualidad] es, precisamente, porque no existen los medios visuales*”.

No cabe duda sobre lo bien apuntado de las propuestas originales de Raymond Williams, planteadas de forma desarrollada y metodológica en un trabajo en el que intentaba, fracasando, deslindar el peso de las “tecnologías comunicativas” en la definición de las “instituciones sociales” (Williams, 1981). El problema de Raymond Williams —y de los autores del campo de los *Estudios Visuales* que se nutren de sus formulaciones— es que el *enfoque social* de su estudio de los medios acaba borrando el *encuadre textual* que nunca debe obviarse en el análisis de la comunicación, al transformar aquellos dos extremos —las “tecnologías”, las “instituciones” — en un *continuum* donde las primeras son absorbidas por las segundas. En términos radicales, parece que es imposible llegar a un justo equilibrio entre la *Semiología* y la *Sociología* en su acercamiento a la comunicación. Pero, tal como ya planteábamos, lo que define los fenómenos comunicacionales —y cualquier campo de estudios que se quiera hacer cargo de ellos— es un doble e inextricable plano. Por un lado, el de lo textual, definido en las cualidades semio-tecnológicas de una forma expresiva. Por otro, el de lo social, definido en las condiciones socio-psicológicas de una práctica comunicativa. Un *medio* es siempre el resultado de ese encuentro, cultural e históricamente determinado, entre los rasgos y los atributos de un artificio textual y las intenciones y los efectos de una praxis social. Dar prioridad a lo “social” sobre lo “textual”, a las “instituciones” sobre las “tecnologías”, a los “efec-

tos” sobre las “cualidades” de los medios, es negarse una y otra vez a decir algo coherente sobre aquello que se quiere elucidar: la comunicación.

El segundo conjunto de razones utilizadas por Mitchell para demostrar la inexistencia de los “medios visuales” se refiere, claro está, a ese plano de lo textual... aunque se parta de la idea de que sea lo que sea está sometido a lo social... y aunque todo lo que se acabe diciendo sea una reedición absurda de problemas ya resueltos en las ciencias del lenguaje. Mitchell habla de la pintura y su tactilidad (en el toque y la pincelada del pintor), de la arquitectura y su visualidad (en el trazado de los planos sobre el papel y la disposición de los edificios según sus vistas) o de la fotografía y su verbalidad (en la doble función barthesiana de los títulos como anclaje y relevo). Resumiendo unas discusiones que, hasta cierto punto, empantanaron durante décadas el desarrollo de la semiología de la imagen cabe decir que todo análisis de los fenómenos comunicacionales debe partir de un triple axioma: (a) la profunda heterogeneidad y constante mezcla de las sustancias expresivas en cualquiera de sus medios (incluido el entendido como más puro: el verbal de lo hablado o lo escrito); (b) el sometimiento general de todas las sustancias expresivas o significantes a la dominante sustancia semántica del contenido o significado (salvo en determinadas experiencias de lo místico, lo estético, lo lúdico o, ¿por qué no?, lo informativo); y (c) el dominio particular, al menos en Occidente, de la sustancia expresiva de lo verbal, la palabra hablada y escrita, sobre el resto de posibles sustancias expresivas: las imágenes, los sonidos, los objetos (allí donde, por ejemplo, la forma expresiva más plétóricamente visual de todas las posibles hasta la fecha de 1900, los cinematógrafos primitivos con su desfile de fotogramas y tomas, se acaba convirtiendo en la práctica comunicativa más decididamente verbal de las existentes, en el dominio del guión, el diálogo, el argumento y el relato de los cines clásicos).

