

00262



UNAM

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
ESCUELA NACIONAL DE ARTES PLÁSTICAS
POSGRADO EN ARTES VISUALES
ACADEMIA DE SAN CARLOS

ARTES VISUALES Y SILENCIO

(Lenguaje, Intertextualidad y Cultura Contemporánea)

Tesis

que para obtener el grado de Maestro en Artes Visuales con
orientación Escultura

presenta:

Michael Sean Kirby

Directora de Tesis

Maestra en A. V. Blanca Gutiérrez Galindo

México, D. F., 2002/



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Indice - Index

Prefacio	1
Preface	1
Introducción	3
Introduction	2
El lenguaje, la intertextualidad y el silencio	5
Language, Intertextuality and Silence	4
El silencio nos habla	6
Silence Speaks Us	5
I. Múltiples Formas de Representación	9
I. Multiple forms of Representation	7
I.2. Géneros	15
I.2. Genres	13
I.3. Representación y Estéticas	19
I.3. Representation and Aesthetics	16
I.4. Multimedia a través tiempo	24
I.4. Becoming Multimedia	21
II. Palabras e Imágenes Visuales	26
II. Words and Visual Images	23
II. 1. El montaje y la representación	32
II. 1. Montage and Representation	29
II. 2. Reexplorando la batalla entre las artes	39
II. 3. (Re)exploring the Battle between the Arts	35
III. SOLOGOS	42
III. SOLOGOS	38
III. 1. Descripción de las obras	49
III. 1. Artworks and Descriptions	45
Conclusión	55
Conclusión	51
Bibliografía - Bibliography	59

Prefacio

Lo que requerimos es silencio, pero el silencio requiere que yo siga hablando.

John Cage

Para aprender una lengua extranjera es necesario que nos reconozcamos nuevamente. Es casi como (re)explorar las cualidades ocultas de un viejo terreno, aun cuando la apariencia de un nuevo paisaje sea evidente. Mi experiencia personal al haber tenido la oportunidad de estudiar y trabajar en la Ciudad de México de 1999 a 2002 me sirvió como un recordatorio constante de que la lengua a la que estamos acostumbrados -nuestra lengua materna- suele darse por hecho (como algo natural). Inesperadamente, mis esfuerzos por aprender español influyeron en mi quehacer artístico y me estimularon para que revisara nuevamente cómo "ocurre" la comunicación en un sentido más amplio.

El trabajar en este proyecto me condujo a la difícil conclusión de que, así como hablamos, a menudo somos "hablados" por una ecología de los medios. Lo intrincado de las artes del lenguaje (el *arte de la comunicación*) aparece ahora ante mí con una sensación mucho más intensa.

Las artes de la comunicación (los medios) nos mueven a todo lo largo del trayecto de la vida. Se vuelven parte de nosotros, manipulándonos y enseñándonos cosas respecto a nosotros mismos. El lenguaje no es sólo parte del ambiente, sino más bien la característica que define al ambiente. Los lenguajes (y no sólo las palabras) son como mapas que permiten la posibilidad de poner la "realidad" en contexto.

El distinguido historiador del arte Ernst H. Gombrich alguna vez observó respecto a las artes que a veces es mejor notar que tan sólo mirar. Eso es lo que yo he tratado de hacer. De la traducción a la transcodificación (la traducción entre medios diversos), mi tesis trata de los diversos medios de comunicación, de cómo dicen lo que dicen y cómo pueden estar relacionados. Sin intentar aportar algo a la discusión teórica que los académicos y especialistas en la materia sostienen, y más bien desde el espacio propio de quien se dedica la creación, es mi esperanza

Preface

What we require is silence, but what silence requires is that I go on talking.

John Cage

Learning a foreign language requires recognizing yourself anew. It is like (re)exploring hidden qualities of an old terrain, even while the appearance of a new landscape becomes manifest. My personal experience in having had the opportunity to study and work in Mexico City from 1999 to 2002 has served as a constant reminder that the language we are accustomed to (our mother tongue) is very often taken for granted (as natural). In an unexpected way, my efforts to learn Spanish influenced my art and encouraged me to take a second look at how communication "happens" in a broader sense. For example, what are some of the links or relationships between language and other forms of art? Working on this project has led me to the uneasy conclusion that as much as we speak, we are often "spoken" by an ecology of media: words, pictures and sounds working with and against one another.

The craft of communication (mediums) is that which moves us about through the journey of life. The arts are not simply something to be done, but rather become a part of us, informing and misinforming us about ourselves. As extensions of who we are, language is not only part of the environment, but rather the defining characteristic of the environment. Languages (not only words, but pictures as well as sounds) are like maps that allow the possibility of putting "reality" in context.

The distinguished art historian, Ernst Gombrich, once remarked about the arts that sometimes it is better to notice than to only look. That's what I have tried to do. From translation to transcodification (translation among diverse media), my thesis is about diverse mediums of communication, how they say what they say, and how they might be related. Without aiming to add to the theoretical discussion made by academicians and specialists in their respected fields, but rather in light of the creative process, my hope is to reach, along with the public, a higher awareness and understanding of the diverse languages that speak us.

alcanzar, junto con los lectores, una mayor conciencia y comprensión de los diversos lenguajes que nos hablan.

Introduction

Art is the mind's way of language.

The general idea of *Visual Arts and Silence* concerns what has come to be known as the "battle between the arts", or *Paragon*,¹ in which Leonardo da Vinci argues that the art of painting (visual images) is superior to the art of poetry (words).

In contemporary culture, this argument seems hidden in the face of mass media or multimedia environment. Today, a fusion of the arts (languages) exists which might be viewed less as a rivalry than a form of tense interdependence. Today, multimedia is generally taken for granted as a "natural" part of the environment. The coming together of words with visual images, sounds and movement are increasingly a natural part of everyday life.

In the nineteenth century the German composer, Richard Wagner, called this fusion of the arts *Gesamtkunstwerk* (or "total artwork")². Today, the "total artwork" is increasingly the standard aesthetic of everyday life. Increasingly, the production of images involves complex juxtapositions in which no tale is too tall. In effect, the "battle between the arts" is not what it once was, and cannot be due to the advances in science and technology, which always affect the way a work of art is approached (by artists as well as the general public).

The "poetics of ambiguity" in contemporary culture is impossible to deny. While the development of technology continues to constitute new ways of conceiving the world (confusing the rivalry between words and visual images), the struggle between languages still ensues. The "older" battles, some arguing on the behalf of words, others for visual (plastic) images seems less important. A few of these arguments are as follows: Some critics such as G.E. Lessing (*Laocoon: an essay on the limits of poetry and painting*, originally published in 1776) defended the supremacy of the word above visual imagery for matters having to do with movement and time, as opposed to space (painting as a spatial art); others like theorist E.H. Gombrich saw visual art as

¹ Leonardo Da Vinci (1883) *Notebooks of Leonardo Da Vinci*. New York: Dover. P.327

² Wagner Richard. *Britannica Concise Encyclopedia*. 2003. *Encyclopedia Britannica*. 26 September 2003
<http://concise.britannica.com/ebc/article?eu=407514>

Introducción

El arte es el modo de pensar de la mente.

La idea general de *Las artes visuales y el silencio* tiene que ver con lo que ha llegado a ser conocido como la "batalla entre las artes" o "Parangón",¹ en donde Leonardo da Vinci afirma que el arte de la pintura es superior al arte de la poesía.

En la cultura contemporánea, este argumento parece estar oculto frente al ambiente de los medios masivos o multimedia. Hoy en día existe una fusión de las artes (lenguajes) que puede considerarse menos una rivalidad que una forma de tensa interdependencia. Actualmente lo multimedia suele considerarse parte "natural" del ambiente. La reunión de palabras con imágenes visuales, sonidos y movimiento es algo cada vez más natural en la vida cotidiana.

En el siglo diecinueve el compositor alemán Richard Wagner llamó a esta fusión de las artes *Gesamtkunstwerk* (la "obra de arte total"). Hoy en día, este concepto representa cada vez más la estética estándar de la vida cotidiana. Con mayor frecuencia, la producción de imágenes involucra complejas yuxtaposiciones en las cuales ninguna historia es demasiado extensa ("no tale is too tall"). En efecto, la "batalla entre las artes" ya no es lo que fue alguna vez, y esto no puede deberse a los avances de la ciencia y la tecnología, que siempre afectan la manera como los artistas, al igual que el público en general, se aproximan a una obra de arte.

En la cultura contemporánea es imposible negar la "poética de la ambigüedad". Si bien el desarrollo de la tecnología sigue constituyendo formas nuevas de concebir el mundo (confundiendo la rivalidad entre las palabras y las imágenes visuales), la lucha entre las lenguas no termina. Las batallas "más viejas", algunas a favor de las palabras, otras a favor de las imágenes visuales (plásticas), parecen ser menos importantes. Algunos de tales argumentos son los siguientes: críticos como G. E. Lessing (*Laocoonte o sobre los límites de la poesía y la pintura*,

¹ Título de uno de los apartados del Tratado de pintura de Leonardo da Vinci. En español también llamado cotejo (paragone, en italiano) (véase, por ejemplo, la página: <http://www.cnice.mecd.es/recursos/bachillerato/arte/arte/x-modern/ren-cons.htm>).

related to natural language (related to nature), as opposed to the more sophisticated world of convention (words); others still, like the English philosopher and politician Edmund Burke, for reasons related to aesthetics and political power. On the other hand, sometimes visual images do get the favorable view in the "war" of words and images, such as in the case of Leonardo da Vinci's *Paragone*. The "battle" can be argued both ways.

Although the strict battle lines between the arts have been put aside for the time being, there are theoretical questions regarding the diverse ways in which *texts* stand in relation to one another in contemporary culture. I use the word *text* in this paper broadly to include all of the arts of communication (visual images and sounds etc.), not only the written word. Part of this thesis is to show some of the differences of *texts* and how they speak to us.

In short, I am interested in the problematic of representation. Although words have a prominent position in the western hierarchy of importance, especially regarding the rules of law, other kinds of texts have their inherent strengths. From the beginning of time, visual arts and have continued to play a large role in the "house of language", restraining us from the abyss beyond convention, helping us to imagine reality. All languages have a powerful effect on our way of thinking. The same is especially true today. Public space is saturated by a complex multimedia of texts.

Today we perceive reality as never before, like a fragmented symphony of sensations, more than a single linear way of thinking. It would be impossible to deny that art (as it is traditionally defined, i.e. fine arts and literature) is somehow unaffected by the ubiquity of mass media. In many ways, the language of visual art has begun to take on a subordinate role, serving as the "raw materials" for publicity, news, and propaganda.

In fact, the whole of aesthetics has a whole new dimension today due to mass media, both for the spectator as well as the artist. Against mass media global production, the traditional concept of art (Fine Arts) has become antiquated, is like a silent film, something marginalized, a marginalized language. Fine art has lost its "aura", not only because of industrialization and reproductive technology, but also because it does not fit well with the standard of the television.

As a simple fact of life, fine arts doesn't accommodate a mass audience like cinema, and is in no way capable of influencing the world like the global television network CNN. The madness of modern mediation is montage, most notably exemplified through advertising. Nonetheless, my feeling is that the great thing about

publicado originalmente en 1776)² defendían la supremacía de la palabra sobre las imágenes visuales y la vinculaban con el movimiento y el tiempo, y no con el espacio (la pintura como arte espacial); otros, como el teórico E. H. Gombrich, veían el arte visual como algo relacionado con el lenguaje natural (relacionado con la naturaleza), a diferencia del mundo más sofisticado de la convención (las palabras); incluso otros, como el filósofo y político inglés Edmund Burke, por razones de poder político. Por otra parte, a veces las imágenes visuales sí son vistas favorablemente en la "guerra", como en el caso del "Parangón" de Leonardo da Vinci. La "batalla" puede ser argumentada en ambos sentidos.

Si bien por el momento se han separado las líneas estrictas de defensa, hay cuestiones teóricas respecto a las distintas maneras en que los *textos* se relacionan entre sí en la cultura contemporánea. Uso aquí la palabra *texto* en un sentido amplio para incluir a todas las artes de comunicación (imágenes visuales y sonidos, etc.), y no tan sólo a la palabra escrita. Parte de esta tesis consiste en mostrar algunas de las diferencias entre los *textos* y cómo se dirigen a nosotros.

En suma, me interesa la problemática de la representación. Aunque las palabras guardan una postura prominente en la jerarquía occidental, en particular en lo que respecta a las reglas de la ley, otras clases de textos tienen sus propias fuerzas. Desde el principio del tiempo, las artes visuales han seguido desempeñando un extenso papel en la "casa del lenguaje", apartándonos del abismo que hay más allá de la convención, ayudándonos a imaginar la realidad. Todos los lenguajes tienen un efecto poderoso sobre nuestra manera de pensar. Esto es particularmente cierto en la actualidad. El espacio público está saturado de una compleja red multimedia de textos.

Actualmente percibimos la realidad como nunca antes, como una fragmentada sinfonía de sensaciones, y no como un mero pensamiento lineal. Sería imposible negar que, en cierta medida, el arte (tal y como se define tradicionalmente, esto es, las bellas artes y la literatura) se ve afectado por la ubicuidad de los medios masivos. De maneras distintas, el lenguaje del arte visual ha comenzado a desempeñar un papel de subordinación, un papel de "materia prima" para la publicidad, la prensa y la propaganda.

De hecho, la estética tiene toda una nueva dimensión hoy en día debido a la tecnología de los medios masivos, tanto para el espectador como para el artista.

² Título elegido por Enrique Palau para la traducción al español publicada en Madrid por Orbis (1985) (véase <http://www.saltana.com.ar/1/docar/0014.html>).

the arts are that they offer direct experience, diverse opportunities of expressing and thinking with materials, not only about them.

Language, Intertextuality and Silence

Three of the conceptual bases found in the title of this thesis are *language*, *intertextuality* and *silence*. Language offers us a glimpse ourselves. Language is an extension of man something like a big house that we live in. Or perhaps it is useful to imagine language as something like a foot, without which maneuverability is limited. The same is true when trying to communicate in a foreign land. It is generally argued that the term language (derived from *langue*, as tongue) refers exclusively to human speech. However, in contemporary culture, we are increasingly surrounded by a language of visual images (and sounds) that play against one another, and can be "read". In contemporary occidental culture it would be retarded to deny that visual imagery is a kind of lyrical language that can be "read", not so much like a religious text or dogma, but more like an "open reading". Ultimately, these texts are part of the language that *speaks us*-that confine and define us.

As the production of textual montages becomes more complex, the possibility of a direct reading becomes more remote; we "read between the lines". For some reason, we automatically try to synthesize juxtaposed elements into a single unity. We find images (in the broadest sense of the word) through multimedia. (We try to find meaning). The most obvious example of what I am talking about is the contemporary television commercial which offers "poetic narratives" of words, picture and sounds; images instead of product descriptions. Language (limited to words), as it were, is only a part of the text.

Intertextuality, a word first raised by French semiotician Julia Kristeva in the mid 1960's concerns how "meaning" is always related or derived from the interdependent ways in which texts stand in relation to each one another. The word *text* itself is derived from the Latin, *textus*, meaning to weave together a fabric or structure. Strictly speaking, intertextuality refers to the weaving together of any given book to other books. In other words, no book stands alone. The experience of reading one book always plays against the experience of another. The fundamental idea is that no text stands alone, but is rather always dependent upon some greater context; therefore blurring structural borders (e.g. where does a book begin or end). The same

En contra de la producción global de los medios masivos, el concepto tradicional de arte (las bellas artes) se ha vuelto anticuado, es como una película muda, algo marginalizado, un lenguaje marginalizado. Como un hecho simple de la vida, las bellas artes no se adaptan a una audiencia masiva como el cine, y de ninguna manera pueden ejercer influencia alguna sobre el mundo como la cadena global de televisión CNN. La locura de la moderna mediación es el montaje, que se ejemplifica principalmente a través de la publicidad. Las bellas artes han perdido su "aura", no sólo por la industrialización y la tecnología reproductiva, sino también porque no se ajustan a las normas de la televisión. No obstante, es mi sentir que lo fabuloso de las artes es que ofrecen una experiencia directa, oportunidades diversas de expresar y pensar con los materiales, y no sólo respecto a ellos.

El Lenguaje, la Intertextualidad y el Silencio

Tres de las bases conceptuales que se hallan en el título de esta tesis son el *lenguaje*, la *intertextualidad* y el *silencio*. El lenguaje nos ofrece un vistazo de nosotros mismos. El lenguaje es una extensión del hombre, algo así como una gran casa en la que vivimos. Por lo general se dice que el término *lenguaje* (derivado de *langue*, al igual que *lengua*) se refiere exclusivamente al discurso humano. Sin embargo, en la cultura contemporánea nos vemos rodeados cada vez más de un lenguaje de imágenes visuales (y de sonidos) que se hallan en interacción y que pueden ser "leídos". En la cultura occidental contemporánea no sería un avance negar que las imágenes visuales son una clase de lenguaje lírico que puede "leerse", no tanto como un dogma o texto religioso, sino más como una "lectura abierta". Finalmente, estos textos son parte del lenguaje que *nos habla* -que nos delimita y que nos define.

Conforme se vuelve más compleja la producción de los montajes textuales, la posibilidad de una lectura directa se vuelve más remota; nosotros "leemos entre líneas". Por alguna razón, automáticamente tratamos de sintetizar elementos yuxtapuestos en una sola unidad. Encontramos imágenes (en el sentido más amplio de la palabra) a través de la tecnología multimedia (tratamos de hallar significados). El ejemplo más obvio de esto es el comercial televisivo contemporáneo que ofrece "narrativas poéticas" de palabras, imágenes y sonidos; imágenes en vez de descripciones de productos. Por decirlo así, el lenguaje es tan sólo parte del texto.

can be said of visual images. In this paper the use of the concept of intertextuality refers to the diverse relationships among all media, not just books with other books.

The aim of a broader definition in this case is to suggest that the language of words isn't the only "house" that confines us; every text (again, in the broadest sense) is dependent on a broader relationship. Although it is for certain that diverse mediums speak to us in different ways, to what extent do different mediums add and subtract from one another, or depend on one another mutually? I hope to demonstrate some of the ways in which language speaks us, some ways to notice how-not what-media says what it says, and doesn't. Perhaps it is important to recognize some of the structures of "language" because they are a part of us. No man stands alone, outside of texts.

Silence Speaks us

Still it might be asked, what, if anything, silence has to do with the visual arts. Silence (like nothing) is, after all, not easy to visualize. Silence is most commonly related to speech (time), having nothing to do with visual art (space). Our sense of sight is visual, and our sense of sound is aural; we see sights with our eyes, and hear sounds (or don't hear) with our ears. Blindness and silence would seem to make a better pair than visual arts and silence. At least there would be a kind of symmetry. I might then say that silence allows the possibility of sound just as blindness supposes the possibility of sight. Everything would be black and white. The ability to hear and to see, it would seem, are two different things. The difference between the visual arts and silence seems to be as obvious as the difference between nature and convention.

Of course, these distinctions are not set in stone, and the "crossover" (intertextual, integration, symbiosis) idea that I am moving towards concerning the relations and interrelations between diverse languages is not as obscure as it sounds when the representation of reality is explored. Things become grey. Contemporary mediation may be less romantic, but it is more aesthetic, playing on all of the senses.

What I am arguing for is likely very obvious: that crossovers exist among the arts and language, informing our perceptions of daily life and reality; and that such crossovers are an inseparable part of human experience. For example, sometimes we see (envision, imagine) sounds, and sometimes we are told (hear, imagine) how something looks. We are always managing the borders between what is sensible and intelligible. We are like mediums ourselves, possessing both body and mind, form and

La *intertextualidad*, palabra acuñada por la semiotista francesa Julia Kristeva a mediados de la década de 1960, se refiere a la manera como el "significado" se relaciona o se deriva siempre de los modos interdependientes en los que los textos se vinculan entre sí. La misma palabra *texto* se deriva del latín *textus*, que significa hilar una tela o estructura. Estrictamente hablando, la intertextualidad se refiere a la "hilación" de cualquier libro con otros libros. En otras palabras, ningún libro se queda solo. La experiencia de leer un libro siempre se enfrenta a la experiencia de otro libro. La idea fundamental es la de que ningún texto permanece solo, sino que siempre depende de un contexto más amplio, borrando por consiguiente los límites estructurales (esto es, dónde comienza un libro, dónde termina). Lo mismo puede decirse de las imágenes visuales. En este trabajo, el uso del concepto de intertextualidad se refiere a las relaciones diversas entre todos los medios, no sólo a las que hay entre los libros.

En este caso, el propósito de una definición más amplia es sugerir que el lenguaje de las palabras no es la única "casa" que nos confina; todo texto (una vez más, en el más amplio sentido) depende de una "relación" más amplia. Si bien es cierto que diversos medios nos hablan de maneras diversas, ¿hasta dónde diferentes medios se añaden y se substraen el uno del otro o dependen el uno del otro? Espero demostrar algunas de las maneras en las que el lenguaje nos habla, algunas de las maneras en las que puede notarse cómo -y no qué- nos dicen y no nos dicen los medios. Quizá sea importante reconocer algunas de las estructuras del "lenguaje" porque son parte de nosotros. Ningún hombre se queda solo, afuera de los textos.

El Silencio nos Habla

Aun así podría preguntarse si acaso el silencio tiene algo que ver con las artes visuales. Después de todo, el silencio (como ninguna otra cosa) no es fácil de visualizar. Es más común relacionar al silencio con el discurso (el tiempo), que no tiene nada que ver con el arte visual (el espacio). Nuestro sentido de la vista es obviamente visual, y nuestro sentido del sonido es auditivo; vemos imágenes con nuestros ojos y escuchamos sonidos (o no los escuchamos) con nuestros oídos. La ceguera y el silencio parecerían hacer mejor pareja que las artes visuales y el silencio. Al menos habría una especie de simetría. Podría decirse entonces que el silencio admite la posibilidad del sonido, tal y como la ceguera supone la posibilidad

content. The truth is that a blind person may be better able to see than a sighted one who only "looks", by being told what something looks like and asking the right questions³. In effect, seeing is only a part of noticing. Seeing obliges speculation and imagination, a whole complex of what distinguished educator, Eliot Eisner, refers to as "sensorial literacy".⁴

While the possibility of a speaking silence is presented here as an oxymoron, a figure of speech in which contradictory ideas are combined (e.g. silent scream, sweet sorrow, illuminated shadow), what I hope to show are some of the ways that these differences relate.

In the visual arts, like all languages, silence has composition, meaning and consequences (also referred to as syntax, semantics and pragmatics). This paper is about some of the diverse mediums that allow us to play with silence. All languages function among one another in symbiosis with silence. There could be no silence without sound, no language without silence, no signs without silence in our quest for meaning, and meaninglessness.