Hemos dejado caer, en el último párrafo, la que podría ser una primera cartografía de las formas expresivas que fuera capaz de resolver la fallida y equívoca oposición entre lo verbal y lo visual. A nuestro entender, el devenir de Occidente, desde el acontecer de la Modernidad, se configura sobre cuatro atractores expresivos: lo verbal-léxico de la palabra, lo visual-plástico de la imagen, lo aural-mélico del sonido y lo referencial-proxémico de los objetos en el espacio-tiempo. No podemos explicar aquí las raíces de esa cartografía de las expresiones (Hjemselv, 1943), base a su vez de una correcta genealogía de los medios. Pero su simple formulación postula, en contra de las dudas o rechazos de Mitchell, que no solo existen los medios visuales sino que puede y debe construirse una cartografía y genealogía de los medios según sus cualidades textuales, por más histórica y dubitativa que sea. Especialmente, si lo que se quiere es llegar a un análisis preciso de cómo la dominante “verbalidad” occidental está siendo sustituida o doblada por una “visualidad” emergente a lo largo de la modernidad de los últimos seis siglos.

Así, dicho análisis debería partir del reconocimiento de un cambio esencial, en torno de 1900, en los términos de lo “visual” y la “imagen”. Ya no se trataría, según las clasificaciones canónicas de la historiografía, de entender dichos términos —tal como hace Mitchell— sobre una *base sensorial y natural*, allí donde lo visual es *aquellos que entra por los ojos* y donde la fotografía y el cine se suman a la escultura y la arquitectura y la pintura. De forma lenta pero ininterrumpida, tal sensoriali-

dad y naturalidad de los conceptos de lo “visual” y la “imagen” es sustituida por de una *definición mental y cultural: lo visual es aquello que hace imagen (sobre una superficie) y no aquello que entra por el ojo*. Solo ese cambio nos permite hablar apropiadamente de los diversos tipos propuestos a un mismo nivel. Allí donde lo *verbal-escrito* y lo *visual-pintado* son diferentes aunque ambos partan de lo visible. Es por tanto delimitando lo que corresponde a lo natural y a lo cultural —lo que corresponde a lo eco-biológico (lo visible) y a lo semio-tecnológico (lo visual)— como se puede llegar a una descripción de las interrelaciones sensoriales —el siempre escurridizo problemas de las sinestesias— o del papel cumplido por la deseada activación del completo sensorio humano en la alta modernidad de persecuciones del *arte total* (de la ópera al cine) o, ¿por qué no?, del *medio total* (de las fantasmagorías y los pandioramas a la red hipermedia y la realidad virtual).

El problema no es que Mitchell haga hincapié en el *carácter mixto* de las prácticas comunicativas (v.gr. en la relación de la obra con su título) donde aquí hacemos hincapié en el *carácter dominante* de alguna de las sustancias en las formas expresivas (v.gr. de la palabra en el cine). Al final ambos nos encontraríamos en las *mixturas* o *dominancias* de cada caso concreto. El problema es que Mitchell se desentiende —por inasibles— de *los atributos y los rasgos* de las formas expresivas, centrándose en *las intenciones y los efectos* de los agentes implicados en las prácticas comunicativas. Cierra, antes de abrirlo, el doble plano textual y social que define necesariamente las praxis comunicacionales. Debemos sin embargo escapar de esas *mixturas* y aceptar que sean cuales sean las relaciones que se pueden establecer entre los diversos medios, un correcto estudio de sus intenciones y efectos sociales depende en primera instancia de un exacto análisis de los rasgos y los atributos textuales que los constituyen como tales medios. Es ahí donde, finalmente, podemos mostrar como, por muy intuitivo o borroso que fuera, el término español de *medios audiovisuales* ocultaba una idea clara y distinta sobre aquello que nombraba: el devenir de los medios acaecidos entre la fotografía/telefonía y la audiovideografía.

## 5. UNA IDEA CLARA Y DISTINTA DE LO AUDIOVISUAL: EL ANALOGON EX MACHINA

Sólo desde la continuidad y globalidad, para Occidente, de lo visual y lo aural de las imágenes y sonidos (y de sus relaciones con lo verbal de las palabras y lo referencial de los objetos) puede entenderse la ruptura y la especificidad, en la Modernidad, de los *medios audiovisuales*, tal como dicho concepto fue planteado, pero no delimitado, en la tradición universitaria española. Por supuesto, dicho planteamiento partía de una tradición anterior, aunque sólo fuera en algunos de sus medios —especial y casi exclusivamente en lo fotográfico y lo fílmico— y con un general desinterés por el sonido frente a la imagen. Dos citas nos bastan para situar dicho planteamiento:

En el proceso de la reproducción plástica, la mano se descarga por primera vez de las incumbencias artísticas más importantes que en adelante van a concernir única-

mente al ojo que mira por el objetivo. El ojo es más rápido captando que la mano dibujando; por eso se ha apresurado tantísimo el proceso de la reproducción plástica que ya puede ir al paso con la palabra hablada (Benjamin, 1936: 19)

Lo que la Fotografía reproduce al infinito, únicamente ha tenido lugar una sola vez: repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente... Es el Particular absoluto, la Contingencia soberana... la Tuché, la Ocasión, el Encuentro, lo Real en su expresión infatigable (Barthes, 1980: 81).

Toda *subjetividad e intencionalidad comunicativa* de la fotografía trabajaría a favor o en contra de una *objetividad y cosidad expresiva*: el “haber estado allí de la cosa” como condición necesaria de la imagen. Dicho trabajo de la *semiosis* sobre o contra la *physis* es lo que en las praxis audiovisuales podríamos llamar las *puestas*: en idea, en guión, en escena, en cuadro, en serie, en contexto. Pero bajo la posibilidad de *ser un signo*, lo que definiría la fotografía es ser un *índice* o una *huella* de lo real, un testimonio de “lo que ha sido” delante del objetivo. La mayor parte de las poéticas y estéticas fotográficas y filmicas se construyen en torno a una toma de postura ante esta confrontación; aunque muchas veces se desvíen hacia discusiones sobre el *estilo realista* de las imágenes a partir de esta cualidad primera del *registro de lo real*. No cabe, sin embargo, exponer las formulaciones completas de la amplia nómina de autores en torno a los cuales se define el *paradigma del registro* ni la doble fuente invocada por todos ellos: Pierce y Saussure. Desde la *semiótica peirceana*, la fotografía sería un *signo-índice*, por contigüidad, de la imagen con la cosa; aunque al mismo tiempo pueda ser un *signo-símbolo*, por convención, y un *signo-ícono*, por semejanza. Desde la *semiología saussureana*, la fotografía sería un *no-signo*, un *signo débil* en el cual el significante toma contacto directo, como *huella*, con el referente, anulando o retardando la aparición del significado.

De lo que se trata aquí es de anudar esa *tradición teórica* del privilegiado pa reado foto/filmico —especialmente, en los trabajos de González Requena (1996, 1998)— en la *reflexión histórica* sobre el devenir de los medios audiovisuales. Sorprendentemente, esta conceptualización del *registro maquinal* nunca ha sido planteada historiográficamente como una determinada cristalización que obedezca a *emergencias culturales*, textuales y sociales, antes que a *esencias naturales* de los propios códigos e instrumentos. No se trata, entonces, de resucitar una *ontología*, sobre la *naturaleza intrínseca* y lo que los medios *son en realidad*, sino de describir una *fenomenología*: lo que lo fotográfico o lo audiovisual *llegan a ser en la historia* por las posibilidades y límites que una época otorga o rechaza. Es ahí donde aparece el subrepticio concepto de *medio* —y su revirada variante moderna, los *media*— como pantalla que oculta el cúmulo de operaciones ideológicas realizadas sobre los aparejos y lenguajes implicados en los usos de la comunicación.

En todo caso, esta rehistorización del *registro maquinal* debe partir de la aclaración de dos confusiones básicas. En un extremo, la *cualidad registrativa* de la fotografía como pura objetividad reside en la *inscripción química* de la *placa fótica* (la “luna cornata”) y no en la *transcripción óptico-mecánica* del *artilugio fotográfico* (la “camera obscura”), heredera directa de los auxiliares del dibujo de la representación figurativo-perspectiva. En el otro extremo, la *capacidad multiplicativa* de la

fotografía —en el salto del daguerrotipo (1839) al calotipo (1841)— generó una confusión entre, por un lado, la *reproductibilidad del mundo* (a partir de la inscripción de índices o huellas) y la *reproductibilidad de la imagen* (en la multiplicación de ejemplares/positivos de un molde/negativo); sobre dicha confusión —rastreada en las dos citas recogidas— se construye la falsa sinonimia entre el *registro maquinal* de lo audiovisual y el *tiraje maquinal* de lo masivo.