The ubiquity of silence knows no bounds, it is everywhere among language. Sometimes we want to avoid it. Sometimes, during difficult moments, we explicitly call for it ("let us have a moment of silence") in order to add comfort to our lives. It is in the intervals and empty spaces. It is, and, is not: the absence of mediation and the presence of mediation (nothing and something). It is a part of us. No matter how we talk of the things we say, the leitmotif of silence speaks us. It is like a ghost that permeates all borders and bridges. Silence is always a "wild card" that borders on chaos, always an open end. Communication in contemporary culture is increasingly an open end. I leave it to the reader to find this terrific thing that both conceals and reveals wherever they may.

As it turns out, *Visual Arts and silence* tries to address many fields simultaneously. The goal of this project is to gain, with the "reader", a higher appreciation and awareness of whatever it is that we may be "reading". My hope is to illuminate a glimpse of understanding towards language, art and aesthetics in contemporary culture.

³ Mitchell, W.J.T. *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago: University of Chicago Press, 1987. p.6.

⁴ Eisner, Eliot, *Cognition and Curriculum Reconsidered*, New York, Teachers College Press, 1994.

de la vista. Todo sería blanco y negro. La capacidad de oír y de ver son, al parecer, dos cosas diferentes. La diferencia entre las artes visuales y el silencio parece ser tan obvia como la diferencia entre naturaleza y convención.

Por supuesto, estas distinciones no están grabadas en piedra, y la idea de un "entrecruzamiento" (Intertextual, integración, simbiosis) hacia la que me estoy moviendo respecto a las relaciones e interrelaciones entre lenguajes diversos no es tan oscura como suena cuando se explora la representación de la realidad. Las cosas se vuelven más grises. Quizá la mediación contemporánea es menos romántica, pero es más estética, pues aprovecha todos los sentidos.

Quizá lo que estoy afirmando es muy obvio: que en todas partes existen entrecruzamientos entre los diversos lenguajes de la cultura, como parte inseparable de la experiencia humana y la vida diaria. Por ejemplo, a veces vemos (imaginamos) sonidos, y a veces nos dicen (oímos, imaginamos) cómo se ve algo. Siempre somos sensibles e inteligibles. Nosotros mismos somos como los medios y poseemos tanto cuerpo como mente, forma y contenido. La verdad es que una persona ciega puede ser más capaz de ver que una persona vidente que tan sólo "mira", pues alguien más le dice cómo se ven las cosas y porque la persona ciega plantea las preguntas correctas. En efecto, ver es tan sólo parte de notar. Ver obliga a la especulación y la imaginación, todo un complejo de lo que el distinguido educador Eliot Eisner denomina "alfabetismo³ sensorial".

Aunque la posibilidad de un silencio hablante se presenta aquí como un oxímoron, figura retórica en la que se combinan ideas contradictorias (p. ej., grito silente, dulce dolor, sombra iluminada), lo que espero mostrar son algunas de las formas como estas diferencias se relacionan.

En las artes visuales, al igual que en todos los lenguajes, el silencio tiene composición, significado y consecuencias (también conocidas como sintaxis, semántica y pragmática). Este trabajo tiene que ver con algunos de los diversos medios que nos permiten jugar con el silencio. Todos los lenguajes funcionan entre sí en simbiosis con el silencio. No podría haber silencio sin sonido, lenguaje sin silencio, signos sin silencio en nuestra búsqueda de sentidos y sinsentidos.

La ubicuidad del silencio no conoce límites, se observa por todas partes en el lenguaje. A veces deseamos evitarlo. A veces, en momentos difíciles, explícitamente lo solicitamos ("tengamos un momento de silencio") para dar significado a nuestras

³ Preferimos usar este término y no el de "alfabetidad" que propone Justo G. Beramendi en la versión al español de *A Primer of Visual Literacy* [*La sintaxis de la imagen: Introducción al alfabeto visual*], de Donis A. Dondis. De cualquier manera, es probable que "alfabetidad" sea el más utilizado.

I. Multiple Forms of Representation

*If perceptive organs vary: objects of
perception seem to vary
If the perceptive organs close: their
objects seem to close also....*

W. Blake

I. 1. Arbitrary, Imitative and Symbolic Representation

There are many ways to approach the concept of representation. Each mode of communication has its unique affect upon perception; however, like contrapuntal music in which two or more "lines" are played simultaneously in a montage of movements, one line always effecting the reception of the other, the present unit concerns the intertextual nature of forms of representation.

Generally we find that the ecology of media speaks to us through diverse combinations of *arbitrary*, *symbolic* and *imitative* representation. To what extent are mediums arbitrary, imitative or symbolic of whatever it is that they represent? To what extent is ones interaction with the environment affected by diverse mediums? It will be seen that there are no firm borders between what is considered to be arbitrary imitative and symbolic, but rather the differences between these categories can be said to move along a continuum. The distinguished media scholar and critic, Roman Gubern, points out that the difference between these three categories mainly concerns a matter of grade⁵.

Veremos que existe una continuidad gradual que va convirtiendo paulatinamente a lo imitativo or realista, a medida que ve perdiendo contudencia mimética, en simbólico, y cuanto más

⁵ Gubern, Román, *La Mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994, p. 70.

vidas. Se encuentra en los intervalos y espacios vacíos. Es y no es: la ausencia de mediación y la presencia de la mediación (nada y algo). Es parte de nosotros. Independientemente de cómo hablemos de las cosas que decimos, el leitmotiv del silencio nos habla. Es como un fantasma que permea todos los bordes y todos los puentes. El silencio es siempre un "comodín" que bordea el caos, siempre un extremo abierto. La comunicación en la cultura contemporánea es cada vez más un extremo abierto. Dejo al lector encontrar esta cosa enorme que concilia tanto como revela dondequiera que sea posible.

Como puede verse, *Las artes visuales y el silencio* trata de abarcar muchos campos simultáneamente. La meta de este proyecto consiste en ganar, con el "lector", una mayor apreciación y conciencia de cualquier cosa (sea la que sea) que podamos estar "leyendo". Es mi esperanza poder echar un vistazo que nos permita entender el lenguaje, el arte y la estética en la cultura contemporánea.

abstracto, esquemático y convencional se torna lo simbólico, más tiende a penetraren la categoría de lo arbitrario.

It is often the case that imitative, symbolic and arbitrary forms of representation are used in combinations in order to communicate a message. An image may be imitative of a given referent in a way that is symbolic, as well as arbitrary. A simple example is the popular "no smoking" sign, which is composed of a cigarette encircled by a red circle with a line drawn diagonally across it. Another example would be to consider an elaborate deck of playing cards. Media is most often a montage of multiple forms of representation.

Towards the abstract side of the above mentioned continuum are arbitrary referents, which are highly—if not completely—dependent upon the context of a given social convention. An obvious example of arbitrary reference is the use of traffic lights in which the color green means go, and red means stop. There is no reason for this to be so, other than conventional cultural agreement. There is very little room for interpretation. In the *cosmos of culture*, the rules of traffic are just in place, grown accustomed to through repetitive persuasion, habitually unambiguous.

Perhaps the most common example of arbitrary representation is the invention of words. The invention of words is a very arbitrary thing. The meanings of words are highly dependent upon social-cultural context. A word in English may refer to the same thing as its Spanish equivalent, but look and sound completely different. For example, the word *red*, which in English refers to a color, but in Spanish refers to the concept of a map. In Spanish, the word for red is *rojo*. Additionally, the fact is that neither word looks, nor sounds like what they refer to.

On the arbitrary side of the continuum, there is no analogous relationship regarding the referent in terms of human perception. The arbitrary referent is dependent upon conventional understanding and the rules of the system in place, such as the equation: $3 + 2 = 5$.

On the other side of the continuum are referents that are imitative. That is, related to perception, analogous in some way of what they represent. Words that are associated with the concept of imitation are: mimesis, illusion, copy, realism, resemblance, tracing, transparency, verisimilitude and likeness. All of these terms are the cause of much theoretical speculation and controversy.

As a starting point it is helpful to note the difference between arbitrary and imitative forms of representation in the following way. The imitative side of the

I. Múltiples Formas de Representación

*Si los órganos de la percepción
varían, los objetos de la percepción
parecen variar.*

*Si los órganos de la percepción se
cierran, sus objetos también
parecen cerrarse....*

W. Blake

1.1. Representación Arbitraria, Imitativa y Simbólica

Al igual que la música polifónica, en la que dos o más líneas son interpretadas de manera simultánea en un montaje de movimientos, la recepción de una de las cuales influye siempre en la de la otra, este capítulo es un análisis de la sensación intertextual de los sistemas lingüísticos.

Por lo general descubrimos que la ecología de los medios nos habla a través de combinaciones diversas de una representación *arbitraria, simbólica e imitativa*. ¿Hasta dónde los medios son arbitrarios, imitativos o simbólicos de aquello que representan? ¿Qué tanto se ve afectada por medios diversos nuestra propia interacción con el ambiente?

Se verá que no hay claridad en los límites entre lo que se considera arbitrario, imitativo y simbólico; puede decirse, más bien, que las diferencias entre estas categorías se mueven a lo largo de un continuo. El distinguido crítico y experto en los medios, el español Román Gubern señala que la diferencia entre estas tres categorías es sobre todo una cuestión gradual.

Veremos que existe una continuidad gradual que va convirtiendo paulatinamente lo imitativo o realista, a medida que va perdiendo contundencia mimética, en simbólico, y cuanto más abstracto, esquemático y convencional se torna

continuum can be said to move from the concrete to the abstract, whereas the arbitrary side might be understood to take the opposite route; that is, from abstract concepts to "concrete" social convention. The imitative side moves from form to concept, and the arbitrary side moves from concept to form.

Examples of imitative representation range from the famous legendary painting by Zeuxis in which the likeness of the representation is so convincing that the birds are fooled into believing that the grapes depicted are edible. Other examples on this side of are maps, and "straight" photographs. Music—as well as other forms of representation—can also have imitative qualities such as the resemblance of a sound from the environment. In short, imitation has to do with resemblance.

In speaking about the concept of imitation, the invention of geometric perspective during the renaissance, which involves the resemblance of "objects" in space, is especially illustrative of the complex nature of communication in general. Perspective is convincing in that it draws us in to its illusion; however, it is not reality itself, but the product of a conventional way to conceive of the world which is occidental (which stretches, again, the blurry line between what is considered imitative, conventional and symbolic).

To the westerner, renaissance perspective conveys a sense of scientific ("truthful") representation (which both resembles and contradicts "true" human perception). The convention of perspective is the dominant way of "reading" the natural world so much that it is mistaken as truth (as a "tracing" of reality that is so easily understood that it would seem obvious).

For us, the way we relate to perspective is obvious and easy to "read", because we have grown accustomed to it over time; however, as Gubern reminds us:

The relevant or pertinent features which are used to represent an object, which permit its iconic identification, have varied accordingly through epochs and cultures.⁶

Culture is not a fixed thing, but evolves and is made known the systems of representation. The discovery of geometric perspective by Brunelleschi as a form of architectural representation, and later integrated into the fine arts by Leon Battista Alberti in his book *De la Pintura* published in 1511, amounts to a very persuasive

⁶ Gubern, Román, *Ibid.*, "Los rasgos relevantes o pertinentes retenidos para representar un objeto, para permitir su identificación icónica, han variado según las épocas y las culturas".

lo simbólico, más tiende a penetrar en la categoría de lo arbitrario.⁴

Suele ocurrir que las formas imitativa, simbólica y arbitraria de representación se utilizan combinadas con objeto de comunicar un mensaje. Una imagen puede ser imitativa de un referente dado de una manera que resulte simbólica, a la vez que arbitraria. Un ejemplo simple es el conocido letrero de "no fumar", integrado por un cigarrillo encerrado en un círculo rojo con una línea diagonal atravesada. Otro ejemplo sería considerar un elaborado mazo de cartas. Los medios suelen ser un montaje de formas múltiples de representación.

Del lado abstracto del continuo ya mencionado hay referentes arbitrarios, que dependen mucho -si no es que por completo- del contexto de una convención social específica. Un ejemplo obvio de referencia arbitraria es el uso de las señales de tráfico en las que el color verde significa que puedes reanudar la marcha y el rojo que debes detenerte. No hay ninguna razón para que deba ser así más que un acuerdo cultural convencional. No queda mucho espacio para la interpretación. En el *cosmos de la cultura*, las reglas de tránsito están en el lugar justo, y se desarrollaron conforme a una persuasión repetitiva, por lo general muy poco ambigua.

Quizá el ejemplo más común de representación arbitraria es la invención de las palabras. La invención de las palabras es un asunto muy arbitrario. Los significados de las palabras dependen mucho del contexto sociocultural. Una palabra en inglés puede referirse a lo mismo que su equivalente en español, pero puede verse y sonar totalmente distinto. Por ejemplo, la palabra *red*, que en inglés se refiere a un color pero en español se refiere a la idea de un mapa. En español, la palabra en el primer caso es *rojo*. Además, es un hecho que ninguna de ellas se ve ni suena tampoco como aquello a lo que hacen mención.

Del lado arbitrario no hay relación análoga en cuanto al referente desde el punto de vista de la percepción humana. El referente arbitrario depende del entendimiento convencional y de las reglas establecidas del sistema, como es el caso de la ecuación: $3 + 2 = 5$.

Del otro lado del continuo hay referentes que son imitativos. Es decir, están relacionados con la percepción, análogos en cierta medida a aquello/a lo que representan. Las palabras que se asocian con el concepto de imitación son: mimesis,

⁴ Gubern, Román, *La Mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994, p. 70.

(convincing) way to “see” or conceive the world, which is very different from ancient representations of space and time. It also has connotations of a “truthful” (obvious, like a “straight” photograph) representation of reality.

The invention of geometric perspective is representative of a relatively new way for the spectator to relate to the environment—not to mention the cosmos—which has endured five hundred years and shows very little signs of vanishing any time soon.

Although promoted as a “scientific” way to represent the world, recognized as obvious and without concealment, the limitations of geometric perspective can be summed up as follows; in the words of Roman Gubern:⁷

- A monocular vision (human vision is binocular)
- From a determined point of view
- Which corresponds to a rigorously fixed point of view
- Which contradicts by representation, the nature of reality

There have been attempts to expose these shortcomings (most famously, the experiments of cubist art which took place early in the twentieth century, by Braque and Picasso), but the treatment or method of perspective remains on the top shelf of visual representation. It is a lie that seems to make a great deal of sense. It is clear that the illusion of geometric perspective is a cultural convention which is not completely arbitrary, but in some ways analogous to human perception. As a form of imitation, a way to represent reality, the eye becomes a window of rationality through which the “natural” world can be (re)presented from a fixed standpoint, oblivious to what is outside of the projection of a singular eye.

Geometric perspective organizes the minds way of thinking, and thus has consequences. By serving as somewhat of a “transparent window”, this mode of representation gives the illusion to the spectator of being in the single center-position of any environment, and thus encourages the idea of individualism. Another consequence of the transparent sign is that the referent begins to be seen without any sacred aura. Figuratively speaking, the world becomes objectified. As opposed to serving as live presence (as in the case of tribal idolatry), the modern icon is simply something to look at, a substitution which takes the place of something else.

⁷ Gubern, Román, *Ibid.*, p. 80.

ilusión, copia, realismo, parecido, rastreo, transparencia, verosimilitud y semejanza. Todos estos términos son el origen de gran controversia y especulación teórica.

Como punto de arranque es útil hacer notar la diferencia entre las formas arbitraria e imitativa de representación de la manera siguiente. Puede decirse que el lado imitativo del continuo se mueve desde lo concreto hasta lo abstracto y que, en cambio, el lado arbitrario puede tomar la ruta opuesta; esto es, desde conceptos abstractos hasta la convención social "concreta". El lado imitativo se mueve desde la forma hasta el concepto, y el lado arbitrario se mueve del concepto a la forma.

Los ejemplos de representación imitativa van del famoso y legendario cuadro de Zeuxis, en el cual el parecido de la representación es tan convincente que las aves se ven engañadas y creen que las uvas representadas pueden comerse. Otros ejemplos de este lado del continuo son los mapas, y las fotografías "directas". La música -al igual que otras formas de representación- puede mostrar también cualidades imitativas tales como la semejanza de un sonido respecto al ambiente. Así pues, la imitación tiene que ver con la semejanza.

Al hablar del concepto de imitación, el invento de la perspectiva geométrica durante el Renacimiento, que implica la semejanza de los "objetos" en el espacio, es especialmente ilustrativo de la compleja naturaleza de la comunicación en general. La perspectiva es convincente, pues nos conduce a la ilusión; sin embargo, no es la realidad misma, sino el producto de una manera convencional de concebir el mundo que es occidental (que tensa, una vez más, la borrosa línea entre lo que se considera imitativo, lo convencional y lo simbólico).

Para el occidental, la perspectiva renacentista transmite un sentido de la representación científica ("verificable") (que se parece a la "verdadera" percepción humana y a la vez la contradice). La convención de la perspectiva es tanto el modo dominante de "leer" el mundo natural que es confundida con la verdad (como un "rastreo" de la realidad que se entiende tan fácilmente que podría parecer obvio).

Para nosotros, el modo como nos relacionamos con la perspectiva es obvio y sencillo de "leer", porque nos hemos venido acostumbrando a ella conforme crecemos; sin embargo, como nos recuerda Gubern, los rasgos relevantes o pertinentes retenidos para representar un objeto, para permitir su identificación icónica, han variado según las épocas y las culturas.

El descubrimiento de Brunelleschi de la perspectiva geométrica como una forma de representación arquitectónica, integrada posteriormente a las Bellas Artes por Leon Battista Alberti en su libro *De la Pintura* (publicado en 1511), equivale a

So far I have discussed some of the differences between what is considered to be arbitrary and imitative representation. Arbitrary representation leans toward a high level of abstraction where communication is based upon a system of socially formulated "rules of the game" that are furthermore independent of analogous reference, as is the case with the phonetic alphabet. On the other hand, imitative representation is always analogous to some perceivable referent, such as a painting of a tree or a simple representation of a house. Now, I will begin to consider how the concept of the symbol moves in both directions along the continuum: between imitative and arbitrary communication. It is symbolic representation that that is most associated with the purposes of this thesis. Symbolic representation is a way of thinking that is closely related to the associative play of contemporary culture.

Iconic abstraction, in its symbolic use, privileges the represented relations before the imitative details of the given objects. As such, it is legitimate to affirm that this simplification has a vocation, or cognitive-conceptual intention.⁸

A famous example of thinking with symbols is the *cross* in which any precise meaning is subject to controversial speculation. The reading of symbols invariably involves some degree of hidden meaning which plays out as part of a larger system. Whereas thinking with symbols was once considered in relation to sacred aura, today symbols are more like "raw materials" for popular consumer culture. A different example of symbolic speculation involves the role of the serpent, which is understood differently in different systems. In pre Colombian symbolization, the serpent god, Quetzalcoatl, is seen as a symbol of beneficial movement and life; whereas in Judeo Christian mythology the serpent is understood as a source of sin-and the cause of death. The meaning or the content of the serpent depends on the manner in which it is framed in a larger overall context.

We sometimes use symbolic representation to reach beyond our limited understanding of ourselves and our environment. Ultimately, all representation is potentially a symbol. We are symbol-making creatures; that is what makes us human. In the words of Ernst Gombrich, "for the world of man is not only a world of things, it is a world of symbols where the distinction between reality and make-believe is itself

⁸ Gubern, Román, *Ibid.*, p. 89. "La abstracción icónica, en su uso simbólico, privilegia la representación de la relaciones entre las partes del todo antes que el detallismo imitativo de tales partes. Por tal razón es legítimo afirmar que esta simplificación tiene una vocación o intencionalidad cognitivo-conceptual."

una manera muy persuasiva (convinciente) de "ver" o concebir el mundo, que es muy diferente de las antiguas representaciones del espacio y el tiempo. Tiene también connotaciones de una representación "veraz" (obvio, como una fotografía "directa") de la realidad.

Para el espectador, la invención de la perspectiva geométrica representa una forma relativamente nueva de relacionarse con el ambiente -por no decir con el cosmos-, que ha durado quinientos años y muestra muy pocas señales de que vaya a desaparecer en algún momento.

Aunque promovida como un medio "científico" de representar el mundo, reconocida como obvia y sin disimulo, las limitaciones de la perspectiva geométrica pueden resumirse como sigue, en los términos de Román Gubern⁵:

- A la visión monocular (cuando la visión humana es binocular)
- Y desde determinado punto de vista
- Que es un punto de vista rigurosamente estacionario
- Lo que significa que no muestra las cosas tal como existen en la realidad

Ha habido intentos por exponer estas desventajas (los más famosos de los cuales son los experimentos de los cubistas Braque y Picasso a principios del siglo veinte), pero el tratamiento o método de la perspectiva sigue estando en el cajón más alto de la representación visual. Es una mentira que parece tener muchísimo sentido. Está claro que la ilusión de la perspectiva geométrica es una convención cultural que no es totalmente arbitraria, pero es en cierto modo análoga a la percepción humana. Como forma de imitación, una manera de representar la realidad, el ojo se vuelve una ventana de la racionalidad a través de la cual el mundo "natural" puede (re)presentarse desde un punto de vista fijo, que se olvida de lo que queda fuera de la proyección de un ojo particular.

La perspectiva geométrica organiza nuestro modo de pensar y tiene, por consiguiente, consecuencias. Funcionando como una especie de "ventana transparente", este modelo de representación da al espectador la ilusión de hallarse en la única posición central de cualquier ambiente, y estimula así la idea de individualismo. Otra consecuencia del signo transparente es que el referente comienza a ser visto sin ningún aura sagrada. En sentido figurado, el mundo se

⁵ Gubern, Román, *Ibid.*, p. 80.

unreal”.⁹ Despite the improbable arguments of Plato for the purely intelligible, which are as haunting as Baudrillard’s vision of contemporary culture as governed by simulcra, the use of different forms of representation as symbols allows us access to diverse levels of reality in ways that couldn’t be reached otherwise.

Our perception of what is “real” is always limited (we can only see so far, or hear at various levels), so we try to conceive of new ways to imagine or represent the world. One way to do that is with scientific instruments (such as telescopes, microscopes and x-rays); another way is through symbolic representation. In *Man and his Symbols*, the psychologist, Carl Jung, offers a definition of the concept of a symbol:

What we call a symbol is a term, a name, or even a picture that may be familiar in daily life, yet that possesses specific connotations in addition to its conventional and obvious meaning. It implies something vague, unknown, or hidden from us¹⁰.

The reality of appearances is not always what it appears to be. Thus, “a word or an image is symbolic when it implies something more than its obvious and immediate meaning”¹¹. Symbolic communication depends on *motivation* and privileges of meaning. Perhaps along the continuum, symbolic representation is the most common and the most problematic. As a form of indirect communication, it often speaks most directly through associative play. Symbolic representation is like the joker in a deck of cards. (A deck of cards is a combination of arbitrary, imitative and symbolic representation).

What is most important about symbolic communication is how the information is framed. The value of symbolic representation ultimately depends upon social convention, cultural context and the rules of the game (system).