Una primera formulación del carácter específico y diferencial de lo audiovisual vendría dada por la definición del *registro maquinal* como *la captación mecánica y automática de imágenes y sonidos a partir de las emanaciones lumínicas y acústicas del mundo, de lo fotográfico/telefónico a lo audio-videográfico*. Sin duda, tal descripción es un buen común denominador que unifica instrumentos tan divergentes como la fotografía (la conservación de la huella de una imagen en el tiempo) y la telefonía (la transmisión de la huella de un sonido en el espacio). Pero, en realidad, tal carácter así definido no es un rasgo exclusivo de los medios audiovisuales, tal como muestra el caso del *fonoautógrafo* (Leon Scott, 1857), un “artilugio fallido” que permitía registrar/grabar pero no reproducir/escuchar el sonido, pues lo que pretendía era hacer una “estenografía natural”, un registro gráfico en el que estudiar los mecanismos de la palabra. El error de esta primera formulación del *registro maquinal* es considerar dicho concepto desde un parámetro exclusivamente tecnológico, en esa impertérrita tendencia a cargar todo el peso sobre el “cambio tecnológico”. El registro y lo maquinal serían entonces términos redundantes. Y no lo son, pues se refieren, respectivamente, a los dos planos de toda forma expresiva: lo semiológico y lo tecnológico. Es, obviamente, en el plano de lo semiológico donde se sitúa el paradigma del registro: *la imagen o el sonido como índice o huella de lo real*. Esta confusión entre *registro analógico* (en lo semiológico) y *registro automático* (en lo tecnológico) es la que ha impedido durante mucho tiempo comprender los medios audiovisuales tal y como quisieron ser entendidos. Y ahora, sin embargo, nos parece absolutamente evidente la solución a tal enredo.

El *registro maquinal* es aquel proceso semio-tecnológico que deviene un *analogon ex machina*: el registro maquinal de una imagen o un sonido tales que responden, analógicamente, a los objetos visibles y audibles tal como les concebimos —perspectiva y figurativamente— en el mundo. En definitiva: un *icono* sobre un *índice* (en término peirceanos), un *reflejo* sobre una *huella* (en términos saussureanos). El índice o la huella procede de la *inscripción automática* (química o eléctrica) de la placa fotofonoscensible, sean cuales sean sus soportes (placas, cilindros, negativos, cintas, discos..., gránulos, electrones, bits...). Pero tal índice/huella sólo adquiere sentido al ser cubierta por un icono/reflejo. Es la *transcripción automática* según una *caja de perspectivas*, la cámara/micrófono fotofonográfica, que funciona, con todas las reducciones posibles, a la manera del sensorio humano. No pueden deslindarse ambos niveles (inscripción y transcripción) como los planos, respectivamente, tecnológico y semiológico. Ambos están mezclados inextricablemente en el “acto del clic/rec”. Sólo porque las cajas de perspectivas (cámara y micrófono) son utilizadas para captar imágenes y sonidos del mundo, entendemos esas imágenes y sonidos (iconos o reflejos figurativos) como emanaciones del propio mundo (índices o huellas analógicas), incluso, cuando dichas imágenes y sonidos son falsos, trucados, contruidos.

Como dice Manzini en otro contexto: “Lo ‘nuevo’, es nuevo porque introduce componentes que antes no existían, pero también, y sobre todo, porque modifica y reorganiza lo existente” (1990: 26). El ya de por sí elevado *carácter ilusorio* de las imágenes figurativas (la “impresión de realidad”) se instituyó como la base de un *carácter cuasi-alucinatorio* en las imágenes y sonidos analógicos (el “efecto de real”). Ahí donde quedarán atrapados determinados autores del paradigma del registro fotográfico —especialmente, el Roland Barthes de *la Cámara Lucida* (1980)— al confundir la *emergencia cultural* de determinadas prácticas comunicativas con la *esencia natural* de determinadas formas expresivas. La potencia del registro fótico de la *luna cornata* impone y borra el poder de la representación pictórica de la *camera oscura*. Pero sólo por la instauración hegemónica de este juego —entre el signo figurativo y la huella analógica— como uso dominante y hegemónico de los medios audiovisuales, éstos cobraron autonomía en la configuración de las mentalidades y los comportamientos de los dos últimos siglos.

Llegamos así, finalmente, a esa siempre postergada definición historiográfica de los medios audiovisuales como los *códigos e instrumentos basados en el registro maquina de imágenes y/o sonidos analógicos del mundo, para su conservación en el tiempo y/o su transmisión en el espacio*. Así definidos, los medios audiovisuales están atravesados de parte a parte por el carácter analógico que estos medios heredan o usufructúan de las prácticas perspectivas y figurativas de la tradición pictórica moderna. Esto implica que dicha definición es tremendamente restrictiva y deja fuera toda una serie de prácticas que basculan sobre el difuso concepto de “abstracción”: los fotogramas de contacto, el cine experimental, la música concreta, el videoarte... Pero si algo estaba claro desde el principio es que los medios audiovisuales no eran una simple descripción de ciertas nuevas tecnologías, sino una compleja delimitación de los usos y los sentidos que una época quiso dar a unas determinadas formas expresivas y prácticas comunicativas.

## 6. EL IMPERIO DE LA VISUALIDAD: DEL PUNTO DE VISTA A LA CULTURA VISUAL

La restricción planteada al concepto de medios audiovisuales permite, curiosamente, entender de manera sutil aquello que queda fuera. Sin duda, lo maquina estaba detrás del fonógrafo de Scott en 1857. Pero su objetivo consciente no era *registrar y reproducir* un sonido analógico del mundo sino registrar *una imagen mecánica, automática y objetiva... de un sonido*. Este deseo de transcribir un sonido como una imagen puede parecer, a bote pronto, absurdo. Pero sólo porque resulta más fácil entender el fonógrafo como un *paso fallido* dentro del paradigma de los medios audiovisuales que como un *salto logrado* fuera de él. El lugar ejemplar en el que entender la complejidad de este movimiento en el que se inserta el fonógrafo es todo aquello que en la obra de Étienne-Jules Marey va contra su inserción en el proceso de invención del cinematógrafo (Alonso, 2000). No hablamos, claro, de la *cronofotografía de banda móvil* (1888), sin duda, uno más de los diversos artilugios cinescópicos de la época, en el que se “registra” la *imagen de un obje-*

to en movimiento, por sucesión de fases y fotogramas en película cinematográfica. Hablamos de la *cronofotografía de placa fija* (1882) en la que se registra la *imagen del movimiento mismo*, por superposición de las fases en una sola placa, ya sea en las imágenes de un cuerpo analógico que se difumina en la estela de su movimiento, ya sea en las imágenes de líneas abstractas de luz que atraviesan de punta a punta la superficie de la placa a partir del registro de los puntos blancos pintados en las articulaciones de un cuerpo vestido de negro sobre fondo negro. El objetivo en Marey es siempre el registro gráfico, no la reproducción cinescópica: de los movimientos, los cuerpos, el espacio y el tiempo.