The above examples show that the border between imitation and symbolic representation (which is, by various degrees, located somewhere in the middle of the continuum that that I have been mentioning) is always potentially open. Nevertheless, depending on the grade of symbolization, whether it be weak or strong, it will be seen that symbolic representation moves toward the arbitrary side of the continuum.

⁹ Gombrich, E. H., *Art and Illusion*, Washington, Princeton University, 1989, p. 99.

¹⁰ Jung, Carl *Man and his Symbols*, New York: Dell (1964). P. 3.

¹¹Jung, Carl, *Ibid*, p. 4

vuelve un objeto. En vez de servir como presencia viva (como en el caso de la idolatría tribal), el icono moderno es simplemente algo que mirar, una sustitución que ocupa el lugar de algo más.

Hasta aquí he analizado algunas de las diferencias entre lo que se considera una representación arbitraria e imitativa. La representación arbitraria se inclina por un alto nivel de abstracción en el que la comunicación se basa en un sistema de "reglas del juego" formuladas socialmente que, además, son independientes de la referencia análoga, como ocurre con el alfabeto fonético. Por otra parte, la representación imitativa es siempre análoga a cierto referente perceptible como, por ejemplo, la pintura de un árbol o la simple representación de una casa. Comenzaré ahora a considerar cómo el concepto del símbolo se mueve en ambas direcciones a lo largo del continuo: entre la comunicación imitativa y la comunicación arbitraria. Es la representación simbólica la que está más asociada con los objetivos de esta tesis. La representación simbólica es una manera de pensar íntimamente relacionada con el juego asociativo de la cultura contemporánea.

La abstracción icónica, en su uso simbólico, privilegia la representación de las relaciones entre las partes del todo antes que el detallismo imitativo de tales partes. Por tal razón es legítimo afirmar que esta simplificación tiene una vocación o intencionalidad cognitivo-conceptual.⁶

Un ejemplo famoso del pensamiento simbólico es el *cruce* en el que cualquier significado preciso está sujeto a una especulación controvertida. La lectura de los símbolos implica, invariablemente, cierto grado de significado oculto que forma parte de un sistema más amplio. (Si bien el pensamiento simbólico fue considerado alguna vez en su relación con el aura sagrada, hoy en día los símbolos son algo así como "materia prima" para la cultura popular del consumo.)

Un ejemplo diferente de esta especulación religiosa tiene que ver con el rol de la serpiente, que se interpreta de modos diversos en sistemas diversos. En la simbolización precolombina, el dios serpiente, Quetzalcóatl, es visto como símbolo del movimiento benéfico y la vida; en la mitología judeocristiana, en cambio, la serpiente representa el origen del pecado. El significado o contenido de la serpiente depende del modo en que se esquematice en un contexto mucho más amplio.

⁶ Gubern, Román, *Ibid.*, p. 89.

Symbolic representation involves the invisible at the expense of the visible, the intelligible at the "expense" of the sensible.

I. 2. Genres

Most commonly, multiple forms of representation are perceived dynamically, coming together in diverse, sometimes very subtle ways. One of the ways that multiple forms of representation make themselves known is through genres. Approaching the subject from a different angle, perhaps a brief analysis of *genres* is beneficial. Genres, in the broadest sense, are a category of artistic, musical, or literary composition characterized by a particular style, form, or content. The word genre generally refers to a type of taxonomy, a way to categorize or classify.

Genres not only help us approach an artwork, but also *enclose* it in some divisive way. They "set the stage" as to what is, and what is not, to be expected. A genre in and of itself hints (speaks silently) of an atmosphere of assimilation for the spectator. Like multiple forms of representation, genres affect the minds way of thinking.

While there are textual relations and interrelations among genre which can begin to take on a kind of "poetic dynamic", I will begin by saying the obvious: A painting is a painting, as opposed to a work of literature or some other medium, and thus suggests its own kind of interaction. A painting, for instance, generally assumes a tactile quality that a photo doesn't. A photo automatically has different connotations than a painting due to its historical evolution. Old paintings are "read" and experienced differently than old photographs. Old photos have a modern nostalgia. For example, an old photograph of Abraham Lincoln has a mystery about it that appears more approachable than the seriousness of a portrait painting. Photography, after all, is accessible to almost anyone; it is the very definition of "popular culture". The portrait painting genre is for the limited few.

There are endless sub categories of genres which themselves allude to various levels of interpretation. In no particular order, here is a short list that allows for many crossovers. In the field of painting, there are of portraits, landscapes, bodegón, abstraction and decoration; in sculpture, nudes, busts, and mobiles; in photography, family photos, tourist shots, cityscapes, propaganda; in writing, science fiction,

A veces utilizamos la representación simbólica para ir más allá de nuestra limitada comprensión de nosotros mismos y de nuestro ambiente. A fin de cuentas, toda representación es potencialmente un símbolo. Somos criaturas hacedoras de símbolos; es eso lo que nos hace humanos. En palabras de Ernst Gombrich, "porque el mundo del hombre no es sólo un mundo de cosas, es un mundo de símbolos donde la distinción entre la realidad y el hacer creer es, en sí misma, irreal."⁷ No obstante los poco probables argumentos de Platón a favor de lo puramente inteligible, tan perturbadores como la visión de Baudrillard de la cultura contemporánea como gobernada por el simulacro, el uso de formas diferentes de representación como símbolos nos da acceso a niveles diversos de la realidad que no podríamos alcanzar por otras vías.

Nuestra percepción de lo "real" siempre se ve limitada (sólo podemos ver o escuchar hasta cierto nivel), así que tratamos de concebir nuevas maneras de imaginar o representar el mundo. Una de ellas es a través de instrumentos científicos (como telescopios, microscopios y rayos x); otra es mediante la representación simbólica. En *El hombre y sus símbolos*, el psicólogo Carl Jung ofrece una definición del concepto de símbolo:

Lo que llamamos un símbolo es un término, un nombre o incluso una imagen que puede ser familiar en la vida diaria, pero que posee connotaciones específicas además de su significado convencional y obvio. Implica algo vago, desconocido u oculto para nosotros.⁸

La realidad de las apariencias no es siempre lo que parece ser. Por ello, "una palabra o una imagen es simbólica cuando implica algo más que su significado obvio e inmediato".⁹ La comunicación simbólica depende de la *motivación* y de los privilegios del significado. Quizá a lo largo del continuo la representación simbólica es lo más común y lo más problemático. Como forma indirecta de comunicación a menudo se expresa más directamente a través del juego asociativo. La representación simbólica es como el comodín en un mazo de cartas. (Un mazo de cartas es una combinación de representaciones arbitraria, imitativa y simbólica.)

⁷ Gombrich, E. H., *Art and Illusion*, Washington, Princeton University, 1989, p. 99.

⁸ Jung, Carl, *Man and his Symbols*, New York, Dell, 1964, p. 3.

⁹ Jung, Carl, *Ibid*, p. 4.

romance, tragedy and biography; and in cinema, comedy, horror and "foreign film". Genres can be anything from the news televised at night to virtual reality.

Other than storytellers, who bring spoken words to life, most forms of communication require a material substance, which reminds that a choice of one means of communication (medium) over another has important consequences regarding what can be said effectively.

Messages are altered as the way something is "said" changes from medium to medium. To read the book "Lord of the Rings" is not the same as going to "see" the movie. One's imagination is altered, and therefore one's memory is altered. The same is true when we read a text about a work of art or hear someone talk about an artwork. The "value" of the message varies from medium to medium. Different forms of representation oblige different experiences.

Whether one prefers texts, paintings, music or television, the medium always contributes its own form of interaction. A bodegón typically implies a painting on canvas. Before anything else, we say to ourselves, "in front of me now is a painting. A movie also involves its own set of rules and expectations. The same can be said for a work of literature or a "piece" of music; each genre affecting the senses in diverse ways, having its own way to be encoded and decoded. Thus, we begin to lose ourselves in one or another medium.

Regardless of the fact that there are genres which are more closely related to arbitrary, imitative or symbolic representation, all genres are and always have been, in a word: *mediation*.

Perhaps, as the cultural theorist Frederic Jameson suggests, the word genre has begun to take on less importance in contemporary culture due to the increase of technology and mediation by the "consciousness industry". By becoming accustomed to mass media and conditioned by its influence, high technology itself has acquired the feel of a genre. And subsequently, the use of the word genre has been supplemented by a new term which is *media*. In the words of Jameson:

"... a word that has tended to displace the older language of genres and forms... and this is, of course, the word *medium*, and in particular its plural, *media*..."¹²

¹² Jameson, F., *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham: Duke University, 1999, p. 67.

Lo más importante de la comunicación simbólica es cómo se esquematiza la información. El valor de la representación simbólica depende finalmente de convenciones sociales, del contexto cultural y de las reglas del juego (el sistema).

Los ejemplos anteriores muestran que el límite entre la imitación y la representación simbólica (que se localiza en algún punto a la mitad del continuo que he venido mencionando) siempre puede estar abierto. Sin embargo, según el grado de simbolización, sea éste débil o fuerte, se verá que la representación simbólica se mueve hacia el lado arbitrario del continuo. La representación simbólica abarca lo invisible a expensas de lo visible, lo inteligible a "expensas" de lo sensible.

1. 2. Géneros

Por lo general, las múltiples formas de representación se perciben dinámicamente, surgiendo de modos diversos, a veces muy sutilmente. Uno de los modos en que las múltiples formas de representación se dan a conocer es a través de los géneros. Viendo el asunto desde otra perspectiva, quizá convenga analizar brevemente los *géneros*. En el más amplio sentido, los géneros son una categoría de composición artística, musical o literaria que se caracteriza por un estilo, forma o contenido particular. El término *género* suele referirse a un tipo de taxonomía, a una manera de categorizar o clasificar.

Los géneros ayudan no sólo a acercarse a una obra de arte, sino que también la encierran y separan en cierto modo. Puede decirse que "preparan el escenario" en cuanto a lo que debe y no debe esperarse. Un género en y de sí mismo sugiere (habla en silencio) de una atmósfera de asimilación para el espectador. Al igual que las múltiples formas de representación, los géneros modifican nuestra manera de pensar.

Si bien hay relaciones e interrelaciones textuales entre géneros que pueden comenzar a tomar una especie de "dinámica poética", comenzaré por decir lo obvio: una pintura es una pintura, a diferencia de una obra literaria o de algún otro medio, y sugiere por tanto su propia clase de interacción. Un cuadro, por ejemplo, generalmente asume una cualidad táctil que una foto no asume. Una foto tiene automáticamente connotaciones diferentes a las de un cuadro, debido a su evolución histórica. Los cuadros antiguos no se "leen" ni se experimentan igual que las fotografías antiguas. Las fotografías antiguas tienen una nostalgia moderna. Hay, por

As genres have almost become "second nature" the fascination with "media" functions in its place. On television, everything is media. Today, most of our media (aesthetic) experience is filtered through television. We receive our religion, politics, news and entertainment in the same way (sometimes all together). In effect, television reduces all material matter to a single media format. The television screen brings along with it a whole new way to relate to reality. From religion to "Reality TV", all genres are bracketed by media entertainment. Universal access to television promotes a universal format of thinking.

Some things televise well and others do not. MTV (music television) televises well, war does too; fine art does not. Translation to the television format requires its own set of rules which are mostly dependent upon entertainment value (fine art must be entertaining on television). The delivery of TV has its own requirements. Although religion is televised, the television space cannot be sanctified. TV is profane. After all there are the commercials and the channel changer. At its best, television advertises religion, but one is never immersed in sacred aura while watching TV.

Nevertheless, each genre suggests its own type of involvement. Each alludes to a particular reading which at the same time excludes some other reading, or interpretation. In the words of contemporary theorist, Roman Gubern:

....to say, a genre generally formally establishes themes and their treatment, at the same time censoring their iconic parameters.¹³

The interpreting of any genre always requires some discriminatory participation (even if the spectator is not aware of it). Not unlike grounds or borders that distinguish territorial appropriateness, genres serve as contextual markers of the language of visual art.

Each medium suggests a certain reading or approach. In other words, a medium concentrates the attention of the spectator by providing a framework, or context. For example, the six o'clock news television "show" is a genre that has its own rules and expectations, very different from those of writing, painting or sculpture. Just as each medium calls for a different type of involvement or interaction, the news follows its own set of established protocols.

¹³Gubern, Román, *La mirada...* p. 133 "Es decir, la normativa de género establece los temas y su tratamiento formal, a la vez que decreta (o censura) sus imposibilia icónicos".

ejemplo, un misterio respecto a una fotografía de Abraham Lincoln que parece ser más cercana que la seriedad de un retrato pintado. Después de todo, la fotografía es accesible casi para cualquiera; es la definición misma de la "cultura popular" actual. El género pictórico del retrato es sólo para unos cuantos.

Hay una cantidad sinfín de subcategorías de géneros que aluden, por sí mismas, a varios niveles de interpretación. Sin un orden particular, tenemos aquí una breve lista que permite muchos entrecruzamientos. En el campo de la pintura, hay muchos retratos, paisajes, bodegones, abstracción y decoración; en la escultura, desnudos, bustos y móviles; en la fotografía, fotos familiares, fotos de turismo, paisajes citadinos, propaganda; en la escritura, ciencia ficción, romance, tragedia y biografía, y en el cine, comedia, horror y "cine extranjero". Puede haber géneros como el de las noticias televisada por la noche hasta la realidad virtual.

A diferencia de los que cuentan historias, que dan vida a las palabras habladas, la mayor parte de las formas de comunicación requieren una sustancia material, que nos recuerda que la elección de un medio de comunicación sobre otro tiene consecuencias importantes respecto a lo que realmente puede decirse.

Los mensajes se alteran si la forma en que se "dice" algo cambia de un medio a otro. Leer el libro *El Señor de los Anillos* no es lo mismo que ir a "ver" la película. Nuestra imaginación se altera y, por tanto, nuestra memoria se altera también. Lo mismo ocurre cuando leemos un texto respecto a una obra de arte u oímos a alguien hablar sobre una obra de arte. El "valor" del mensaje varía de un medio a otro. Diferentes formas de representación generan forzosamente experiencias diferentes.

Ya sea que uno prefiera los textos, los cuadros, la música o la televisión, el medio siempre provee su propia forma de interacción. Un bodegón siempre lleva implícita una pintura sobre un lienzo. Antes que cualquier otra cosa, nosotros nos decimos: "Ante mí está ahora un cuadro." Una película implica también su propia serie de reglas y expectativas. Lo mismo podemos decir de una obra literaria o de una "pieza" musical; cada género afecta los sentidos de modos diversos, con su manera particular de codificación y decodificación. Por consiguiente, comenzamos a perdernos en uno u otro medio.

Fuera del hecho de que hay géneros más íntimamente relacionados con la representación arbitraria, imitativa o simbólica, todos los géneros están y siempre han estado en una palabra: *mediación*.

Quizá, como sugiere el teórico de la cultura Frederic Jameson, el término *género* ha comenzado a perder importancia en la cultura contemporánea debido al

In that genres may serve both as borders and bridges (both liberating and limiting), it might be said the genres have a double nature. In the first place, a genre "encloses man in a mundane shell"; and second, a genre helps man from "falling endlessly into the indefinite"¹⁴. Simultaneously helping man put his thoughts and emotions in context, and saving man from the abyss of no-context. Ultimately, by the classifying (encoding and decoding) of genres, we are accepting very specialized systems of communication, between which there are large gaps of silence.

Experience is always affected by the aesthetics of one medium or another. A medium always affects the spectator, sometimes perhaps in spite of the message—not to mention the spectator. As "tactile" quality is usually lost from one medium to another, our relationship with the environment continues to change. The world is perceived in a different way. Regardless of education, nobody experiences a painting in a museum the same way as a painting that appears on television. (On the other hand, the museum experience is increasingly gravitating towards the dynamics of television).

The categorization of genres has to do with what work of art is in a very general way, which may or may not have anything to do with the idea of art itself. We say that this is writing, this is sculpture, this is painting, this is television. In a broad sense, the "fine arts" themselves might be considered a genre; however, now I would like to consider the concept of multiple forms of representation from the point of view regarding aesthetics. All genres call upon various combinations of aesthetic interaction.

I. 3. Representation and Aesthetics

The existence of diverse language systems raises interesting theoretical problems regarding the possibility of different types of meaning inherent in diverse mediums. What happens, for instance, when a given referent is transferred from one medium to a different medium? How are we affected by our readings of one medium versus another?

The fact that there are diverse systems of language (maybe a better word would be communication) indicates that all languages have their limits regarding what can and cannot be said, or expressed, or communicated. I am interested in the

¹⁴ Mitchell, W. J. T., *Blake's Composite Art*, New Jersey, Princeton University, 1982. p. 56

aumento de la tecnología y la mediación de la "industria de la conciencia". Acostumbrada a los medios masivos y condicionada por su influencia, la alta tecnología ha adquirido el estatus de un género. Y, en consecuencia, el uso de la palabra *género* se ha complementado con un nuevo término: *medios*. En palabras de Jameson:

(...) una palabra que ha tendido a desplazar el viejo lenguaje de los géneros y las formas... y ésta es, por supuesto, la palabra *medio*, y en particular su plural, *medios* (...) ¹⁰

Como los géneros se han vuelto casi una "segunda naturaleza", la fascinación por los "medios" funciona en su lugar. En la televisión, todo tiene que ver con los medios. Hoy en día, la mayor parte de nuestra experiencia con los medios (estética) es filtrada a través de la televisión. Recibimos nuestra religión, nuestra política, nuestras noticias y nuestro entretenimiento de la misma manera (a menudo los recibimos todos juntos). En efecto, la televisión reduce toda cuestión material a un solo formato mediático. La pantalla de la televisión nos trae toda una nueva forma de relacionarnos con la realidad. De la religión a los "reality shows", todos los géneros son puestos en la misma categoría por el entretenimiento mediático. El acceso universal a la televisión promueve un formato universal de pensamiento.

En la televisión algunas cosas se transmiten bien y otras no. MTV (Music Television) tiene una buena proyección televisiva, la guerra también; las bellas artes no. La traducción al formato televisivo requiere su propia serie de reglas, que dependen en su mayoría de su valor como entretenimiento (las bellas artes deben ser entretenimiento en la televisión). La transmisión tiene sus propios requisitos. Si bien la religión se televisa, el espacio televisivo no puede santificarse. La televisión es profana. Después de todo existen los comerciales y el selector de canales. Cuando mucho, la televisión hace anuncios comerciales con la religión, pero uno nunca se ve inmerso en un aura sagrada mientras mira la televisión.

Cada género sugiere su propio tipo de compromiso. Cada uno alude a una lectura particular que, al mismo tiempo, excluye alguna otra lectura o interpretación. Citando a Román Gubern, se puede decir que la normativa de género establece los

¹⁰ Jameson, F., *Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University, 1999, p. 67.

relationships among languages of communication, and the diverse ways in which they "speak" to us. We find (and lose) ourselves among a plurality of different languages which constitute forms of representation. One might simply say that we are awash in communication. Language as it is most commonly understood (i.e. a text, reading, writing and speaking: propositional language) is just one language among many languages which allow us a chance to approach our environment, and our selves.

There are many ways to approach the concept of representation (democracy, for example, is ideally a *representative* form of government). I have also discussed multiple forms of representation in relation to arbitrary, imitative and symbolic systems, as well as representation through genres. In the present context, representation can be understood in terms of an art-form such as photography, painting or sculpture which is representative of something other than itself—a form of substitution. Likewise, music, poetry, theatre and dance account for other forms of representation. Each form of representation suggests its own kind of thinking. However, all would be nothing without the faculty of perception.

There are potentially countless forms of representation; therefore, it may be helpful to change the focus: Multiple forms of representation can also be understood in relation to the senses. Elliot Eisner, the distinguished educator approaches the question according to the way that the form of representation is perceived. That is, according to the:

nature of the vehicle as a form of representation, rather than particular culturally defined means such as painting, music, dance, poetry, film.¹⁵

The "nature of the vehicle" refers to the way the work is perceived through the senses. Hence, a form of representation always calls upon, in one way or another, the sensorial systems (visual, tactile, gustatory, olfactory, auditory, and kinesthetic), and in most cases, "forms of representation often combine and interact in the way in which they carry information forward". For example, a still life genre painting relates to the senses through its visual and tactile qualities; television relates through pictures, writing, spoken word, sound and movement. Each form of representation has its own "sensorial literacy".

¹⁵ Eisner, Elliott, *Cognition and Curriculum Reconsidered*, New York, Teachers College Press, 1994, p. 45.

temas y su tratamiento formal, a la vez que decreta (o censura) sus *impossibilia* icónicos.¹¹

La interpretación de cualquier género requiere siempre cierta participación discriminatoria (aun cuando el espectador no esté consciente de ella). Al igual que los territorios o fronteras que distinguen las posesiones, los géneros funcionan como marcadores contextuales del lenguaje del arte visual.

Cada medio sugiere una cierta lectura o aproximación. En otras palabras, un medio concentra la atención del espectador ofreciendo un esquema o contexto. Por ejemplo, el "espectáculo" televisivo de las noticias de las diez de la noche es un género que tiene sus propias reglas y expectativas, muy diferentes a las de la literatura, la pintura o la escultura. Así como cada medio requiere un tipo diferente de compromiso o interacción, las noticias siguen su propia serie establecida de protocolos.

Dado que los géneros pueden fungir tanto como fronteras y como puentes (que liberan y que limitan), puede decirse entonces que los géneros tienen una naturaleza doble. En primer lugar, un género "encierra al hombre en una concha mundana"; y, segundo, evita que el hombre "caiga de modo infinito hacia lo indefinido".¹² A la vez, ayuda al hombre a contextualizar sus ideas y emociones, y lo salva del abismo de la ausencia de contexto. A fin de cuentas, al clasificar (codificando y decodificando) los géneros estamos intentando darle sentido a aquello que, de otro modo, sería un terrible silencio.

La experiencia siempre se ve afectada por la estética de un medio u otro. Un medio afecta siempre al espectador, a veces quizá a expensas del mensaje -por no decir del espectador. Como la cualidad "táctil" suele perderse al pasar de un medio a otro, nuestra relación con el ambiente sigue cambiando. El mundo ya no se percibe igual. Sin considerar la educación, nadie experimenta una pintura en un museo de la misma manera como aparece en la televisión. (Por otra parte, la experiencia museística gravita cada vez más hacia la dinámica de la televisión.)

La categorización de los géneros tiene que ver con qué tipo de obra de arte se trata en general, lo cual puede o no tener que ver con la idea misma de arte. Decimos que esto es literatura, esto es escultura, esto es pintura, esto es televisión. En términos generales, las "bellas artes" mismas pueden considerarse un género; sin embargo, ahora me gustaría considerar el concepto de las formas múltiples de

¹¹ Gubern, Román, *La mirada opulenta*, p. 133

¹² Mitchell, W. J. T., *Blake's Composite Art*, New Jersey, Princeton University, 1982. p. 56

Each medium of communication brings along its own "rules" of engagement. Consider, for example, the mind's way of relating to a work of literature versus a movie. Each media promotes its own sense of involvement. It is certain that different languages inherently speak to us differently, but to what extent do different mediums add and subtract from one another. These questions regard translation between different mediums, or more precisely, *transcodification*. Transcodification concerns the possibility of translation (transfer of equivalent meaning) between diverse mediums of communication.

There is also transcodification between the visual arts themselves, such as between drawing, photography and sculpture, each of which calls upon the senses in different ways. By the movement from one sign system (medium) to another, the work takes on a whole new atmosphere of assimilation. It suggests a different reading because it is seen (literally) as a different substance.

Below is a quote from Roman Gubern, in which transcodification is considered between verbal and iconic discourse:

Translation from verbal discourse to iconic discourse is extraordinarily complex because in such an operation the substance of expression is essentially altered...that is, the natural material-physical and sensible.¹⁶

This quote regards transcodification between verbal and visual; however, it is of equal interest to consider the transcodification between different iconic mediums themselves, such as drawing, photo and sculpture. As the substance changes from one medium to another a challenging selection of impossible equivalencies arises. A poster is not the same thing as a painting. A poster of a Van Gogh painting never shares the same sense of immediacy as the painting does, but rather takes on its own kind of meaning. As the substance changes, the possibility of a direct or equivalent translation becomes remote.

The consequence of such a movement or translation is that a new relation is established. The assimilation of one medium rather than another has consequences regarding the way that the world is likely to be imagined. Eisner points out that our conception of the world depends in large measure upon the forms of representation that we are accustomed to:

¹⁶ Gubern, Ramón, *La mirada opulenta*, Barcelona, Gustavo Gili, 1994 p. 52.

representación desde el punto de vista de la estética. Todos los géneros implican combinaciones varias de interacciones estéticas.

1. 3. Representación y Estéticas

La existencia de distintos sistemas lingüísticos plantea interesantes problemas teóricos respecto a la posibilidad de diferentes significados inherentes a diferentes medios. ¿Qué ocurre, por ejemplo, cuando un referente específico es transferido de un medio a otro? ¿Cómo nos vemos afectados por nuestras lecturas de un medio frente a otro?

El hecho de que haya diversos sistemas de lenguaje (*comunicación* podría ser un mejor término) indica que todos los lenguajes tienen sus límites respecto a lo que puede y no puede decirse, expresarse o comunicarse. Estoy interesado en las relaciones existentes entre los lenguajes de comunicación, y la manera como cada uno de ellos nos "habla". Nos encontramos (y nos perdemos) entre una pluralidad diversa de lenguajes que constituyen formas de representación. Alguien podría decir simplemente que estamos sumergidos en la comunicación. Tal y como lo entendemos comúnmente, el lenguaje (un texto, la lectura, la escritura y el lenguaje oral: el lenguaje propositivo) es tan sólo uno de los muchos lenguajes que nos dan la oportunidad de aproximarnos a nuestro ambiente y a nosotros mismos.

Hay muchas maneras de aproximarnos al concepto de representación (la democracia, por ejemplo, es el ideal de la forma *representativa* de gobierno). También he analizado las formas múltiples de representación en la relación que guardan con los sistemas arbitrario, imitativo y simbólico. En este contexto, puede entenderse a la representación en términos de una forma de arte como la fotografía, la pintura o la escultura que es representativa de algo diferente a sí misma -una forma de sustitución. De la misma manera, la música, la poesía, el teatro y la danza explican otras formas de representación. Cada forma de representación sugiere su propia clase de pensamiento. Sin embargo, todo dejaría de existir sin la facultad de la percepción, que los sentidos hacen posible.

Hay una cantidad prácticamente infinita de formas de representación; por consiguiente, puede ser de utilidad cambiar el enfoque: las formas múltiples de representación también pueden entenderse en relación con los sentidos. El

“The choice of a form of representation is a choice in the way the world will be conceived, as well as in the way that it will be publicly represented”.¹⁷

Different mediums not only allow for different ways to perceive (the experience of relating to an artwork), but affect conception. For example, a photographer, painter or a writer would each approach their work differently. The mind of a painter imagines the environment differently than those of a writer. The mind of the photographer imagines differently than a writer. Both perception and conception are influenced by mediums.

Working with one form of representation versus another form of representation affects cognition.

It is appropriate here to recall the Marshall McLuhan’s famous phrase, “the medium is the message”. The creation of an artwork depends in large measure upon the medium. Much of the experience of creation is based on the expressive possibilities a medium provides. The choice of a medium (or combination of mediums) affects how one approaches their work, and how one conceives of the environment.

The craft of art involves thinking with mediums, not just about mediums. One of the things that art offers is the opportunity to imagine the world in diverse ways. A painting, poem and musical composition can be approached in any number of ways, not only from the point of view of the artist, but for the spectator as well. For example, a painting can be *read* musically, a poem can be visualized. It is important to point out that the ability to recognize (and deal with) different forms of representation always affects the way concepts are formed, and thus can serve as an aid to problem solving in other area of life. The overall point is that, whether we are aware of it or not, art moves us through the senses. How an individual imagines the world depends in large measure upon sensorial literacy.

As Eisner points out, individual meaning is not simply found, but rather constructed. The painter may look for the expressive details in terms of color and density, the writer might conceive of the situation in a way that that can be articulated through the poetic quality of words, whereas the musician might try to capture the movement and sound of the atmosphere. Perception is only selective depending upon what is anticipated, upon ones frame of reference.

¹⁷ Eisner, Elliott, *Cognition and Curriculum* p. 42.

distinguido educador Elliot Eisner se aproxima a este problema en función de cómo se percibe la forma de representación. Esto es, según este autor:

(...) la naturaleza del vehículo como forma de representación, más que como un medio particular definido culturalmente, como la pintura, la música, la danza, la poesía, el cine.¹³

La "naturaleza del vehículo" se refiere a cómo perciben la obra nuestros sentidos. Por tanto, una forma de representación implica siempre, de un modo u otro, a los sistemas sensoriales (visual, táctil, gustativo, olfativo, auditivo y cinestésico) y, en la mayor parte de los casos, "las formas de representación suelen combinarse e interactuar como lo hacen al transmitir información". Por ejemplo, el cuadro de una naturaleza muerta se relaciona con los sentidos a través de sus cualidades visuales y táctiles. Cada forma de representación cuenta con su propio "alfabetismo sensorial".

Cada medio de comunicación trae consigo sus propias "reglas" de compromiso. Considérese, por ejemplo, cómo se relaciona la mente con una obra literaria y cómo lo hace con una película. Cada medio promueve su propio sentido del compromiso. Es un hecho que diferentes lenguajes nos hablan intrínsecamente de una manera distinta, pero ¿hasta dónde los medios se suman y se restan entre sí? Estas preguntas tienen que ver con la traducción entre diferentes medios o, para ser más exactos, con la *transcodificación*. La transcodificación tiene que ver con la posibilidad de traducción (la transferencia de un significado equivalente) entre diversos medios de comunicación.

Hay también transcodificación entre las propias artes visuales como, por ejemplo, entre el dibujo, la fotografía y la escultura, cada una de las cuales involucra los sentidos de una manera particular. Moviéndose de uno a otro sistemas de signos (medios), la obra adquiere una nueva atmósfera de asimilación. Sugiere una lectura diferente porque es vista (literalmente) como una sustancia diferente.

En seguida aparece una cita de Román Gubern en donde la transcodificación es considerada entre los discursos verbal e icónico:

(...) del discurso verbal al discurso icónico es extraordinariamente complejo, porque en la operación se altera esencialmente la

¹³ Eisner, Elliott, *Cognition and Curriculum Reconsidered*, New York, Teachers College Press, 1994, p. 45.

All experience requires an aesthetic quality in order to be known; even the experience of nothing depends upon something: silence/sound, seen/unseen.

Even the experience of nothingness depends on our ability to imagine the qualities of the void. Because experience is a necessary condition for knowing, and because the character of experience is dependent upon the qualities to which it is directed, the quality of experience will depend upon what our senses have access to and upon how well we are able to use them.¹⁸

Even where there are non-qualitative concepts, every form of representation conveys information through its appeal to one or more of the sensory systems. Eisner's thesis is that the expansion of sensorial literacy, which naturally and in diverse ways involves the arts, should lead to a deeper and broader conception of the mind—particularly as related to education.

Most commonly, multiple forms of representation are perceived dynamically, coming together in diverse, sometimes in very subtle ways. There are visual forms of representation such as painting, and there are auditory forms of representation such as music, as well as kinesthetic art-forms like dance. Also, it can be said that there is a kind of painting that is lyrical, or a kind of music that evokes scenery and atmosphere. There is no set rule.

Words can take on a spatial form, as in the example below about growing old, cited from *Cognition and Curriculum*:¹⁹

¹⁸ Eisner, Elliott, *Ibid.*, p. 29.

¹⁹ Eisner, Elliott, *Ibid.*, p. 68.

*sustancia de la expresión.... es decir, la naturaleza material-física y sensible.*¹⁴

Esta cita se refiere a la transcodificación entre lo verbal y lo visual; sin embargo, resulta de igual interés considerar la transcodificación entre los diferentes medios icónicos, como el dibujo, la foto y la escultura. Conforme cambia la sustancia de un medio a otro surge una retadora selección de equivalencias imposibles. Un cartel no es lo mismo que una pintura. El cartel de un pintura de Van Gogh nunca comparte el mismo sentido de inmediatez que la pintura misma, pero toma sin embargo su propio tipo de significado. Conforme cambia la sustancia, se vuelve remota la posibilidad de una traducción directa o equivalente.

La consecuencia de tal movimiento o traducción es que se establece una nueva relación. La asimilación de un medio y no de otro tiene consecuencias respecto a la manera como quizá habrá de imaginarse el mundo. Eisner señala que nuestra concepción del mundo depende en gran medida de las formas de representación a las que estamos acostumbrados:

La elección de una forma de representación es la elección de la manera como será concebido el mundo, y también de la manera como será representado públicamente.¹⁵

Diferentes medios permiten no sólo diferentes formas de percibir, sino que modifican la concepción. Por ejemplo, un fotógrafo, un pintor o un escritor se aproximarán cada uno de manera distinta a su obra. La mente de un pintor no imagina el ambiente del mismo modo que la de un escritor. La mente del fotógrafo no imagina como la de un escritor. Tanto la percepción como la concepción se ven influidas por los medios. Trabajar con cualquiera de las formas de representación afecta la cognición.

Aquí es apropiado recordar la famosa frase de Marshall McLuhan, "el medio es el mensaje". La creación de una obra de arte depende en gran medida del medio. Gran parte de la experiencia de la creación se basa en las posibilidades expresivas que ofrece un medio. La elección de un medio (o combinación de medios) influye en cómo se aproxima cada uno a su obra, y cómo concibe el ambiente.

¹⁴ Gubern, Ramón, *La mirada opulenta*, p. 52.

¹⁵ Eisner, Elliott, *Cognition and Curriculum*, p. 42.

You feel drowsy. Even the effort
 of going to bed seems too much.
 You just nod off
 in the chair.

 It doesn't seem
 to matter
 anymore

This example demonstrates a successful union of complex relationships (visual and verbal, space and time), it is a combination of propositional and visual forms of representation which effectively communicate the idea of some final, slow coming and motionless, end. This is a powerful example of tension among independent languages that can add to a more convincing message, a synergy in which the whole is greater than the sum of the parts.

And finally there is the concept of the *gesamtkunstwerk*. In the nineteenth century, the German composer Richard Wagner called his comprehensive integration of the arts Gesamtkunstwerk (the total artwork). The total artwork constitutes a dynamic handling of multiple forms of representation that pushes the limits of human experience. This type of montage and play of language is a hybrid art (composite art) in which all of the senses are being dealt with in order to move the spectator. Today, we generally call this marriage of languages (or "energetic rivalry" between them) multimedia: multiple forms of representation.

1. 4. Becoming Multimedia

Western media environment has evolved in leaps and bounds. Sometime around the fifth century B.C. communication began a gradual transition from an oral culture to an alphabet-writing culture. In the sixteenth century, Gutenberg's invention of the printing press cemented a linear way of thinking that is generally associated

La cualidad del arte implica pensar con los medios, no sólo en los medios. Una de las cosas que ofrece el arte es la oportunidad de imaginar el mundo de muchas maneras. Podemos aproximarnos a una pintura, a un poema y a una composición musical de muchas maneras, y no sólo desde la perspectiva del artista, sino también desde la del espectador. Por ejemplo, una pintura puede *leerse* musicalmente, un poema puede ser visualizado. Es importante señalar que la habilidad de reconocer (y manejar) diferentes formas de representación influye siempre en la formación de conceptos y, por ello, puede ayudar a resolver los problemas en otros ámbitos de la vida. En general, la cuestión es que, estemos conscientes de ello o no, el arte nos mueve a través de los sentidos. En gran medida, un individuo imagina el mundo en función de su "alfabetismo sensorial".

Como lo señala Eisner, no se trata tan sólo de encontrar el significado individual sino de construirlo. El pintor bien puede buscar los detalles expresivos en función del color y la densidad, el escritor puede concebir la situación de una manera articulada, a través de la cualidad poética de las palabras, mientras que el músico puede tratar de capturar el movimiento y el sonido de la atmósfera. La percepción sólo es selectiva, según lo que se anticipe y el propio marco de referencia.

Para ser conocida, toda experiencia requiere una cualidad estética; aun la noción de la nada depende de algo: silencio/sonido, lo visto/lo no visto.

Incluso la experiencia de la nada depende de nuestra capacidad para imaginar las cualidades del vacío. Como la experiencia es una condición necesaria para conocer, y dado que su carácter depende de las cualidades a las que se dirige, la cualidad de la experiencia dependerá de aquello a lo que tengan acceso nuestros sentidos y de qué tanto seamos capaces de utilizarlos.¹⁶

La construcción de conceptos es el producto de un juego asociativo. Inclusive donde hay conceptos no cualitativos toda forma de representación transmite información a través de su llamado a uno o más de los sistemas sensoriales. La tesis de Eisner es que la expansión del alfabetismo sensorial, que implica las artes de manera natural y de distintos modos, deberá conducir a una concepción más profunda y más amplia del mundo y de la mente.

¹⁶ Eisner, Elliott, *Ibid.*, p. 29.

with reading and writing (everything has a beginning, a middle and in end), thus influencing a kind of rational and systematic method of thinking. Around the same period of time, renaissance perspective began to influence a new way of relating to space. In the nineteenth century, Daguerre's invention of photography obliged a new way of seeing (and thus thinking). Around the end of the nineteenth century Thomas Edison's phonograph (based on previous work on the telegraph and telephone) began to be heard. At the same time, around the end of the nineteenth century, Edison's work on developing reliable electricity would eventually bring all of these other developments together: the first commercially practical television was developed in the 1930's. Contemporary culture involves a whole ecology of media which resembles something like Wagner's *Gesamtkunstwerk*, but as part of the aesthetics and drama of everyday life.

As the media environment continues to change, the minds way of thinking also changes. In other words, social convention is altered by the media environment itself. All media are not only extensions of ourselves, but also become extensions of the natural environment:

Unlike exploring the sea, where a ship's wake disappears as soon as it passes, but more like exploring a forest where footprints do modify the explored landscape.²⁰

Multimedia, while seen as the measure of contemporary culture, is also part of the contemporary landscape. However, the complex nature of multimedia is generally taken for granted, unannounced and therefore unnoticed. By and large, the juxtaposition of diverse modes of expression supplement the "natural" environment and remain unquestioned. Multimedia technology is considered the "norm" is western contemporary culture (science and technology are sustained and supported by a strong belief in the inevitability of progress). However, there is less and less to be considered natural about contemporary media landscape, except that perhaps we are increasingly entangled in its footprints.

²⁰ Eco, Humberto, *A Theory of Semiotics*, USA, Indiana University, 1979, p. 29.

Por lo general, las múltiples formas de representación se perciben dinámicamente, y surgen de maneras diversas, a veces muy sutilmente. Hay formas visuales de representación como la pintura, y hay formas auditivas de la representación como la música, y también formas cinestésicas de arte como la danza. Puede decirse, igualmente, que hay una clase de pintura que es lírica, o una clase de música que evoca el escenario y la atmósfera. No hay reglas establecidas.

Las palabras pueden tomar una forma espacial como en el ejemplo siguiente respecto a la sensación de envejecer, tomado de *Cognition and Curriculum*¹⁷:

T	i	e	n	e	s	s	u	e	ñ	o	.	I	n	c	l	u	s	o	i	r	a	l	a		
c	a	m	a	e	s	d	e	m	a	s	i	a	d	o	e	s	f	u	e	r	z	o	.		
T	a	n	s	ó	l	o	t	e	q	u	e	d	a	s	d	o	r	m	i	d	o				
e	n	l	a	s	i	l	l	a	.																
Y	a	n	a	d	a																				
p	a	r	e	c	e																				
i	m	p	o	r	t																				
a																									

Este ejemplo demuestra una unión exitosa de relaciones complejas, es una combinación de formas de representación propositivas y visuales que comunican eficazmente la idea de que, en alguna parte, la vida llega a un lento final. Es éste un poderoso ejemplo de tensión entre lenguajes independientes que puede añadirse a un mensaje convincente, una sinergia en la que el todo es más grande que la suma de las partes.

Y finalmente tenemos el concepto de la *Gesamtkunstwerk* (la obra de arte total). En el siglo diecinueve, el compositor alemán Richard Wagner llamó así a la integración general de las artes. La obra de arte total constituye un manejo dinámico de las múltiples formas de representación que empuja los límites de la experiencia humana. Este tipo de montaje y juego del lenguaje es un arte híbrido (arte compuesto) en el cual todos los sentidos están participando para mover al espectador. Hoy en día llamamos por lo general a esta unión de lenguajes (o "rivalidad energética" entre ellos) multimedia.

¹⁷ Eisner, Elliott, *Ibid.*, p. 68.

II. Words and Visual Images

Art is the minds way of language.

Words and visual imagery represent two very different ways of relating to the world. They are different mediums and affect the minds way of thinking in different ways.

Writing itself is unique way of perceiving or thinking about the world, which is different than thinking about ones environment in terms of visual imagery. For example, try to imagine a recent vacation in terms of writing versus visual imagery, and different things will come to mind. One's facts and memories vary according to the media provided . Thus, in the insightful words of the founder of media studies, Marshall McLuhan, "the medium is the message".

One choice of media over another always affects ones conception of their environment. Today's multimedia environment represents a new frontier, a new challenge to the minds way of relating to the environment. Today we often find words and visual images on the same "page".

As words and visual images are placed together, we begin to "read" differently. We want to separate the two, but there are no clean lines that separate words and visual images, in regards to the minds way of perceiving the environment and conceiving ideas. Culture, nature, words and images simply make up a part of the environment by varying degrees.

Words and visual images are two very different way of relating to the environment, however they are increasingly related to one another in diverse ways in contemporary culture. For example, words and visual images can be related to one another as follows.²¹

- *Iconic* The visual directly enhances and supports the word.
- *Metaphorical* The visual is analogous to the verbal.
- *Ironic* The verbal is opposite or contradicts the verbal.

²¹ SKAGGS, Steven, "What is our guiding Idea", en: *Letter Arts Review*, vol. 17, no. 2, 2002.

1.4. Multimedia a través Tiempo

El ambiente mediático occidental ha evolucionado a grandes saltos. Alrededor del siglo V a.C. la comunicación inició una transición gradual de una cultura oral a una cultura de escritura alfabética. En el siglo XVI, la invención de la imprenta de Gutenberg cimentó un modo lineal de pensar que suele asociarse con la lectura y la escritura (todo tiene un comienzo, un punto medio y un final), generando así una especie de método de pensamiento racional y sistemático. Alrededor de la misma época, la perspectiva renacentista comenzó a generar una nueva manera de relacionarse con el espacio. En el siglo XIX la fotografía, la inventada por Daguerre, obligó al surgimiento de una nueva manera de ver (y, por tanto, de pensar). Cerca de finales del siglo diecinueve comenzó a escucharse el fonógrafo de Thomas A. Edison (basado en trabajos previos con el telégrafo y el teléfono). Por la misma época, el trabajo de Edison para producir una corriente eléctrica confiable traería con el tiempo todos estos avances juntos: el primer televisor comercialmente práctico fue desarrollado en la década de 1930. La cultura contemporánea implica toda una ecología de los medios que se parece un poco al *Gesamtkunstwerk* de Wagner, pero como parte de la estética y el drama de la vida cotidiana.

Conforme continúa cambiando el ambiente mediático, cambia también nuestra manera de pensar. En otras palabras, la convención social se ve alterada por el propio ambiente de los medios. Todos los medios no son tan sólo extensiones de nosotros mismos, sino que se vuelven también extensiones del ambiente natural:

(...) a diferencia de la exploración del mar, en donde la estela de un barco desaparece tan pronto como éste pasa, sino más bien como la exploración de un bosque, en donde las huellas sí modifican el paisaje explorado.¹⁸

Los modos de expresión se vuelven parte de nosotros, parte del ambiente. Aunque puede verse como la medida de la cultura contemporánea, la tecnología multimedia forma parte también del paisaje contemporáneo. Sin embargo, solemos dar por sentada la compleja naturaleza de esta tecnología, sin ser informados y, por tanto, sin notarla. En conjunto, la yuxtaposición de modos diversos de expresión complementa el ambiente "natural" y permanece sin ser cuestionada. La tecnología

¹⁸ Eco, Umberto, *A Theory of Semiotics*, Bloomington, Indiana University, 1979, p. 29.

- *Orthogonal* The visual has no relationship to the verbal.

There has always been a tension between the word and visual form; however, the play between words and visual images has never been greater in western culture. As these two systems come together, it is also useful to consider some of their differences and how they might relate.

In general, the relationship of visual images and words (notwithstanding that in the field of semiotics everything is a kind of text/ word) can be seen in the following way. An image (i.e. a photo or painting) is seen as analogous to some "natural" sign. It is also generally considered a spatial art. The language of words (i.e. text, poetry), on the other hand, concerns a system of arbitrary signs that are dependent upon some conventional understanding. The language of words is generally considered to be a temporal art.

Where a text concerns naming objects as a kind of creative act or concept, an iconic image typically concerns reproduction. For example, the word *cloud* is more dependent upon a social agreement than the way it sounds or its appearance. The idea of clouds is a concept that goes beyond any single painting, but it is the painting that illuminates the concept in a plastic way.

Words and visual images represent two very different ways of relating to the environment. Contemporary theorist, W.J.T. Mitchell summarizes the conventional thinking regarding image and text the following way in his book *Iconology, Image, Text, Ideology* (1987):

We imagine the gulf between words and images to be as wide as the one between words and things, between (in the largest sense) culture and nature.²²

In practice; however, the two systems resist hierarchical tension. Tension among language systems is not fixed and stable, but relative and dynamic. In the realm of popular culture a cross-pollination of words and visual images (and sounds) all "speak" us in diverse ways, manifesting images that are always becoming (and unbecoming): Montage is becoming us. Multimedia is montage; differences relate and play against one another.