Nuestro planteamiento de los cuatro atractores de las formas expresivas (palabras, imágenes, sonidos y objetos) partía del rechazo de las fáciles y falsas oposiciones entre civilizaciones de la palabra y de la imagen, debido al papel aún dominante de lo verbal en una cultura definida por su *verbocentrismo* (en el plano de lo expresivo) y su *verbomorfismo* (en el plano del contenido). Ahora, sin embargo, podemos añadir algo sobre las variaciones de predominios que pueden darse entre aquellos atractores. Pero, paradójicamente, no es en la ganancia o pérdida de primacía de lo verbal, sino en el complicado juego y lento paso —a lo largo de los últimos seis siglos— de una *dominante referencial-proxémica* en las civilizaciones antiguas a una *dominante visual-plástica* en la cultura moderna. El cambio de lo visual como *aquello que entra por el ojo* a lo visual como *aquello que hace imagen* es así un pequeño indicio de un giro histórico fundamental de la modernidad. Aquel que va de entender la cultura desde una dominante de prácticas verbo-referenciales (del ágora al altar, del teatro-circo al auto de fe) a entender la cultura desde una dominante de prácticas verbo-aurovisuales: del teatro a la italiana a las pantallas audiovisuales e hipermediales, de la pintura en cuadro a las salas pandiorámicas y las consolas de videojuegos. Es en ese cambio de lo *referencial* por lo *aurovisual* donde se sitúa un determinado discurso que atraviesa la estética del último siglo y medio a partir del “paseante” de Baudelaire a los “pasajes” de Benjamin. Ahora bien, en contra de lo planteado por Mitchell en el trabajo comentado (al partir de un concepto excesivamente laxo de lo visual), no se trataría de una emergencia de lo referencial-proxémico sino de su declive final ante el imperio de lo aurovisual. Es esa pérdida la que quizá explica la perpetua marginalidad de las deslumbrantes prácticas de inmersión a lo largo de toda la alta modernidad. De los pandioramas del 1800 a la realidad virtual del 2000, pasando por todas las perspectografías y proxemiografías aplicadas a la imagen fija o móvil, con el caso fascinante de los travelogues de los cine-trenes en torno a 1910 (Alonso, 2002).

Una de las características básicas de la modernidad es el surgimiento y establecimiento de la *perspectiva artificialis* en la casi totalidad de las formas expresivas y las prácticas comunicativas occidentales: de la *pintura en cuadro* en los siglos XV y XVI al nacimiento de la *novela* y el *teatro a la italiana* en los siglos XVII y XVIII. El sometimiento de la “representación” (pictórica, literaria, teatral) a lo visible y audible desde ese lugar imaginario e ilusorio del *punto de vista* llevó, poco a poco, a un cambio trascendental de predominio de las formas y prácticas proxémicas hacia las formas y prácticas plásticas. Lo escénico se somete al mismo régimen de visibilidad y auralidad que lo pictórico: el teatro mismo acaba siendo considerado desde

la imagen en perspectiva que puede ser disfrutada en el *lugar del rey* que es el punto de vista, tal como la ejecutara Velázquez en *las Meninas* (1656) y la reflexionara Foucault en *las Palabras y las Cosas* (1966).

A esta progresiva *imaginarización*, *graficalización* o *visualización* de las prácticas referenciales se refiere el *Museo Imaginario* de André Malraux (1947); concepto hoy ampliado y desplazado por el *Archivo Virtual* de la red hipermedia. Malraux hablaba de la necesaria prevención ante un exclusivo conocimiento y entendimiento de las clásicas “artes visuales” (arquitectura, escultura, pintura) bajo el imperio del catálogo de reproducciones fotográficas, allí donde cada una de esas artes pierde su sustancia (de la espaciotemporalidad y corporeidad de la arquitectura y la escultura a la tactilidad de la pintura) para ser igualadas y rebajadas en la sustancia, tamaño y marco de la reproducción fotomecánica. Medio siglo después de Malraux, cabe constatar que esa *imaginarización* era sólo un caso de un fenómeno mucho más amplio: el progresivo dominio de la visualidad. Seguramente desde mediados del siglo XVIII (a tenor del impulso que toman los llamados “antecedentes ideológicos” de la fotografía) se da un progresivo movimiento para *reducir a imágenes* el completo universo de lo sensible (es decir, lo visible, lo audible, lo tangible, lo paladeable o lo odorable). De los *espejos de simulacros* de Tiphaigne de la Roche en 1760, pasando por la estenografía natural del *fonoautógrafo* de Scott en 1856, hasta llegar al registro gráfico del *cronofotógrafo* de Marey en 1888. Podríamos decir entonces que, así entendida, si es cierta la progresiva *primacía* de la *Civilización de la Imagen*, aunque no lo sea tanto sobre una supuesta declinante civilización de la palabra —desde la que concebimos, aún, el mundo— como sobre una determinada *Cultura del Gesto, el Cuerpo y el Espacio* que aludía al sensorio completo —desde el que sentimos, ¿pero por cuanto tiempo?, ese mismo mundo.