²² Mitchell, W. J. T. , *Iconology: Image, Text, Ideology*, Detroit, University of Chicago Press, 1987. p.43

complementa el ambiente "natural" y permanece sin ser cuestionada. La tecnología multimedia es considerada la "norma" en la cultura contemporánea de occidente (la ciencia y la tecnología se ven apoyadas por una fuerte creencia en lo inevitable del progreso). Sin embargo, cada vez hay menos que pueda considerarse natural respecto a la cultura contemporánea.

Words and visual images affect the senses differently; however, between the two, the one being sensible (body) and the other intelligible (mind), a silent tension is weaved. Words and images share a symbiotic relationship through the senses. Just as human beings are part nature and part culture, there is a necessary interrelationship between words and images. All mediums of communication are extensions of our selves.

In that we want to keep these two worlds separate, sometime a distinction between words and visual images takes on ideological consequences as pointed out by the contemporary theorist Roman Gubern in his book *Del Bisonte a la Realidad Virtual*:²³

Iconic expression = profane

Verbal expression = divine

Here, visual imagery is distinguished from the word because it is analogous with the sensible physical world rather than the essential and spiritual *Word* of God. The most famous example is the *Biblia pauperum* which amounts to a book of images related to the "word" of God for the unknowing (illiterate) masses. Regardless of the metaphysical overtones of such a sharp separation, it is important to note that there is an apparent social need that the two are inter-weaved in diverse ways.

There is no doubt that words are representative of a different system of language than iconic images. Each system has unique characteristics; however, Gubern makes clear the value of the two systems:

If words constituted exactly the same descriptive function as iconic images, there would be no need for the sculptures of Fideas, or the paintings of Rembrandt; all qualities would be transmitted through the relay of words²⁴

Language systems speak in diverse ways. The combining (montage) of these two systems allows for diverse ways to relate a message. When words seem to be less than sufficient, or inadequate, visual imagery is used as a form of mediation. On the other hand, when images are less than adequate, words become instrumental.

²³ Gubern, Román, *Del Bisonte a la Realidad Virtual*. Barcelona, Anagrama, 1996, p. 52.

²⁴ Gubern, Román, *La Mirada*..., p. 52.

II. Palabras e imágenes visuales

El arte es el modo de pensar de la mente.

Las palabras y las imágenes visuales representan dos maneras muy distintas de relacionarse con el mundo. Son medios diferentes y afectan la manera de pensar de la mente de modos distintos.

En otras palabras, escribirse a sí mismo es la manera única de percibir el mundo o de pensar respecto a él, lo cual es diferente a pensar respecto al propio ambiente desde el punto de vista de las imágenes visuales. Tratemos de imaginar, por ejemplo, unas vacaciones recientes en términos escritos, en comparación con las imágenes visuales, y diferentes cosas vendrán a nuestra mente. Los hechos y recuerdos propios varían según los medios de que se disponga. Así, con las sagaces palabras del fundador de los estudios sobre los medios, Marshall McLuhan, "el medio es el mensaje".

La elección de un medio sobre la de otro afecta siempre nuestra concepción del ambiente. El ambiente multimedia de la actualidad representa una nueva frontera, un nuevo reto para la manera de relacionarse con el ambiente. Actualmente es frecuente que hallemos palabras e imágenes visuales en la misma "página".

Como las palabras y las imágenes visuales se colocan juntas, comenzamos a "leer" de otra manera. Deseamos separar las dos, pero no hay líneas claras que separen las palabras y las imágenes visuales, con respecto a la manera en que la mente percibe el ambiente y concibe las ideas. La cultura, la naturaleza, las palabras y las imágenes conforman simplemente una parte del ambiente en medidas variables.

Las palabras e imágenes visuales son dos maneras muy diferentes de relacionarse con el ambiente, a pesar de que están cada vez más relacionadas entre sí, de modos distintos, en la cultura contemporánea. Por ejemplo, las palabras e imágenes visuales pueden establecer entre sí las siguiente relaciones:¹⁹

¹⁹ SKAGGS, Steven, "What is our guiding Idea", en: *Letter Arts Review*, vol. 17, no. 2, 2002.

Sometimes images are used to fill in the blind spots for ideas that are beyond our reach. For example, scientific language is generally beyond the grasp of the general public and visual representations are used to convey a glimpse of understanding (e.g. the concept of the "black hole"). In diverse ways, the expressive consequences of the "crossovers" between visual images and words are meaningful because they seduce us into a common language or general understanding.

It is worth remembering that the flower of history is logos: the word. The potential of written language is not only to facilitate the organization of society, but also to help us remember who we are. Before the arrival of the written word, history passed through the generations based on the memories of storytellers and their abilities to persuade. Words were to be believed in, a uniting force (edited by rulers). The language of contemporary culture is more complicated. Today, what we "believe" in is a fragmented display of words, sounds and visual imagery moving in concert at electric speed. Multimedia obliges a new way to facilitate society, a more illusory way. Multimedia is a challenge to the linear and expository way of thinking representative of the written word.

The diverse relationships between words and images are increasingly a part of popular culture. It is also a part of politics. We "read between the lines". By bringing together words and graphic images (multimedia) communication becomes a complex labyrinth of relationships. As popular communication becomes more aesthetic, the possibility of the "total artwork" becomes all too real.

However, although the tension between words and images is at a highpoint, the word still tends to dominate all other forms of communication. In his book *Image, Text, Music*²⁵, Roland Barthes shows us not only how images can speak for words, but also how the use of words can dominate the significance of a photograph:

It is not the image which comes to elucidate or "realize" the text, but the latter which comes to sublimate, patheticize or rationalize the image... the text loads the image, burdening it with a culture, a moral, an imagination.²⁶

The usage of words tends to contextualize visual images, and not the other way around. This is not to say that words are always well placed or that they are always meaningful, but that they connote a sense of definition (after all, there are dictionaries

²⁵ Barthes, Roland, *Image Text Music*, New York, Hill Wang, 1999.

²⁶ Barthes, Roland, "El mensaje fotográfico", en: *Los obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1995. p.p. 25-26.

- *Icónica* Lo visual incrementa y respalda directamente a la palabra.
- *Metafórica* Lo visual es análogo de lo verbal.
- *Irónica* Lo visual es opuesto o contradice a lo verbal.
- *Ortogonal* Lo visual no tiene relación alguna con lo verbal.

Siempre ha habido una tensión entre la palabra y la forma visual; sin embargo, el juego entre las palabras y las imágenes visuales nunca ha sido mayor en la cultura occidental. Como estos dos sistemas se presentan juntos, también es útil considerar algunas de sus diferencias y cómo pueden estar relacionados.

En general, la relación entre las imágenes visuales y las palabras (sin considerar que en el campo de la semiótica todo es una especie de texto/palabra) puede verse de la siguiente manera. Una imagen (es decir, una foto o una pintura) es vista como análoga de algún signo "natural". También es considerada, por lo general, un arte espacial. Por otra parte, el lenguaje de las palabras (es decir, el texto, la poesía) se relaciona con un sistema de signos arbitrarios que dependen de cierta comprensión convencional. El lenguaje de las palabras suele considerarse un arte temporal.

Mientras que un texto se relaciona con nombrar objetos como una especie de acto o concepto creativo, en nuestro mundo contemporáneo occidental una imagen icónica generalmente tiene que ver con la reproducción. Por ejemplo, la palabra *nube* depende más de un acuerdo social que de cómo suena o de su apariencia. La idea de las nubes es un concepto que va más allá de cualquier cuadro en particular, pero es el cuadro el que da luz al concepto de una manera plástica.

Las palabras e imágenes visuales representan dos maneras muy diferentes de relacionarse con el ambiente. El teórico contemporáneo W. J. T. Mitchell compendia el pensamiento convencional respecto a la imagen y el texto en su libro *Iconology: Image, Text, Ideology* (1987),²⁰ expresando lo siguiente:

Nos imaginamos que el abismo que hay entre las palabras y las imágenes es tan amplio como el que hay entre las palabras y las cosas y (en el sentido más amplio posible) entre la cultura y la naturaleza.²¹

²⁰ Mitchell, W. J. T. , *Iconology: Image, Text, Ideology*, Detroit, University of Chicago Press, 1987. Aún no existe versión en español de este libro.

²¹ Mitchell, W. J. T., *Ibid.*, p. 43.

for words). Although words (logos) are still on the top shelf of the hierarchy of importance, the medium of words finds itself in a complicated web of diverse methods of communication. (In a different way, the above quote serves as a reminder of the relationship between a visual work of art and its title. A title puts the artwork in context, as often does the captions of newspaper articles).

Multimedia makes sense to modern man. In "contemporary societies", the representation of reality *is* dynamic and illusive. So what is the power of words? In the context of multimedia, words sometimes float about and simply mean less. In an ever-expanding labyrinth of languages and other methods of communication, doesn't it seem like words are increasingly tricks for lawyers, politicians and advertising campaign editors. Words are poetry and have the power to move people.

Something violent occurred to the authority of the "word" which has to do with the development of reproductive photography. The printed word and the printed photograph play against one another in a montage of diversity. The sounds of words are combined with the soundings of multimedia. The technology of reproductive photography knocked the word from its pedestal. Before the display of reproductive visual imagery became common, the relationship of man to his environment was oriented through words. Furthermore, the monopolistic relationship between words and "reality" is strained by a wave of scientific languages. Scientific specialization challenges man's relationship with the word. Scientific language is too precise, and intolerant towards ambiguous tones and linguistic subtleties. Until science became christened as the legitimate model of "truth-telling", it was conceivable for a well educated individual to be able to explain the whole of the humanities and sciences in an adequate way with words (when words were science). Increasingly, the scientific languages are separated from the word, incapable of translation-and we are left with visual imagery to fill in the blind spots.

We are left with words and visual images (and the soundings of multimedia) to make sense of our surroundings-to make sense of everything from precision satellite guided bombs to the value of art in the market place. We are now awash in all of the diverse languages that have between them large gaps of silence. To quote the literary critic George Steiner:

En la práctica, sin embargo, los dos sistemas empañan la tensión jerárquica. La tensión entre los sistemas lingüísticos no es fija ni estable, sino relativa y dinámica. En el reino de la cultura popular una polinización cruzada de palabras e imágenes visuales (y sonidos) nos "habla" de maneras diversas, manifestando imágenes que siempre se están transformando: el montaje se está transformando en nosotros. Conforme la tecnología multimedia actúa sobre nuestros sentidos, las diferencias ejercen una influencia mutua.

Tanto la palabra hablada como la imagen visual afectan los sentidos de una manera particular; sin embargo, entre estos dos, el que es sensible (el cuerpo) y el otro que es inteligible (la mente), se entreteje una muda tensión. Las palabras y las imágenes comparten una relación simbiótica a través de los sentidos. Al igual que los seres humanos somos en parte naturaleza y en parte cultura, hay una interrelación necesaria entre las palabras y las imágenes. *Todos los medios de comunicación son extensiones de nosotros mismos.*

Dado que deseamos mantener estos dos mundos separados, a veces una distinción entre las palabras y las imágenes visuales genera consecuencias ideológicas, como lo señala el teórico contemporáneo Román Gubern en su libro, *Del Bisonte a la Realidad Virtual*²²:

Expresión icónica = profano

Expresión verbal = divino

Aquí, las imágenes visuales se distinguen de la palabra porque son análogas al mundo físico sensible, más que a la *palabra* de Dios, esencial y espiritual. El ejemplo más famoso es la *Biblia pauperum* o *Biblia de los pobres*, que equivale a un libro de imágenes relativas a la "palabra" de Dios dirigida a las masas ignorantes (iletradas). Sin importar las connotaciones metafísicas de una separación tan evidente, es importante hacer notar que hay una necesidad social manifiesta de que ambas se entrecrucen de maneras distintas.

Sin duda las palabras representan un sistema de lenguaje distinto a las imágenes icónicas. Cada sistema tiene características únicas; sin embargo, Gubern aclara el valor de ambos:

²² Gubern, Román, *Del Bisonte a la Realidad Virtual*. Barcelona, Anagrama, 1996, p. 52.

Everywhere, knowledge is splintering into intense specialization, guarded by technical languages fewer and fewer of which can be mastered by any individual mind.²⁷

As technical languages increasingly become specialized, the language of words finds itself in retreat (less precise, if not less believable). The substitute for words takes on the form of graphic *display*. Visual images become illustrations that speak of the unspeakable. Contemporary culture is a display of technology that puts the human drama on stage. Today the desire to believe in words seems to have faded. The same is true of visual imagery, although visual imagery was never distinguished as equal to the word. In a sense, we are left with montage and the play of language, fragments of potential meaning that play against themselves.

Western culture is possessed (fascinated) by hybrids of words, images and sounds that move through space and time at the speed of light. And these hybrids are always related through the senses. We relate to words and graphic images through our senses (and are easily misled) finding truths in lies and lies in truths.

What is unmediated truth? Pure consciousness, pure presence? As George Steiner reminds us in his collection of essays, *Language and Silence*, even the over-reacher must draw back at times from that unspeakable presence "lest he be consumed, Icarus-like, by the terrible nearness of a greater making".²⁸ Media is a part of our nature. The relationships among languages are limitless; all language has its limits.

²⁷ Steiner, George, *Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman*, USA, Yale University, 1998, p. 34

²⁸ Steiner, George, *Ibid*, p.39

Si las palabras cumplieren exactamente la misma función descriptiva que las imágenes icónicas, no necesitaríamos de las esculturas de Fidias, ni de los cuadros de Rembrandt, pues sus cualidades podrían ser íntegramente transmitidas por el relato verbal.²³

Los sistemas lingüísticos se expresan a través de vías distintas. La combinación (montaje) de estos dos sistemas permite la existencia de modos diferentes de comunicar un mensaje. Cuando las palabras parecen ser menos suficientes o inadecuadas, las imágenes visuales son utilizadas como mediación. Por otro lado, cuando las imágenes son menos apropiadas, las palabras se vuelven instrumentales. A veces se hace uso de las imágenes para llenar los espacios vacíos con ideas que van más allá de nuestras capacidades. Por ejemplo, el lenguaje científico suele estar más allá del alcance del público general y las representaciones visuales se utilizan para transmitir un atisbo de comprensión (por ejemplo, el concepto del "agujero negro"). De modos distintos, las consecuencias expresivas de los "entrecruzamientos" entre las imágenes visuales y las palabras son significativas porque nos seducen hacia un lenguaje común o un entendimiento común.

Vale la pena recordar que la flor de la historia es el *logos*: la palabra. El potencial del lenguaje escrito consiste no sólo en facilitar la organización de la sociedad, sino también en ayudarnos a recordar quiénes somos. Antes de la llegada de la palabra escrita, la historia pasó por las generaciones basándose en el recuerdo de los narradores de historias y en sus habilidades para persuadir. Las palabras estaban allí para ser creídas, eran una fuerza de unión (editada por los gobernantes). El lenguaje de la cultura contemporánea es más complicado. Hoy en día, aquello en lo que "creemos" es una muestra fragmentada de palabras, sonidos e imágenes visuales que se mueven concertadamente a velocidades eléctricas. La tecnología multimedia genera forzosamente un nuevo camino para facilitar la vida en sociedad, un camino más ilusorio. Lo multimedia es un reto frente a la manera lineal y expositiva de pensar, representativa de la palabra escrita.

Las relaciones diversas entre las palabras y las imágenes pertenecen, cada vez más, a la cultura popular. Forman parte también de la política. Nosotros "leemos entre líneas". Reuniendo las palabras y las imágenes gráficas (multimedia), la comunicación se vuelve un complejo laberinto de relaciones. Conforme la

²³ Gubern, Román, *La mirada opulenta*, p. 52.

II. 2. Montage and Representation

All art is constitutive.

Goethe

The use of standardized systems of measurement such as rulers and clocks help us navigate through life with a sense of precision. On the other hand, it may be said that the concept of *montage* is relational, relative and dynamic. Montage is perception, a way of thinking that is constructive. It is a less than absolute measuring of the mind's way of thinking. Sometimes we refer to this craft (derived from *craft*: power) which divides and brings us together *art*.

The definition of the word montage comes from the French word *monter*, meaning to set together or mount. By means of comparison, contrast and constitution, montage is a "language" that we have come to relate to, it makes sense to us in a contemporary and conventional way. It is part of the textual weave (intertextuality) that occupies our daily lives, and it is what we're accustomed to through day-to-day experience. Montage is modern. Everything else would seem to be anachronistic, an outdated way of relating to the world (a world without photographs).

Always related with the development of photography²⁹, montage is a "cut and paste" method of *image* making. From fragmented pieces of information, we try to synthesize juxtaposed elements into a single unity, a "complete picture".

A simple example of montage would be to "imagine an image" of two photos placed alongside one another or juxtaposed, such as a photo of a child and another photo of fresh flowers in bloom. The consequence of this sort of montage, at the very least, makes for a pleasing image in the mind of the spectator. The reading would invariably be different if the photos of the flowers were not fresh and blooming, but

²⁹ While others were arguing whether or not photography was a legitimate form of art, the question that Walter Benjamin asked in his visionary study on *The Work of art in the Age of Mechanical Reproduction* was how advances in methods of reproduction would transform the whole idea of art? Moreover, he foresaw an anthropological change in which the production of images would affect the senses and thought. Benjamin was thinking through this question of the interrelations among the arts, technology and mass society in the 1930's.

comunicación popular se vuelve más estética, la posibilidad de la "obra de arte total" se vuelve demasiado real.

Si bien la tensión entre palabras e imágenes se halla a su más alto nivel, las palabras siguen manteniendo una posición prominente, contextualizando las cosas. La palabra todavía tiende a dominar todas las demás formas de comunicación. En su libro *Image, Text Music*²⁴, Roland Barthes nos muestra no sólo cómo las imágenes pueden hablar por las palabras, sino cómo el uso de las palabras puede dominar el significado de una fotografía:

No es sólo la imagen la que llega a elucidar o a 'revelar' el texto, sino que este último llega a sublimar, degradar o racionalizar la imagen... el texto carga a la imagen con una cultura, una moral, una imaginación.²⁵

El uso de las palabras tiende a contextualizar las imágenes visuales, y no al contrario. Esto no significa que las palabras estén siempre bien colocadas o que sean siempre significativas, sino que transmiten un sentido de la definición (después de todo, hay diccionarios para palabras). Aunque el lenguaje de las palabras (*logos*) sigue estando en el nivel más alto de la jerarquía de importancia, el medio de las palabras se halla en una complicada red de métodos distintos de comunicación. De otro modo, esta cita sirve de recordatorio de la relación que hay entre una obra de arte visual y su título. Un título contextualiza la obra de arte, como a menudo lo hacen los subtítulos de los artículos periodísticos.

La tecnología multimedia tiene sentido para el hombre moderno. En las "sociedades contemporáneas", la representación de la realidad es dinámica y aparente. En el contexto multimedia, las palabras flotan por todas partes y simplemente significan menos. En un laberinto de lenguajes que está en constante expansión, las palabras parecen transmitir una sensación de ligereza: las palabras son trampas para los abogados, para los políticos y para los editores de campañas publicitarias. Las palabras son poesía y tienen el poder de mover a la gente.

Algo violento ocurrió con la autoridad de la "palabra" que tiene que ver con el desarrollo de la fotografía reproducible. La palabra impresa y la fotografía impresa

²⁴ Barthes, Roland, *Image Text Music*, New York, Hill Wang, 1999.

²⁵ Barthes, Roland, "El mensaje fotográfico", en: *Los obvio y lo obtuso*, Barcelona, Paidós, 1995. p.p. 25-26.

dead and dry. The "image" would not "read" the same. The silent message (image) of each is different, but easily understood.

We find that differences relate³⁰, we "find" images. We often use the popular phrase "I see" to convey a complex and dynamic sense of understanding. It may be that these images only appear in the mind's eye; however, we try to find meaning among the soundings of illusive layers of signs: silence is always near.

The development of reproducible photography fundamentally changes the map of communication. The blossoming of *collage* and *montage* (traditionally understood as *cutting* and *mounting* diverse images from newspapers, photos and magazines from one context and replacing them into another *single format*) constitute a radical development concerning human perception. Since the Impressionist art movement (late 1860's to late 1890's), the appeal of montage has continued to play on the mind's way of thinking, principally due to advancements in technology. People distinguish themselves through the use of photographic images (people began to see themselves, literally, in a new light).

In effect, new relations are born among ourselves and the environment through technological achievement. Contemporary image-making reveals a dynamic "ecology of media". It is not that the concept (or practice) of montage was an unknown aspect of communication before the arrival of the new technology, it is just that the new technologies, such as advanced methods of photography (the first practical method of photography, the *Daguerreotype* was invented in the 1840's in France by Louis Daguerre) encouraged new ways of representing reality. Other important developments included the invention of radio broadcasting (circa 1897) and increased efficiency of printing presses. All together, these developments obliged a new way of relating to the world. Just as Gutenberg's invention of moveable type, during the fifteenth century, promoted a linear view of reality, the ecology of media today can be summarized by montage. Today, "everyday reality" is like a montage that has the feeling of Wagner's *Gesamtkunstwerk*-all the time.

The ability to print books by means of mechanical reproduction, and the ability to reproduce visual images has powerful effects on culture, regarding how and what can be imagined. The image making of montage does not allow for the illusion of a clear linear means of communication. The distinguished contemporary theorist, Frederic

³⁰ SAUSSURE, Ferdinand, *General Course in Linguistics*, New York: McGraw Hill, 1966

ejercen influencia mutua en un montaje de la diversidad. Los sonidos de las palabras se combinan con las complejidades multimedia. La tecnología de la fotografía reproducible derribó a la palabra de su pedestal. Antes de que la aparición de las imágenes visuales reproducibles se volviera algo común, la relación entre el hombre y su ambiente estaba orientada hacia las palabras. Además, la relación monopolista entre las palabras y la "realidad" se ve torcida por una ola de lenguajes científicos. La especialización científica constituye un reto para la relación del hombre con la palabra. El lenguaje científico es demasiado preciso e intolerante hacia los tonos ambiguos y las sutilezas lingüísticas. Sólo hasta que la ciencia fue bautizada como el modelo legítimo para la "revelación de la verdad" resultó concebible para un individuo bien educado explicar apropiadamente con palabras la totalidad de las humanidades y las ciencias (esto cuando las palabras eran ciencia). Cada vez más, conforme los lenguajes científicos se especializan, se separan de la palabra, incapaces de una traducción.