Es ahí donde lo mejor de los *Estudios Visuales* sitúa el imperio de la visualidad. Pero su correcto análisis no puede caer en la sublimación de su absoluta novedad histórica ni en la forclusión del juego de los rasgos semio-tecnológicos en el que se instituyen las bases socio-psicológicas de dicha visualidad. Lo antecedente es siempre un componente, lo ajeno define en toda ocasión lo propio: lo pintado respecto a lo escrito y lo escénico, lo pictórico respecto a lo fotográfico y lo infográfico, el precine respecto al cine, lo mediático respecto a lo hipermedial. Y la *historiografía de los medios* (incluidos, claro, los artísticos) es el lugar en el que desenredar, desde el principio, esas cartografías y genealogías por las cuales cada objeto, cada forma y cada práctica de la comunicación, llega a ser lo que es a lo largo de la historia y en cada momento de la cultura.



## 7. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALONSO García, Luis (2004). “Semiotecnias, la Doble Vida de los Instrumentos y los Signos”. Covilha, Portugal, II Congreso Ibérico de Ciencias de la Comunicación, Universidad de la Beira Interior, 21-24 Abril 2004.
- (2002). “Un Espectador no Tan Inmóvil”. En: Ángel Quintana, coord. *la Construcción del Público de los Primeros Espectáculos Cinematográficos*. Girona, Museu del Cinema, 2001. Págs. 67-80.
- (2001). “La Trápala Atrapada en la Trampa de las Artes”. En: Ángel Quintana, coord. *l’Origen del Cinema i les Imatges del s. XIX*. Girona, Museu del Cinema, 2001. Págs. 55-77.
- (2000). *El Extraño Caso de la Historia Universal del Cine*. Valencia, Episteme, 1995.
- BARTHES, Roland (1980). *La Cámara Lúcida: notas sobre la fotografía*. Barcelona, Paidós, 1990.
- BENJAMIN, Walter (1936). “La Obra de Arte en la Época de su Reproductibilidad Técnica”. En: *Sobre la Fotografía*. Valencia, Pre-Textos, 2004, pp. 91-110.
- BREA, José Luis, edit. (2005). *Estudios Visuales: la epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Madrid, Akal, 2005.
- BRYSON, Norman (1983). *Visión y Pintura: la lógica de la mirada*. Madrid, Alianza, 1991.
- CHESNAIS, Robert (1990). *Les Racines de l’Audiovisuel: esquisse d’une histoire de la figuration et la représentation en Occident*. París, Anthropos, 1990.
- CRARY, Jonathan (1990). *Techniques of the Observer: on vision and modernity in the nineteenth century*. Cambridge-Londres, MIT Press, 1990.
- DARLEY, Andrew (2002). *Cultura Visual Digital: espectáculo y nuevos géneros en los medios de comunicación*. Barcelona, Paidós, 2002.
- GONZÁLEZ REQUENA, Jesús (1998). “Occidente. Lo Transparente y lo Sinistro”. Madrid, Trama & Fondo, n° 4, 1998. Págs. 7-32.
- (1996). “Los Tres Registros del Texto”. Madrid, Trama & Fondo, n.º 1, 1996.
- GUTIÉRREZ ESPADA, Luis (1979). “Naturaleza de la Historia de los Medios Audiovisuales”. En: *Historia de los Medios Audiovisuales, I*. Madrid, Pirámide, 1979. Págs. 15-48.
- FOSTER, Hall (1996). “Antinomias en Historia del Arte”. En: *Diseño y Delito*. Madrid : Akal, 2004. Págs. 83-103.
- FOUCAULT, Michel (1966). *Las Palabras y las Cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Barcelona, Planeta, 1984.
- HJELMSLEV, Louis (1943). *Prolegómenos a una Teoría del Lenguaje*. Madrid, Gredos, 1980.
- MALRAUX, André (1947). *Le Musée Imaginaire: les Voix du Silence*. París, Gallimard, 1965.
- MANZINI, Ezio (1990). *Artefactos: hacia una nueva ecología del ambiente artificial*. Madrid, Celeste y Experimenta Ediciones de Diseño, 1992.
- MIRZOEFF, Nicholas (1999). *Una Introducción a la Cultura Visual*. Barcelona, Paidós, 2003.
- MITCHELL, W.J.T. (1994). *Picture Theory*. Chicago, University Chicago Press, 1994.
- PERRIAULT, Jacques (1981). *Mémoires de l’Ombre et du Son: une archeologie de l’audiovisuel*. París, Flammarion, 1981.
- SHINER, Larry (2001). *La Invención del Arte: una historia cultural*. Barcelona, Paidós, 2004.
- TATARKIEWICZ, Wladsilaw (1976). *Historia de Seis Ideas: arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, Tecnos, 1992.
- WILLIAMS, Raymond (1981). “Tecnologías de la Comunicación e Instituciones Sociales”. En: *Historia de la Comunicación*. Barcelona, Bosch, 1992. Págs. 181-210.