Nos quedan tan sólo las palabras y las imágenes visuales (y las complejidades multimedia) para poder darle sentido a nuestro entorno -para darle sentido a todo, desde las bombas guiadas con precisión por satélites hasta el valor del arte en el mercado. Ahora nos sentimos inundados por todos los lenguajes diversos que tienen, entre ellos, grandes vacíos de silencio. Citando al crítico literario George Steiner:

Por todas partes, el conocimiento se está astillando en una intensa especialización, protegida por lenguajes técnicos, y una cantidad cada vez menor de éstos puede ser dominada por una mente individual.²⁶

Conforme los lenguajes técnicos se vuelven más y más especializados, el lenguaje de las palabras se encuentra en retirada (menos preciso). El sustituto de las palabras toma la forma de una *representación* gráfica. Las imágenes visuales se vuelven ilustraciones que hablan de aquello de lo que no puede hablarse. La cultura contemporánea es una representación de la tecnología que escenifica el drama humano. Hoy en día el deseo de creer en las palabras parece haber desaparecido. Lo mismo ocurre con las imágenes visuales, aunque las imágenes visuales nunca pudieron distinguirse como algo de importancia semejante a la de la palabra. En

²⁶ Steiner, George, *Lenguaje and Silence: Essays on Language. Literature and the Inhuman*, New Haven, Yale University, 1998, p. 34

Jameson³¹, likens western contemporary culture (montage age) to a sort of fragmented nervous system bordering on schizophrenia. Fast-paced urban culture has lost some of its linear feel, being replaced by simultaneous multiple viewpoints. Our perception of the environment has been "rewired". The ability of modern technology demands a "montage of the world" approach to the representation of reality, and as a consequence, the linear aspect of the written word has continued to fall into increasingly ambiguous and unpredictable territory. Technology makes us relate to the world differently, by presenting the world to us differently. Technology frames the minds way of thinking. It is technology itself that is the ground of culture.

At the beginning of the twentieth century, the experimental Soviet filmmaker, Sergei Eisenstein, helped developed the theory of montage in the context of theatre and cinema. Eisenstein was quick to understand the power that movie making would have on human perception, in terms of constructing images through the use of diverse combinations of picture sequences, words and sounds. Below is Eisenstein's definition of montage as related to the setting together of diverse "pieces" in order to construct an image:

Piece A (derived from the elements of the theme being developed) and piece B (derived from the same source) in juxtaposition give birth to the image in which the thematic matter is most clearly embodied.³²

This definition amounts to the fact that diverse fragments of information (pieces) can be fused together to create an event (the result of carefully juxtaposed images) in the mind of the spectator. An *image* (event) in this case, is a thought or a perception that occurs in the mind's eye, as a result of the montage technique. In other words, the "image" is what is alluded to through the power of suggestion. The image comes forth through a constitution of relationships. A skillful juxtaposition of "pieces" attracts summation in the mind of the spectator. However, montage today is not just about movie making, but rather a part of daily life, from public space in the cities to the news at six.

³¹ Jameson, Frederic, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University, 1999.

³² Eisenstein, Sergei, *The Film Sense*, New York, Harcourt Brace & Company, 1975, p. 69.

cierto sentido, tan sólo nos quedan el montaje y la representación del lenguaje, fragmentos del significado potencial que actúa en su contra.

La cultura occidental se ve poseída (fascinada) por híbridos de las palabras, de las imágenes y de los sonidos que se mueven a través del espacio y el tiempo a la velocidad de la luz. Y estos híbridos están relacionados siempre a través de los sentidos. Nos relacionamos con las palabras y las imágenes gráficas a través de nuestros sentidos (y nos perdemos fácilmente), encontrando verdades en las mentiras y mentiras en las verdades.

¿Qué es la verdad no mediada? ¿Acaso pura conciencia, pura presencia? Como nos recuerda George Steiner en su colección de ensayos *Lenguaje and Silence* incluso el que va más allá debe regresar en ocasiones de esa innumerable presencia "por miedo a ser consumido, cual Ícaro, por la terrible cercanía de una mayor proeza".²⁷ La tecnología multimedia es parte de nuestra naturaleza. Las relaciones entre los lenguajes son ilimitadas; todo lenguaje tiene sus límites.

II. 2. El montaje y la representación

Todo arte es constitutivo.

Goethe

El uso de sistemas estandarizados de medición tales como las reglas y los relojes nos ayuda a navegar por la vida con una sensación de precisión. Puede decirse, por otro lado, que el concepto de *montaje* es relacional, relativo y dinámico. El montaje es percepción, una manera de pensar que es constructiva. Es una medición menos absoluta de nuestro modo de pensar. A veces lo denominamos oficio (en inglés *craft*, que se deriva de *craft*: poder), término que se divide y nos "reconcilia" con el *arte*.

La definición de la palabra *montaje* proviene del francés *monter*, que significa instalar juntos o montar. A través de la comparación, el contraste y la constitución, el montaje es un "lenguaje" con el que llegamos a relacionarnos, y tiene sentido para

²⁷ Steiner, George, *Ibid.*, p. 39.

It is well known that Eisenstein often used the phrase "intellectual montage" to describe his method. Eisenstein wanted to make a science of montage that would be a new rationality, an entire *arrangement*, or montage mediums that have within them the potential of *reforming* sensory-motor logic.

Eisenstein promoted an abstract space-time relationship with the environment, having less to do physical reality in favor of the mind's way of perceiving (a new way of being). And in effect, this is what has happened (perhaps not as had been hoped for at the time of conception, but more along the lines that Plato had warned, which was that representation would lead us farther from the truth, or original idea). The appearance of montage in popular culture symbolizes the spirit of a new era of mankind: a consciousness of highly mediated and multiple realities. I don't think the new era is more intellectual, but it is definitely more concerned with aesthetics. Aesthetics enhances the illusion. (Perhaps we are living in the *age of aesthetics*). Contemporary culture is a weave of diverse media (television, radio, newspaper and art in public space) that promotes a good deal of knowledge that hides a great deal of misunderstanding.

Montage concerns the aesthetics of image-making. What is alluded to takes place in the mind of the spectator, as an abstract *event*. As the medium (forms of representation) are reduced to the background, the image (concept or idea) comes forward with all of its active intensities and (in)tensions. .

The event that montage makes possible implies interpretation of suggestions, instead of straight description, or definitions of meaning. This kind of interpretation of suggestions is always based on a double reading in which an "addition" takes place that produces the perception of a new totality, while still leaving traces of the original cited elements. Montage may not always be an intellectual exercise, but it always promotes a summation of differences, or at least a brief sense of closure. While this terrific technique allows for infinite manipulations and ambiguous subtleties, the aim of montage is always an event that affects cognition.

Another useful definition of montage is cited in the catalogue of an exhibition entitled "Montage and Modern Life", which took place at the Institute of Modern Art, Boston in 1992³³. This definition, which more specifically concerns the concept of *photo montage*, was put forward by the Soviet critic Sergei Tretyakov in the 1930's, and is cited by Christopher Phillips in the exhibition catalogue:

³³ The exhibition considered diverse fields (art, design, film, propaganda and politics) of montage between the two world wars (1919-1942) with a belief that contemporary fine art and popular mass media culture both have their roots in the montage practice of the 1920's and 1930's.

nosotros de una manera contemporánea y convencional. Forma parte del tejido del texto (intertextualidad) que ocupa nuestra vida diaria, y es a lo que nos acostumbramos a lo largo de la experiencia cotidiana. El montaje es moderno. Todo lo demás parecería ser anacrónico, una forma obsoleta de relacionarnos con el mundo (un mundo sin fotografías).

Siempre relacionado con el desarrollo de la fotografía,²⁸ el montaje es un método de creación de *imagen* que consiste en "cortar y pegar". A partir de trozos fragmentados de información, tratamos de sintetizar elementos yuxtapuestos en una sola unidad, una "imagen completa".

Un ejemplo simple de montaje sería "imaginar una imagen" de dos fotos colocadas una al lado de la otra o yuxtapuestas, como por ejemplo la foto de un niño y otra foto de flores frescas, florecientes. La consecuencia de esta clase de montaje genera, por lo menos, una imagen placentera en la mente del espectador. Habría, invariablemente, una lectura diferente si las fotos no fuesen de flores frescas y florecientes, sino muertas y secas. La "imagen" no se "leería" igual. El mensaje mudo (la imagen) de cada una es diferente, pero se entiende fácilmente.

Descubrimos que las diferencias se relacionan,²⁹ "descubrimos" imágenes. A menudo usamos la expresión "yo veo" para transmitir un sentido complejo y dinámico de la comprensión. Puede ser que estas imágenes sólo aparezcan en el ojo de la mente; sin embargo, tratamos de descubrir el significado en lo más profundo de las capas ilusorias de los signos: el silencio siempre está cerca.

El desarrollo de la fotografía reproducible cambia de manera fundamental el mapa de la comunicación. El florecimiento del *collage* y del *montaje* (interpretado tradicionalmente como *cortar* y *montar* imágenes diversas de periódicos, fotos y revistas de un contexto y reemplazarlas a otro *formato único*) constituye un avance radical en cuanto a la percepción humana. Desde el impresionismo (desde finales de la década de 1860 hasta finales de la de 1890), el llamado del montaje ha seguido influyendo en nuestra manera de pensar, principalmente debido a los avances de la

²⁸ Aunque otros discutían si la fotografía era o no una forma legítima de arte, la pregunta que se hacía Walter Benjamin en su visionario ensayo "La obra de arte en la era de la reproducción mecánica" era: ¿cómo transformarían los avances en los métodos de reproducción la idea total de arte? Previó, además, un cambio antropológico en el cual la producción de imágenes afectaría los sentidos y el pensamiento. Benjamin ya estaba pensando en la década de 1930 en esta cuestión de las interrelaciones entre las artes, la tecnología y la sociedad de masas. En: *Discursos interrumpidos I*, Madrid, Taurus, 1977.

²⁹ SAUSSURE, Ferdinand, *General Course in Linguistics*, New York, McGraw Hill, 1966

Photomontage begins whenever there is a conscious alteration of the obvious first sense of the photograph—by combining two or more images, by joining drawing and graphic shapes to the photograph, by adding a significant spot of color, or by adding a written text. All of these techniques serve to divert the photograph from what it “naturally” seems to say, and to underscore the need for the viewers active “reading” of the image.³⁴

The use of the word “naturally” in this definition is very important. When something is seen as “natural” the implication is that there is not much room for ambiguity. Natural implies the real thing, the original, and possibly a universal truth. The exhibition questions the nature of photography, and reminds us that photography is as much subjective as it is objective. Photographic images are often misunderstood as truth. It almost goes without saying that the reading that is required of a “straight photograph” calls upon a different kind of spectator interaction, than any juxtaposition of photos, or “photo montage” where some intervention has taken place. The tension is different between readings. However, all photographic images connote a message.

With photo- montage, what is “natural” becomes questionable, less stable. Thus, it was hoped—by some—that intervention techniques of photo montage might liberate man from the illusions of the “transparent copies of nature” model born during the renaissance, in favor of a more critical and dynamic model of public interaction. It was hoped that man might be liberated from his stupor by demystifying the conventional ties between representation and reality.

Photo montage was to remind us of the fact that a photo of a tree is not the tree itself, that there is nothing “natural” about a photograph (just as the word “tree” is not the tree itself, but a substitution) and that the use of photos as well as words should be looked at with a critical eye. Nevertheless, the much hoped for “demystification” of media representation is lost on the public. The shock of the “unnatural” representation has increasingly become a “natural” part of the environment, less and less distinguishable from “real thing”. And, as Walter Benjamin had forecast in his famous essay, *The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction*:

³⁴ Phillips, Christopher, “Introduction” en: *Montage*, Cambridge: MIT, 1992. p28.

tecnología. Hoy en día, la gente se ve a sí misma a través del uso de imágenes fotográficas (nos vemos a nosotros mismos, literalmente, con una nueva luz).

En efecto, nuevas relaciones nacen entre nosotros y el ambiente a través de los logros tecnológicos. La creación contemporánea de imágenes revela una "ecología de los medios" dinámica. No es que el concepto (o la práctica) del montaje haya sido un aspecto desconocido de la comunicación antes de la llegada de la nueva tecnología, es sólo que las nuevas tecnologías, por ejemplo los métodos avanzados de fotografía (el primer método práctico de fotografía, el *daguerrotipo*, fue inventado en la década de 1840 en Francia por Louis Daguerre), estimularon formas nuevas de representar la realidad. Otros avances importantes incluyeron la invención de la radiodifusión (alrededor de 1897) e incrementaron la eficiencia de las imprentas. Juntos, estos avances obligaron a generar una nueva forma de relacionarnos con el mundo. Al igual que la invención de Gutenberg de los tipos móviles durante el siglo diecisiete promovió una visión lineal de la realidad, la ecología de los medios puede resumirse hoy en día a través del montaje. En la actualidad, la "realidad cotidiana" es como un montaje que transmite, todo el tiempo, la sensación del *Gesamtkunstwerk* de Wagner.

La posibilidad de imprimir libros por medio de la reproducción mecánica y la de reproducir imágenes tiene poderosos efectos sobre la cultura, en cuanto a qué puede ser imaginado y cómo. En el montaje, la creación de imágenes no permite la ilusión de un medio de comunicación claro y lineal. El distinguido teórico contemporáneo Frederic Jameson³⁰ compara la cultura occidental contemporánea (la era del montaje) con una especie de sistema nervioso fragmentado que linda con la esquizofrenia. La acelerada cultura urbana ha perdido parte de su sensación lineal, y se ha visto reemplazada por puntos de vista múltiples y simultáneos. El "cableado" de nuestra percepción del ambiente ha sido sustituido por otro. La posibilidad de una tecnología moderna reclama una aproximación a la representación de la realidad que esté relacionada con un "montaje del mundo" y, en consecuencia, el aspecto lineal de la palabra escrita sigue cayendo hacia un clima cada vez más ambiguo e impredecible. La tecnología nos obliga a relacionarnos con el mundo de otra manera, porque nos lo presenta también de otra manera. La tecnología esquematiza nuestra manera de pensar. Es la misma tecnología la que constituye la base de la cultura.

³⁰ Jameson, Frederic, *Postmodernism or The Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University, 1999.

Every day the urge grows stronger to get hold of an object at very close range by way of its reproduction, its likeness. Unmistakably, reproduction as offered by picture magazines and newsreels differs from the image seen by unaided eye".³⁵

Perhaps, in the final analysis, representation is often preferred over the object itself, and the practice of montage takes us even further away from the object itself, in favor of a raining sea of abstract simulacra. As the reproduction continues to replace the real (leads the real), this quote warns of displacement and disconnection from the "natural" environment. The world of montage is a world where the mind is its own thing, separated from the environment in favor of the illusions of image-making.

"Image making" concerns the textual relations of montage. Letters relate to letters, words relate to words, sentences relate to sentences, paragraphs relate to paragraphs, books relate to books. In a different way, the value of any given color is dependent upon the colors which surround it; colors are relative to the surrounding colors (the color orange appears darker when seen alongside blue, lighter when seen next to yellow). In a more dynamic way, words, images and sounds also relate; adding and subtracting power from one another. Language is a natural cause for tension. We are divided by the very thing that holds us together which is our language: chains of differences filled by all sorts of erasures, silences and gaps in reason. The practice of montage provides a very simple way of demonstrating this tension by creating new relationships of meaning, and of challenging the question of meaning altogether.

Above all else, the seemingly limitless possibilities of montage are related to perception and public persuasion. With montage, the *breaking away* and re-uniting of diverse fields is always based on differences, and how they might relate.

The problematic character of the concept of montage is its great power. Today, our world itself has become a montage of images: television, cinema, promotion and propaganda, and today it is almost impossible to separate what is *false* from what is *true*. What is perhaps more true than ever is the possibility of virtual worlds, superficial worlds in which everything must first be seen on a screen in order to be noticed at all. In some ways, the world has become a large cliché, thought of in terms of clichés, reproduced in terms of clichés, and these clichés are a deep part of social structure.

³⁵ Benjamin, Walter, *Illuminations*, New York, Harcourt Brace, 1968, p. 223.

A principios del siglo veinte, el cineasta experimental soviético Sergei Eisenstein ayudó a desarrollar la teoría del montaje en el contexto del teatro y del cine; entendió muy pronto el poder que tendría la cinematografía sobre la percepción humana, desde el punto de vista de la construcción de imágenes a través del uso de combinaciones diversas de secuencias de imágenes, de palabras y de sonidos. Enseguida aparece la definición que de montaje dio Eisenstein en relación con la reunión de diversas "piezas" para construir una imagen:

En yuxtaposición, la pieza A (derivada de los elementos del tema desarrollado) y la pieza B (derivada de la misma fuente) dan origen a la imagen donde el asunto temático está incorporado más claramente.³¹

Esta definición se refiere al hecho de que diversos fragmentos de información (piezas) pueden fusionarse para crear un evento (el resultado de imágenes cuidadosamente yuxtapuestas) en la mente del espectador. En este caso, una *imagen* (evento) es una idea o una percepción que se presenta en el ojo de la mente, como resultado de la técnica de montaje. En otras palabras, es a la "imagen" a lo que se alude a través del poder de la sugestión. La imagen nos llega a través de una constitución de relaciones. Una yuxtaposición cuidadosa de "piezas" atrae la adición en la mente del espectador. Sin embargo, hoy en día el montaje no tiene que ver sólo con la creación de películas, sino que forma parte más bien de la vida diaria, desde el espacio público en las ciudades hasta las noticias de la noche.

Se sabe bien que Eisenstein aplicaba a menudo la frase "montaje intelectual" para describir su método. Él deseaba crear una ciencia del montaje que fuese una nueva racionalidad, todo un *arreglo*, o medios de montaje que contaran con el potencial de *reformular* la lógica sensorio-motriz.

Eisenstein promovió con el ambiente una relación espacio-tiempo abstracta que no tuviese tanto que ver con crear una realidad física a favor de nuestra manera de percibir (una nueva manera de ser). Y, en efecto, es esto lo que ha ocurrido (quizá no como él esperaba, sino más de acuerdo con las líneas que Platón había advertido, es decir, con el hecho de que la representación nos llevaría mucho más allá de la verdad o de la idea original). La aparición del montaje en la cultura popular simboliza el espíritu de una nueva era de la humanidad: la realidad virtual. No me

³¹ Eisenstein, Sergei, *The Film Sense*, New York, Harcourt Brace & Company, 1975, p. 69.

They are our own coded conventions. We are accustomed to the ubiquitous effects of montage through the mediation of mass media.

The idea of collage/montage was introduced into the arts as an alternative to the illusionism of renaissance perspective: as a new way to relate to the environment. In limiting the *ideal eye*³⁶ as the dominant form of representation, the center-position of man in his environment is then exchanged for a more fragmented (illusory) way of *seeing* the world. Montage illuminates the fact that differences relate. It is movement. Montage is a part of everyday life, and one could say that it is the principal methodology relative to the kingdom of art.

Montage is a useful tool for the construction of an image, that also allows for capturing the speed, energy and abstract contradictions of contemporary life. It is also a direct challenge to the kind of thinking that is associated with words, in favor of simultaneous multiple languages found in movies and advertising campaigns. Words associated with this concept are: link, construct, unite, combine, organize, and harmony. Ironically, it is also the cause of a great deal of divisiveness and fragmentation. Meanwhile contemporary theorist such as Baudrillard and Lipovsky continue to *write*, in harsh terms, about the immeasurable effects of montage and aesthetic (mis)understanding. In the extreme case, we ourselves, our lives and our perception, are constituted by montage.

II. 3. (Re)exploring the Battle between the Arts

The ways in which diverse forms of representation manifest themselves is a game of montage and associative play. The difficult question ultimately concerns the value of independent modes of expression versus the possibility of unification among modes of expression.

The possibility of independence between systems becomes remote when two or more forms of representation are placed on the same page or screen. The best one can hope for, it would seem, is energetic rivalry. Furthermore, as Mitchell points out, a third option is subordination or absorption of one mode by another. That is the battle between the arts. Even when the relationships between diverse modes of expression are seemingly unrelated, one always influences the other. For example, in the illuminated poetry of the artist William Blake it is possible to find illustrations which do

³⁶ Term used by Eisenstein in *The Film Sense*. P.97

parece que la nueva era sea más intelectual, sino que definitivamente está más preocupada por la estética. La estética acrecienta la ilusión. (Quizá estamos viviendo en la *era de la estética*.) La cultura contemporánea es un tejido de medios diversos (televisión, radio, periódico y arte en el espacio público) que promueve una cantidad considerable de conocimiento que oculta a su vez una cantidad mucho mayor de malinterpretación.

El montaje tiene que ver con la estética de la producción de imágenes. Aquello a lo que se hace referencia ocurre en la mente del espectador como un *evento* abstracto. Dado que los medios (las formas de representación) se ven reducidos(as) a los antecedentes, la imagen (el concepto o idea) surge con todas sus activas intensidades e (in)tensiones.

El evento que posibilita el montaje implica la interpretación de sugerencias, en vez de una descripción directa o definiciones del significado. Esta clase de interpretación de sugerencias se basa siempre en una doble lectura en la que ocurre una "suma" que hace que se perciba una nueva totalidad, dejando mientras tanto rastros de los elementos originales. Sólo necesitamos imaginar cómo se venden los automóviles a través de publicidad en televisión para entender la mecánica de un "momento de montaje". Quizá el montaje no es siempre un ejercicio intelectual, pero promueve siempre una adición de diferencias, o al menos un breve sentido de cierre. Si bien esta impresionante técnica permite infinitas manipulaciones y ambiguas sutilezas, el fin del montaje es siempre un evento que influye en la cognición.

Otra definición útil de montaje se cita en el catálogo de una exhibición intitulada *El montaje y la vida moderna*, que tuvo lugar en el Instituto de Arte Moderno de Boston en 1992.³² Esta definición, relacionada más específicamente con el concepto de *montaje de fotos* o *fotomontaje*, fue presentada por el crítico soviético Sergei Tretyakov en la década de 1930, y la cita Christopher Phillips en el catálogo de la exhibición:

El fotomontaje comienza siempre que hay una alteración consciente del que resulta ser obviamente el primer sentido de la fotografía: combinando dos o más imágenes, uniendo el dibujo y las formas gráficas a la fotografía, añadiendo una mancha

³² Esta exhibición consideraba diversos campos (el arte, el diseño, el cine, la propaganda y la política) del montaje entre las dos guerras mundiales (1919-1942), con la creencia de que tanto las bellas artes contemporáneas como la cultura de los medios masivos populares tienen sus raíces en la práctica del montaje de las décadas de 1920 y 1930.

not illustrate, but there is still a sort of play of association. This kind of association allows for an “energetic rivalry”, but not complete independence. It is more common that one form of representation is subordinated (or absorbed) by the demands of another (which would suggest that the battle of the arts is still alive and well). Consider the following, as quoted from Mitchell’s study of William Blake’s composite art:

The juxtaposition of two art forms always results in the absorption of one form into another, poetry being subordinated to musical values in song, musical values subordinated to visual considerations in ballet. A picture hanging on the wall in a set for *Man and Superman* is not seen as an aesthetic object in its own right, but is absorbed into the dramatic illusion.³⁷

We have all been to the movies and felt the powerful effect that music plays in relationship to what is seen and what is said. Often times, the abstract mystery of music can “take over” a scene. On the other hand, sometimes the definitions of words are comforting when the abstract mystery is too great. Equally true is that sometimes pictures can subordinate the complicated abstractions of words. There is always a tension between modes of expression which take on a kind of social relationship with the public. Perhaps it could be said that the energetic rivalry which takes place among diverse modes of expression is manifest through social affairs in contemporary culture.

In Summation, how (media itself) something is communicated affects the structure of the senses, and thus influences what is said. The media environment structures the minds way of thinking according to the way it affects the structures of the senses. Multimedia, taken as a whole, is an elaborate labyrinth of cross-structures, an increasingly complicated abstraction of mediums and messages, in which the “battle of the arts” is always at play.

The result is that visual images say nothing at all in a literal sense, but allow for a unique level of human experience, as well as insight, understanding and of course imagination. Any broad understanding of the structure, meaning and social consequences of visual arts is largely dependent upon one’s ability to recognize its relationship with other modes of expression. There always exists an energetic rivalry, a dialogue or dialect among multiple forms of representation. Gradually patterns emerge from abstract worlds of arbitrary rules. Finding the rules is part of the game.

³⁷ Mitchell, W. J. T., *Blake’s Composite Art*, New Jersey, Princeton University, 1982. p. 4.

significativa de color o añadiendo un texto escrito. Todas estas técnicas sirven para desviar a la fotografía de lo que "naturalmente" parece decir, y para subrayar la necesidad de que los espectadores hagan una "lectura" activa de la imagen.³³

El uso de la palabra "naturalmente" en esta definición es muy importante. Cuando algo es considerado "natural" está implícito que no queda mucho espacio para la ambigüedad. Lo natural implica la cosa real, la original, y posiblemente la verdadera. La exhibición cuestiona la naturaleza de la fotografía y nos recuerda que la fotografía es tan subjetiva como objetiva. Al igual que nuestras lenguas maternas, las imágenes fotográficas suelen malinterpretarse como verdaderas. Ni que decir que la lectura de una "fotografía directa" requiere otro tipo de interacción del espectador, más que cualquier yuxtaposición de fotos o de "fotomontaje" donde ya ha habido cierta intervención. La tensión entre las lecturas es diferente.

Con el fotomontaje lo que es "natural" se vuelve cuestionable, menos estable. Por consiguiente, algunos esperaban que las técnicas de intervención del fotomontaje podrían liberar al hombre de las ilusiones del modelo de las "copias transparentes de la naturaleza", generado durante el Renacimiento, a favor de un modelo más crítico y dinámico de interacción pública. Se esperaba que el hombre pudiese ser liberado de su estupor desmitificando los lazos convencionales entre la representación y la realidad.

El fotomontaje habría de recordarnos el hecho de que la foto de un árbol no es el árbol mismo, que no hay nada "natural" en una fotografía (así como la palabra "árbol" no es el árbol mismo, sino una sustitución) y que el uso tanto de fotos como de palabras debe verse con mirada crítica. Sin embargo, la gran esperanza de una "desmitificación" de la representación de los medios se pierde entre el público. El impacto de la representación "antinatural" se ha vuelto cada vez más una parte "natural" del ambiente, y puede distinguirse cada vez menos de la "cosa real". Tal y como pronosticó Walter Benjamin en su famoso ensayo "La obra de arte en la era de la reproducción mecánica":

Todos los días crece la urgencia de apropiarnos de un objeto a través de su reproducción, su representación. Sin lugar a dudas,

³³ Phillips, Christopher, "Introduction" en: *Montage*, Cambridge: MIT, 1992. p28.

That is what I have tried to do: Explore the poetics of culture where words sometimes show, and visual images occasionally speak.

la reproducción que ofrecen las revistas con imágenes y los noticieros difiere de la que ve el ojo desarmado.³⁴

En el análisis final, la representación suele preferirse por sobre el objeto mismo, y la práctica del montaje nos lleva aún más allá del objeto mismo, a favor de un mar tormentoso de simulacros. Conforme la reproducción sigue reemplazando lo real, esta cita advierte contra el desplazamiento y la desconexión del ambiente "natural". El del montaje es un mundo en donde la mente es su propio objeto, separada del ambiente y a favor de las ilusiones de la creación de imágenes.

La "creación de imágenes" tiene que ver con las relaciones textuales de montaje. Las letras se relacionan con letras, las palabras con palabras, las oraciones con oraciones, los párrafos con párrafos, los libros con libros. De distinta manera, el valor de un color cualquiera depende de los colores que lo rodean; los colores son relativos respecto a los colores circundantes (el color naranja parece ser más oscuro al lado del azul, y más claro junto al amarillo). Más dinámicamente, las palabras, imágenes y sonidos también se relacionan; sumando y restando poder el uno del otro. El lenguaje es una causa natural de tensión. Estamos divididos por aquello mismo que nos mantiene unidos, que es nuestro lenguaje: cadenas de diferencias llenadas por toda clase de desvíos, retrasos, elipsis, borrones, citas, lagunas en la razón y espacios en blanco. La práctica del montaje ofrece un modo muy simple de demostrar esta tensión creando nuevas relaciones de significado, y de desafiar toda la cuestión del significado.

Por lo demás, las posibilidades aparentemente ilimitadas del montaje están relacionadas con la percepción y la persuasión pública. Con el montaje, la *separación* y re-unión de diversos campos en arreglos múltiples se basan siempre en diferencias, y en sus modos de relacionarse.

El carácter problemático del concepto de montaje es su gran poder. Hoy en día, incluso nuestro mundo se ha vuelto un montaje de imágenes: la televisión, el cine, la promoción y la propaganda, y resulta casi imposible separar lo que es *falso* de lo que es *verdadero*. Lo que quizá resulta más cierto que nunca es la posibilidad de mundos virtuales, mundos superficiales en los que todo debe ser visto primero en una pantalla para poder siquiera notarlo. El mundo se ha vuelto en cierta medida un gran cliché, considerado conforme a clichés, reproducido conforme a clichés, y tales

³⁴ Benjamin, Walter, *Illuminations*, New York, Harcourt Brace, 1968, p. 223.

III. SOLOGOS

Beware the Jabberwock, my son!

Lewis Carroll (from *Through the Looking Glass and What Alice Found There*, 1872)

This thesis began with an experimental project that I named SOLOGOS. The word itself, SOLOGOS, is a sort of construction or montage of diverse words (Sol, Solo and Logos) meant to convey a sense of built-in ambiguity or communicative tension³⁸. This type of combining and making up of words is similar to Lewis Carroll's concept of the *portmanteau word*, in which the arbitrariness of words is famously demonstrated in his poem, "Jabberwocky". The point of such a title in this case is to give a name to the "battle between the arts" currently taking place in contemporary culture.

In other words, SOLOGOS is about an aesthetic scream which began to be heard during the end of the nineteenth century, as the word (Logos) began to lose some of its semantic guarantee in an oversaturated media environment. As a whole, SOLOGOS is about a tangible implosion of meaning and media. It is a reflection of some of the complexities and contradictions of contemporary communication: an echo of Plato's allegory of the Cave.

Below, I will describe the iconography of the project, as well as some of the conclusions drawn from an exhibition entitled SOLOGOS, which was presented by the Secretaria de Cultura del Estado de Jalisco... at the Ex Convento del Carmen in Guadalajara, September, 2002. (See back of this section for accompanying photos, titles and other documentation).

The iconography of Sologos is as follows. There are five motifs which are used symbolically and presented repeatedly throughout the exhibition: Television, House, Volcano, Corn and a Donkey. (Figure 1) The presentation of these five motifs takes on many forms (text, ceramic sculpture, photo montage and digital video), thus establishing diverse readings with the motifs. It becomes apparent that any meaning

³⁸ Sol + Logos = word as truth (here the sun is symbolic of truth).
Solo + Logos = only words without any inherent meaning.

clichés son parte profunda de la estructura social. Estamos acostumbrados a los efectos ubicuos del montaje, filtrado por los medios masivos.

La idea del collage/montaje fue introducida en las artes como una alternativa al Ilusionismo de la perspectiva renacentista: como una manera nueva de relacionarse con el ambiente. Al limitar al *ojo ideal*³⁵ como forma dominante de representación, la posición central del ser humano en su ambiente es sustituida entonces por una manera más fragmentada (ilusoria) de *ver* el mundo. El montaje ilumina el hecho de que las diferencias se relacionan. Es movimiento. El montaje es parte de la vida cotidiana, y se puede decir que es la principal metodología relativa al reino del arte.

El montaje es una herramienta útil para la construcción de una imagen, que también permite capturar la velocidad, la energía y las contradicciones abstractas de la vida contemporánea. Es también un reto directo a la clase de pensamiento asociado con las palabras, a favor de los múltiples lenguajes simultáneos que hallamos en el cine y en las campañas publicitarias. Las palabras asociadas con este concepto son: *vincular, construir, unir, combinar, organizar y armonía*. Resulta irónico que sea también ésta la causa de una gran división y fragmentación. Entretanto, teóricos contemporáneos tales como Baudrillard y Lipovsky continúan *escribiendo*, en términos duros, acerca de los inconmensurables efectos de las concordancias/discordancias entre el montaje y la estética. En el más extremo de los casos se puede decir que nosotros mismos, nuestra vida y nuestra percepción, están constituidos por el montaje.

II. 3. Reexplorando la Batalla entre las Artes

Los modos diversos como se manifiestan las diferentes formas de representación se manifiestan como interacción entre el montaje y un juego de asociaciones. La dificultad radica, finalmente, en el valor de los modos independientes de expresión (la batalla entre las artes) contra la posibilidad de unificación (el montaje intelectual) de los modos de expresión.

La posibilidad de independencia entre los sistemas se vuelve remota cuando dos o más formas de representación son colocadas en la misma página o en la

³⁵ Término aplicado por S. Eisenstein en *The Film Sense*, p. 97.

or value given to the motifs is dependent upon the form of representation through which it is presented. In their own way, the *motifs* and *forms* can be likened to a microcosm of the intertextual nature of the dynamic contemporary media environment, at large.

Figure 1



Ceramic sculptures in relief

The motifs are:

- **Television:** TV is the most powerful medium that conditions cultural convention, the opposite of the natural world. As a symbol of modernity, television reduces everything to its format (form), which is the screen. Like shadows on the wall, the screen could be likened to Plato's allegory of the Cave.
- **House:** One of the places (spaces) where we begin to discover our selves is in the home. As a metaphor, the home is a very evocative symbol. In a poetic sense, human beings are always longing to find their "home". The French philosopher, Gaston Bachelard, wrote about architecture as an archetype to the soul. In his famous book, "Poetics of Space", every home is a shelter of memories, dreams and experiences. On the other hand, it is also a place where illusions are conditioned by TV.
- **Volcano:** The volcano is representative of the natural world, the lifeblood of the land. It is the breathing system of the earth. As opposed to the television and home, the volcano motif would be placed on the natural side of any conventional/ natural continuum.
- **Corn:** The corn motif is representative of a basic human need, similar to shelter and clothing. It is also a sacred symbol of harvest and reproduction, a gift from the natural world.

misma pantalla. Al parecer, lo mejor que podemos esperar es una enérgica rivalidad. Aparte de la idea de modos independientes de expresión y una enérgica rivalidad, la tercera opción es la subordinación o la absorción de uno de los modos por el otro. Aunque los diversos modos de expresión no parezcan estar relacionados (o parezcan ser independientes), uno influye siempre en el otro. Por ejemplo, en la lúcida poesía del artista William Blake es posible hallar ilustraciones que no ilustran, pero existe aún una especie de juego asociativo. Esta clase de asociación abre la posibilidad de una "rivalidad enérgica", mas no una independencia completa. Es más común que una forma de representación se vea subordinada (o absorbida) por las demandas de otra (lo cual sugeriría que la batalla de las artes aún está viva y en buen estado. Consideremos la cita siguiente, tomada del estudio realizado por Mitchell del arte compuesto de William Blake:

La yuxtaposición de dos formas de arte siempre da como resultado la absorción de una forma en otra, subordinándose la poesía a los valores musicales en una canción, y subordinándose los valores musicales a las consideraciones visuales en el ballet. Una pintura colgada en la pared en un escenario para *Man and Superman* no es vista como un objeto estético por su propio derecho, sino que es absorbida como parte de la ilusión dramática.³⁶

Todos hemos sentido en el cine el poderoso efecto que tiene la música respecto a lo que se ve y a lo que se dice. A menudo, el misterio abstracto de la música puede "atrapar" una escena. Por otro lado, a veces las definiciones de las palabras resultan cómodas cuando el misterio abstracto es demasiado grande. También es verdad que a veces las imágenes pueden subordinar las complicadas abstracciones de las palabras. Siempre hay una tensión entre los modos de expresión que establecen una especie de relación social con el público. Quizá podría decirse que la rivalidad enérgica que se da entre los diversos modos de expresión se manifiesta en la cultura contemporánea y vida social contemporáneas.

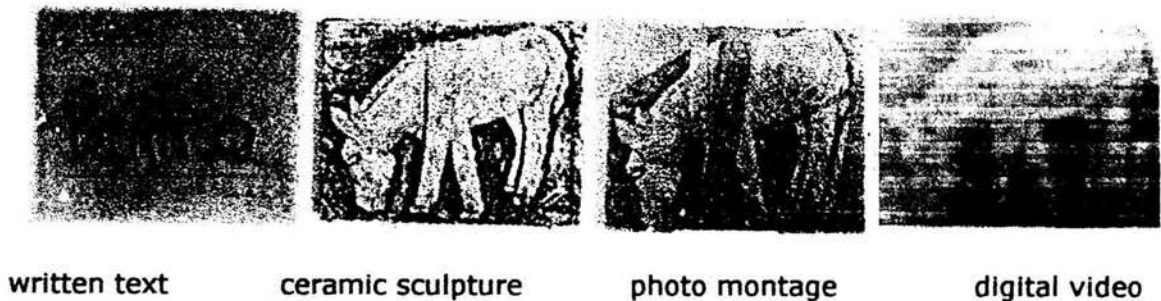
En suma, la manera como se comunican los propios medios afecta la estructura de los sentidos e influye, por tanto, en lo que se dice. El ambiente mediático estructura nuestra manera de pensar en función de la manera como afecta

³⁶ Mitchell, W. J. T., *Blake's Composite Art*, New Jersey, Princeton University, 1982. p. 4.

- **Donkey:** A hapless animal which evokes a sense of superiority in human beings, primarily due to our ability to represent reality through the makings of symbolic languages.

Beginning with these five motifs, a series of ceramic sculptures serve as the “raw materials” from which all other media representations would evolve. For example, all of the photographic based artworks in the exhibition come from the ceramic sculptures. The problematic of transcodification (the movement of a given motif from one media substance to another media substance) is apparent throughout the exhibition, as the given motifs have been treated and juxtaposed in diverse ways using diverse media. The following example (figure 2) is typical of the transcodification which takes place throughout the exhibition. It can be seen that the potential meaning and value of the motif of the donkey can take on many faces, being very much influenced by the form through which it is represented.

Figure 2



In the example above, a hierarchy of value or potential meaning becomes apparent, dependent upon the form of representation. It is evident that ceramic sculpture, as a form of representation, is to be read differently than the word itself (*burro* is the Spanish equivalent of donkey). The aesthetics of the word and the aesthetics of the sculpture carry different weight. Each conveys its own inherent sense of meaning. The same is true of still photography and digital video which establish a unique aesthetic and historical context, quite different from the material substance of ceramic sculpture (clay) and its historical perspective.

la estructura de nuestros sentidos. Vista en su conjunto, la tecnología multimedia es un elaborado laberinto de estructuras atravesadas, una abstracción cada vez más complicada de medios y mensajes en la que la "batalla de las artes" siempre se está llevando a cabo.

Resulta entonces que a veces las imágenes visuales no dicen nada en absoluto. Cualquier idea general que tengamos de la estructura, el significado y las consecuencias sociales de las artes visuales dependerá en gran medida de nuestra propia capacidad de reconocer su relación con otros modos de expresión. Son muchas las complejidades del ambiente mediático. Gradualmente surgen patrones de los mundos abstractos de las reglas arbitrarias. Parte del juego consiste en descubrir las reglas (o los patrones). Eso es lo que he tratado de hacer: explorar la poética de la cultura en donde a veces las palabras muestran y, ocasionalmente, las imágenes visuales hablan.

Another point worth mentioning is how the environment of cultural convention and the environment of the natural world can come together, or collapse. For example, in figure 2, the formal relationships between the motif and its form of representation are variable. In the case of the ceramic sculpture of the donkey the reading is more or less analogous (the material substance and the motif are basically considered natural), whereas the relationship between form and content with the digital video creates a different sense of tension. It is like taking something very old (or natural such as a donkey) and juxtaposing it with another thing that is very new (or conventional such as digital video). In effect, this type of dialect reinvents the natural world, or at least our relationship to it.

In the words of Marshall McLuhan , "the medium is the message". Each media form has a life of its own; all media is an extension of our selves. Whatever may be said is influenced by what it's made of, its material form, and the level of value given to that form. Below are the diverse mediums used to represent the above mentioned motifs.

- **Text:** Although largely taken for granted as *the* language, writing is a very arbitrary system of communication. Words are substitutes for the actual things themselves, as well as concepts, which generally share no resemblance with the things they represent. Writing is abstract communication which affects memory. The written word is very different from the spoken word due to its graphic potential, whereas the spoken word is acoustic; for the eyes and ears, respectively.
- **Ceramic sculpture:** Unlike television, ceramic sculpture is an "old fashioned and natural based" medium. It has a tactile quality which is absent from the screen. For all intents and purposes, anything that is made from clay connotes a sense of warmth and nostalgia which is absent from the conventions of cool contemporary culture. The colors of the ceramic sculptures in the exhibition are of earth tones.
- **Digital photo (and collage):** digital photo is a contemporary medium and as such is considered to be conventional and "modern". All photography has a superficial quality about it that is characteristic of consumer culture. The colors in the exhibition are generally saturated pastels.
- **Video:** Video is modern. Everything is reduced to a screen interface emphasizing visual aesthetics and sound. Unlike ceramic sculpture which

III. SOLOGOS

Ocúltate, hijo mío, de Jabberwock

Lewis Carroll ³⁷

Esta tesis comenzó con un proyecto experimental que denominé SOLOGOS. La palabra misma, SOLOGOS, es una especie de construcción o montaje de diversas palabras (Sol, Solo y Logos) que pretende transmitir una sensación intrínseca de ambigüedad o tensión comunicativa. ³⁸ Este tipo de combinación y construcción de las palabras es similar al concepto de Lewis Carroll de la *palabra perchero*, donde lo arbitrario de las palabras se demuestra en su célebre poema "Jabberwocky". El objeto de haber usado ese título en este caso es darle un nombre a la "batalla entre las artes" que se está presentando en la cultura contemporánea.

En otras palabras, SOLOGOS se refiere a un grito estético que comenzó a ser escuchado a finales del siglo diecinueve, cuando la palabra (Logos) comenzó a perder parte de su garantía semántica en un ambiente sobresaturado de medios de comunicación. Como un todo, SOLOGOS se refiere a una implosión tangible de significados y medios. Es una reflexión sobre algunas de las complejidades y contradicciones de la comunicación contemporánea: un eco de la alegoría de Platón sobre la caverna.

Más adelante describiré la iconografía del proyecto, y también algunas de las conclusiones derivadas de una exhibición titulada SOLOGOS, presentada por la Secretaría de Cultura del Estado de Jalisco en el Ex Convento del Carmen en Guadalajara, en septiembre de 2002 (véanse al final de esta sección las fotos, los títulos y otros documentos adicionales).

La iconografía de SOLOGOS es la siguiente. Hay cinco motivos que se utilizan simbólicamente y se presentan varias veces a lo largo de la exhibición: la televisión, la casa, el volcán, el maíz y un burro (figura 1). La presentación de estos cinco motivos toma formas diversas (texto, escultura en cerámica, fotomontaje y video

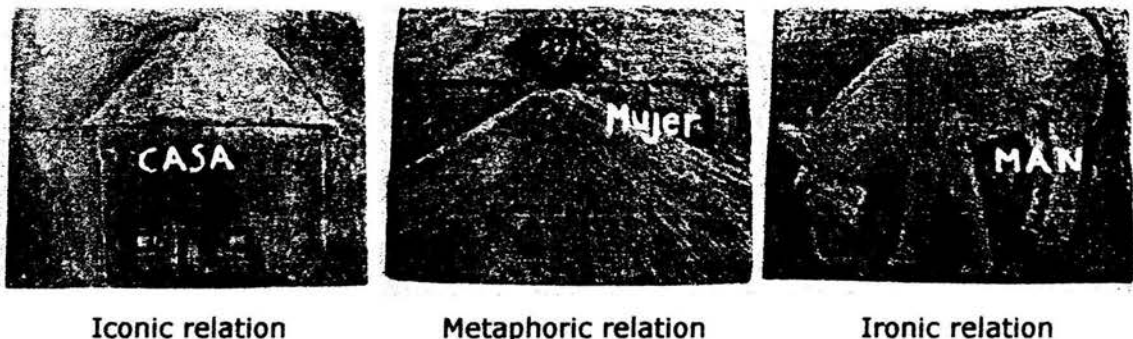
³⁷ *Alicia a través del espejo*, 1872. El título de esta sección es uno de los versos del poema *Jabberwocky* [*Parlanchin*], incluido en el libro de L. Carroll. Es la de Roberto Mares, publicada por Grupo Editorial Tomo (México, abril de 2002), la traducción aquí considerada (N. del T.).

³⁸ Sol + Logos = la palabra como verdad (aquí el sol es símbolo de la verdad).
Solo + Logos = "sólo las palabras", es decir, sin significado inherente alguno.

alludes to the past, video erases that kind of thinking like never before. Digital video is the form of representation that we are conditioned and accustomed to, that captures the illusory spirit of the times. It is also the main tactical theatre for the battle of the arts, where the battle for superiority is played out.

As the above mentioned motifs and media are juxtaposed and treated in diverse ways, layers of poetic meaning begin to emerge as the spectator finds their way through the exhibition. In the center of the exhibition space, tensions between conventional and natural systems of representation emerge. In the following example, the "battle" between words and visual images is demonstrated through imitation, metaphor and irony.

Figure 3



These three examples demonstrate an aesthetic hierarchy in which words and visual images play against one another as a result of juxtaposition. The example shows how words can become dislocated from their conventional usage. Not only is a house a house, but a volcano can become a woman; and a man, a donkey. The intertextual relationships between words and visual images can give rise to a sense of poetic meaning which is both unstable and powerful. The use of sound can further exaggerate semantic tension between mediums to the point in which one subordinates the other. As the word continues to fall from grace, spiraling towards meaninglessness, contemporary culture is increasingly an illusory combination of visual images and sounds.