**RESUMEN:**

La emergencia del nuevo dominio de los *Estudios Visuales* o la *Cultura Visual*, en el ámbito de los *estudios de arte*, nos permite repensar el papel que ha tenido el objeto y campo de los *Medios Audiovisuales* en la tradición española de los estudios de comunicación. Sin embargo, los conceptos de “medio audiovisual” y “cultura visual” aluden, al margen de la anotación o no de lo “audio”, a dos campos semánticos histórica y teóricamente casi extremos: el primero al complejo mediático surgido de la fotografía y la telefonía en la alta modernidad; el segundo a la continuidad de las imágenes a lo largo de la humanidad. El planteo de una definición estricta y restringida de los “medios audiovisuales” nos permite así, contra las nuevas tendencias estudiovisualistas, definir los contenidos y límites que debe tener un análisis y estudio complejo y completo de las praxis comunicacionales

**Palabras clave:** Estudios Visuales, Cultura Visual, complejo mediático, imágenes y Humanidad.

**ABSTRACT:**

The coming-up of a new domain such as *Visual Studies* or *Visual Culture*, in the *art studies* context, allows us to reflect upon the role played by the subject and field of *Audiovisual Media* in the Spanish tradition in communication studies. Anyhow the concepts of “audiovisual media” and “visual culture” refer, putting aside the presence or absence of the “audio” element, to two semantic fields which theoretically and historically have been even opposites: the first one is the media system originated by photography and telephone in the high modernity; the second one, the continuity of images in the history of Humanity. The problem of giving a strict and restricted definition of “audiovisual media” allows us, against the new studiovisualists trends, to define the contents and the limits that must have a comprehensive and complex analysis of the communication practices.

**Key words:** Visual Studies, Visual Culture, media system, images and humanity.

**RÉSUMÉE:**

L'arrivée d'un nouvel domaine des *Études Visuels* ou *Culture Visuelle*, dans le contexte des *études de l'art*, nous permet de réfléchir sur le rôle joué par l'objet et le champ des *Médias Audiovisuels* dans la tradition espagnole des études en communication. Pourtant les concepts des « médias audiovisuels » et de la « culture visuelle » font référence, laissant de côté la présence ou absence du élément « audio », à deux champs sémantiques que historiquement et théorétiquement ont été opposés : le premier est le complexe des médias crée par la photographie et le téléphone à l' haute modernité ; le second, la continuité des images dans l'histoire de l'humanité. La question de définir strictement et de manière restreinte les « médias audiovisuels » nous permet, contre les tendances nouvelles dans le champ, de définir les contenus et les limites que doit avoir une analyse complexe et complète des pratiques de communication.

**Mots clé:** Études Visuels, Culture Visuelle, système des medias, images et humanité.