All of the motifs in the SOLOGOS exhibition are treated as arbitrary, imitative and symbolic, demonstrating some of the given contradictions inherent in language. Meaning is always on the move. SOLOGOS is a reminder of Plato's allegory of the

digital), estableciendo así diversas lecturas. Se hace evidente que cualquier significado o valor dado a los motivos depende de la forma de representación. A su manera, los *motivos* y las *formas* pueden compararse, a la larga, con un microcosmos de la naturaleza intertextual del ambiente dinámico de los medios contemporáneos de comunicación.

Figura 1



Esculturas de cerámica en relieve

Los motivos son:

- **Televisión:** Es el medio más poderoso que condiciona la convención cultural, lo opuesto al mundo natural. Como símbolo de modernidad, la televisión reduce todo a su formato (la forma), que es la pantalla. Como sombras en la pared, esta última podría compararse con la alegoría de Platón sobre la caverna.
- **Casa:** Uno de los lugares (espacios) donde comenzamos a descubrirnos es en casa. Como metáfora, la casa es un símbolo muy evocador. En un sentido poético, los seres humanos siempre añoran encontrar su "casa". El filósofo francés Gaston Bachelard describió a la arquitectura como un arquetipo para el alma. En su famoso libro *Poetics of Space* todo hogar es un refugio de recuerdos, sueños y experiencias. Por otro lado, es también el lugar donde las ilusiones son condicionadas por la televisión.
- **Volcán:** El volcán representa el mundo natural, la sangre vital de la tierra. Es el sistema respiratorio de la tierra. A diferencia de la televisión y la casa, el motivo del volcán se encontraría del lado natural de cualquier continuo convencional/natural.
- **Maíz:** El motivo del maíz representa una necesidad humana básica, similar a la protección y al vestido. Es también un símbolo sagrado de la cosecha y la reproducción, un regalo del mundo natural.

Cave, where shadows on the wall are confused with reality by the "prisoners" who are unable, or refuse to perceive the truth.

SOLOGOS is meant to be an allegory of the contemporary "battle between the arts", in which the spectator finds himself lost in an oversaturated and aesthetic media field. The installation presents an environment where a metamorphosis of meaning occurs, as the diverse forms of representation are all drawn together through a repetitive set of motifs. As the given motifs pass one form of representation to the next, the battles of SOLOGOS play out, demonstrating a labyrinth of aesthetic compositions, semantics and pragmatics. The difference between SOLOGOS and the Plato's allegory of the Cave is that the spectator never finds their way out of the montage of SOLOGOS, even when the exhibit is over.

- **Burro:** Un animal triste (hapless) que evoca un sentido de superioridad en los seres humanos, debido principalmente a nuestra capacidad de representar la realidad a través de la creación de lenguajes simbólicos.

A partir de estos cinco motivos, una serie de esculturas de cerámica funcionan como "materias primas" de donde evolucionarían todas las demás representaciones mediáticas. Por ejemplo, todas las obras de arte de la muestra basadas en fotografías provienen de las esculturas en cerámica. La problemática de la transcodificación (el movimiento de un motivo dado de una sustancia mediática a otra) es evidente a lo largo de toda la muestra, pues los motivos dados han sido tratados y yuxtapuestos en formas diversas utilizando medios diversos. El siguiente ejemplo (figura 2) es típico de la transcodificación que ocurre a lo largo de la exhibición. Puede verse que el significado y valor potenciales del motivo burro pueden tomar muchos rostros, y se ven muy influenciados por la forma en la que éste está representado.

Figura 2



texto escrito

escultura en cerámica

fotomontaje

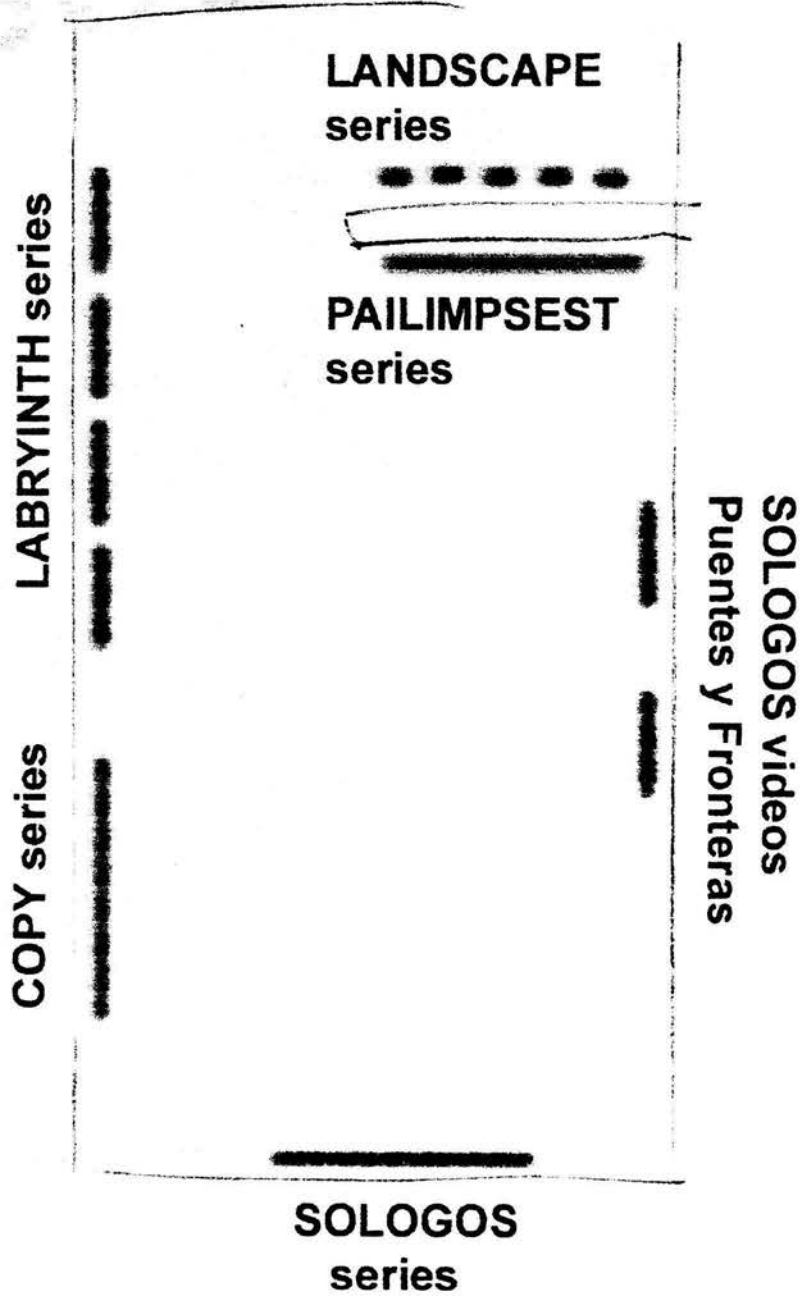
video digital

En el ejemplo anterior se vuelve evidente una jerarquía de valores o de significados potenciales, según la forma de representación. Es evidente que la escultura en cerámica, como forma de representación, ha de leerse de un modo diferente que la palabra misma. La estética de la palabra y la estética de la escultura llevan un peso diferente. Cada una transmite su propio sentido inherente de significado. Lo mismo ocurre con la fotografía fija y el video digital, que establecen su propio contexto estético e histórico, muy diferentes a la sustancia material de la escultura en cerámica (arcilla) y su perspectiva histórica.

Otro asunto que vale la pena mencionar es cómo el ambiente de la convención cultural y el ambiente del mundo natural pueden surgir juntos o colapsarse. Por ejemplo, en la figura 2, las relaciones formales entre el motivo y su

Mapping SOLOGOS

SOLOGOS



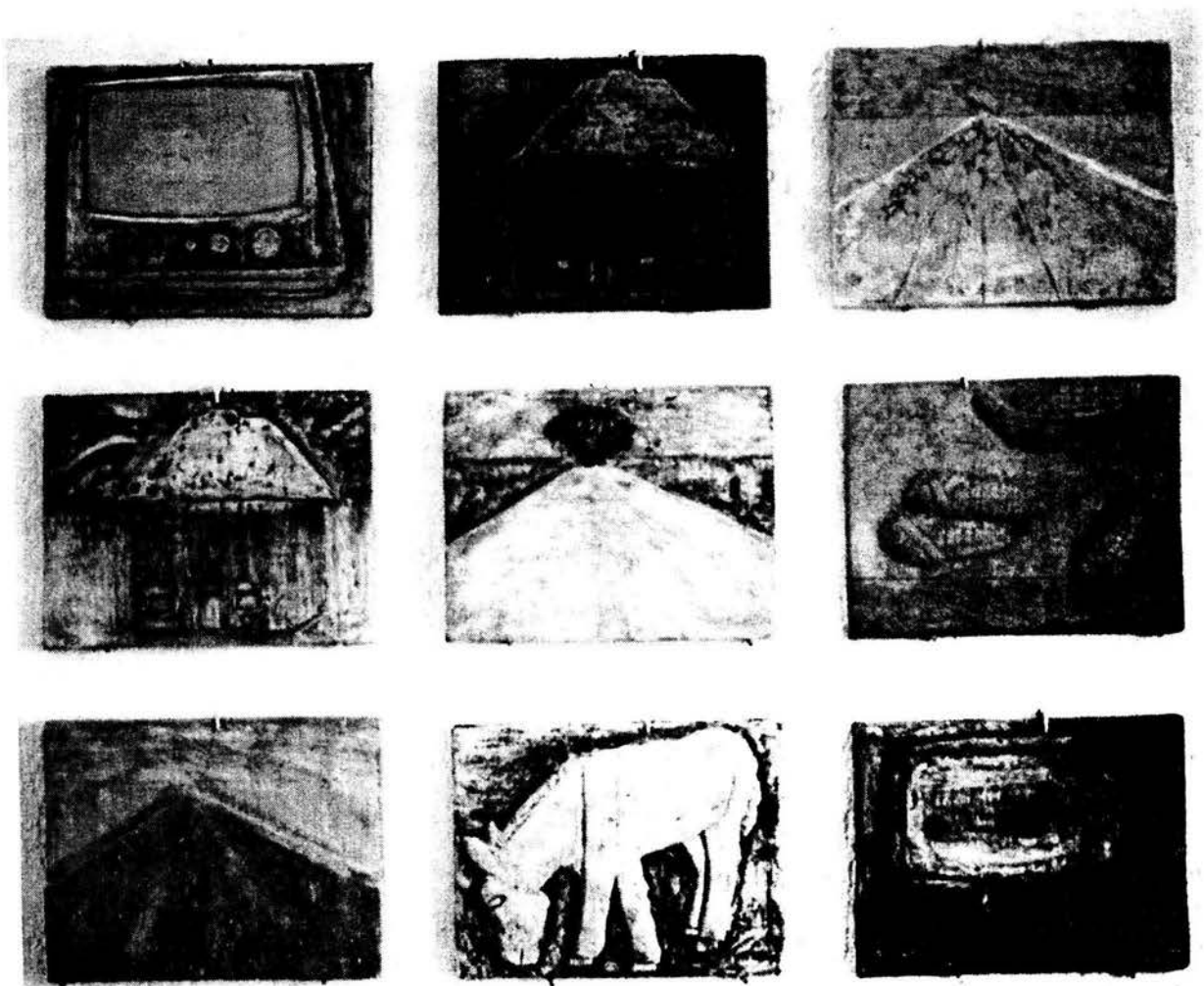
forma de representación son variables. En el caso de la escultura en cerámica del burro, la lectura es más o menos análoga (la sustancia material y el motivo son básicamente naturales), mientras que la relación entre la forma y el contenido con el video digital crea un sentido diferente de tensión. Es como tomar algo muy viejo (o natural, como un burro) y yuxtaponerlo con otra cosa muy nueva (o convencional, como el video digital). En efecto, este tipo de dialecto reinventa el mundo natural, o al menos nuestra relación con él.

En palabras de Marshall McLuhan, "el medio es el mensaje". Cada forma de medio tiene su propia vida; todos los medios son una extensión de nosotros. Todo lo que pueda decirse se ve influido por aquello de lo que está hecho, su forma material y el nivel de valor otorgado a dicha forma. Abajo son los dichos motivos:

- **Texto:** Si bien por mucho tiempo se dio por hecho que era el lenguaje, la escritura es un sistema de comunicación muy arbitrario. Las palabras son sustitutos de las mismas cosas reales, como también lo son los conceptos, que generalmente no comparten semejanza alguna con las cosas a las que representan. La escritura es un tipo de comunicación abstracta que afecta la memoria. La palabra escrita es muy diferente de la palabra hablada, debido a su potencial gráfico, mientras que la palabra hablada es acústica; para los ojos y los oídos, respectivamente.
- **Escultura en cerámica:** A diferencia de la televisión, la escultura en cerámica es un medio "antiguado y basado en lo natural". Tiene una cualidad táctil, que está ausente de la pantalla. Para todos los efectos, cualquier cosa hecha de arcilla connota un sentido de calidez y nostalgia que está ausente de las convenciones de la fría cultura contemporánea. Las esculturas en cerámica de la muestra son de tonos tierra.
- **Foto digital (y collage):** La foto digital es un medio contemporáneo y, como tal, es considerado convencional y "moderno". Toda la fotografía tiene una calidad superficial que es característica de la cultura de consumo. Los colores de la exhibición son, generalmente, pasteles saturados.
- **Video:** El video es moderno. Todo se reduce a una interface en la pantalla que hace énfasis en la estética visual y el sonido. A diferencia de la escultura en cerámica, que alude al pasado, el video borra esa clase de pensamiento como nunca antes. El video digital es la forma de representación a la que estamos condicionados y acostumbrados, la que captura el espíritu ilusorio de los tiempos.

III.1. Artworks and descriptions

SOLOGOS series: ceramic sculptures in relief. 70" X 55"



The motifs of the SOLOGOS series are: television, house, volcano, corn and a donkey. There are nine works in total; some of the motifs can be seen to repeat. It is expected that the spectator will begin their "reading" of the artwork from the top left and gradually find their way to the bottom right, thus beginning and ending with the television motif. The colors of each work are matted earth tones suggestive of the qualities of the materials.

Es también el teatro táctico principal para la batalla de las artes, donde se representa la batalla por la superioridad.

Dado que los motivos y medios mencionados se yuxtaponen y son tratados de maneras diversas, las capas de significado poético comienzan a emerger cuando el espectador halla su camino durante la muestra. Al centro del espacio de exhibición, surgen tensiones entre los sistemas convencionales y naturales de representación. En el ejemplo siguiente, la "batalla" entre las palabras e imágenes visuales se demuestra a través de la imitación, la metáfora y la ironía.

Figura 3



Relación icónica

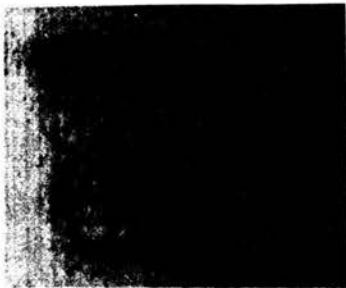
Relación metafórica

Relación irónica

Estos tres ejemplos demuestran una jerarquía estética en la que las palabras e imágenes visuales se interrelacionan como resultado de la yuxtaposición. El ejemplo muestra cómo las palabras pueden dislocarse de su uso convencional. No sólo la casa es una casa, sino que un volcán puede convertirse en una mujer; y un hombre, en un burro. Las relaciones intertextuales entre las palabras y las imágenes visuales pueden dar origen a un sentido de significado poético que es tanto inestable como poderoso. El uso del sonido puede exagerar aún más la tensión semántica entre los medios hasta el punto en que uno se subordine al otro. Cuando la palabra continúa cayendo en desgracia, en espiral hacia el sinsentido, la cultura contemporánea es cada vez más una combinación ilusoria de imágenes visuales y sonidos.

Todos los motivos de la exhibición SOLOGOS son tratados como arbitrarios, imitativos y simbólicos, demostrando algunas de las contradicciones dadas, inherentes al lenguaje. El significado está siempre en marcha. SOLOGOS es un recordatorio de la alegoría platónica de la caverna, en donde las sombras sobre la

PALIMPSEST series: graphite on chalkboard. 70" X 55"

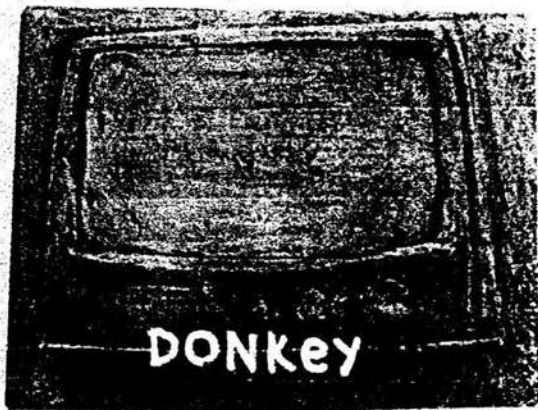
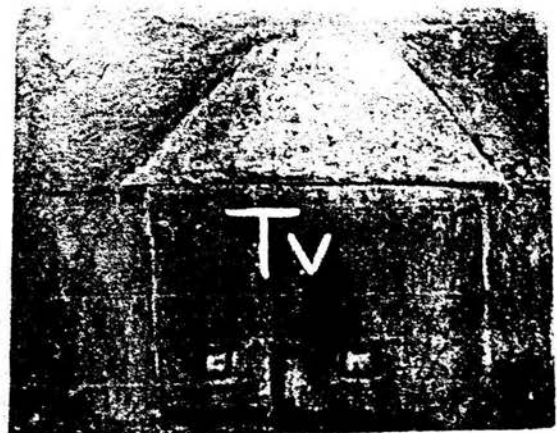


PALIMPSEST features written words (naming objects and ideas). The PALIMPSEST and SOLOGOS works "match-up" in the exhibition, thus setting up a dialect or "battle" between the visual images and the text. The words are written with an emphasis towards graphic quality; they have been written, erased and rewritten numerous times to suggest diverse layers of history apparent beneath the surface.

pared son confundidas con la realidad por los "prisioneros", quienes no pueden o se niegan a percibir la verdad.

SOLOGOS pretende ser una alegoría de la "batalla entre las artes" de la era contemporánea, en la cual el espectador se halla perdido en un campo de medios sobresaturado y estético. La instalación presenta un ambiente en el que ocurre una metamorfosis de significado, pues las diversas formas de representación se presentan juntas a través de una serie repetitiva de motivos. Conforme los motivos dados pasan de una forma de representación al siguiente, las batallas de SOLOGOS se desencadenan, demostrando un laberinto de composiciones estéticas, de semántica y de pragmática. La diferencia entre SOLOGOS y la alegoría de la caverna de Platón es que el espectador no encuentra nunca el camino para salir del montaje de SOLOGOS, aun cuando la exhibición ya haya terminado.

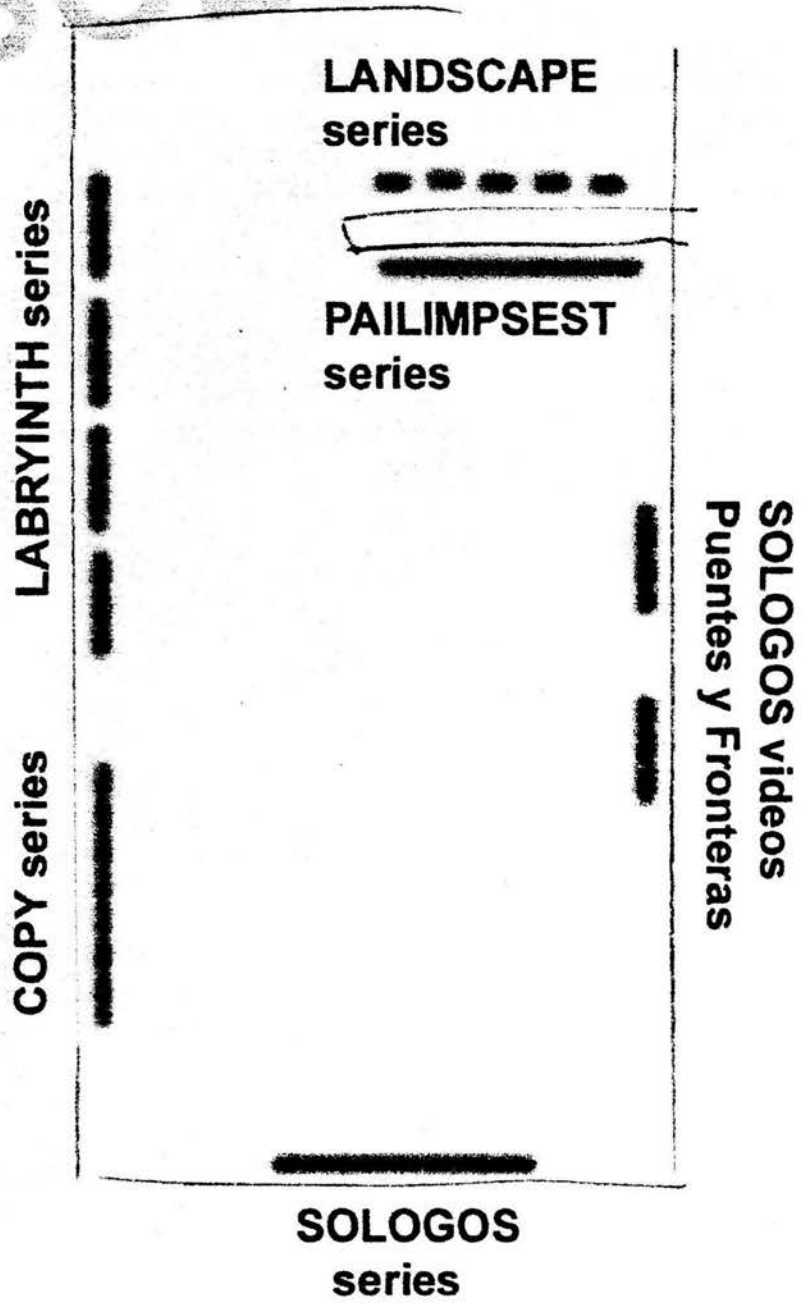
LABERYINTH series: digital photography and oil paint. Each work is 28" X 22"



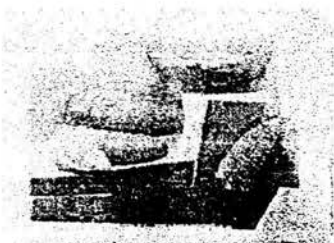
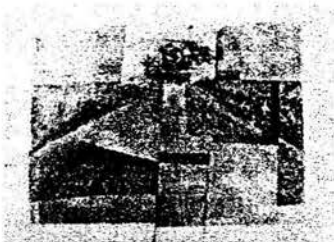
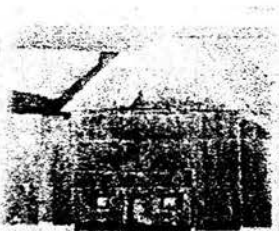
As different forms of representation are placed on the same "page", or juxtaposed, a "battle" for dominance ensues and poetic ambiguity emerges. A sense of tension is apparent as the spectator tries to read their way through in search of some potential significance.

El mapeo de SOLOGOS

SOLOGOS



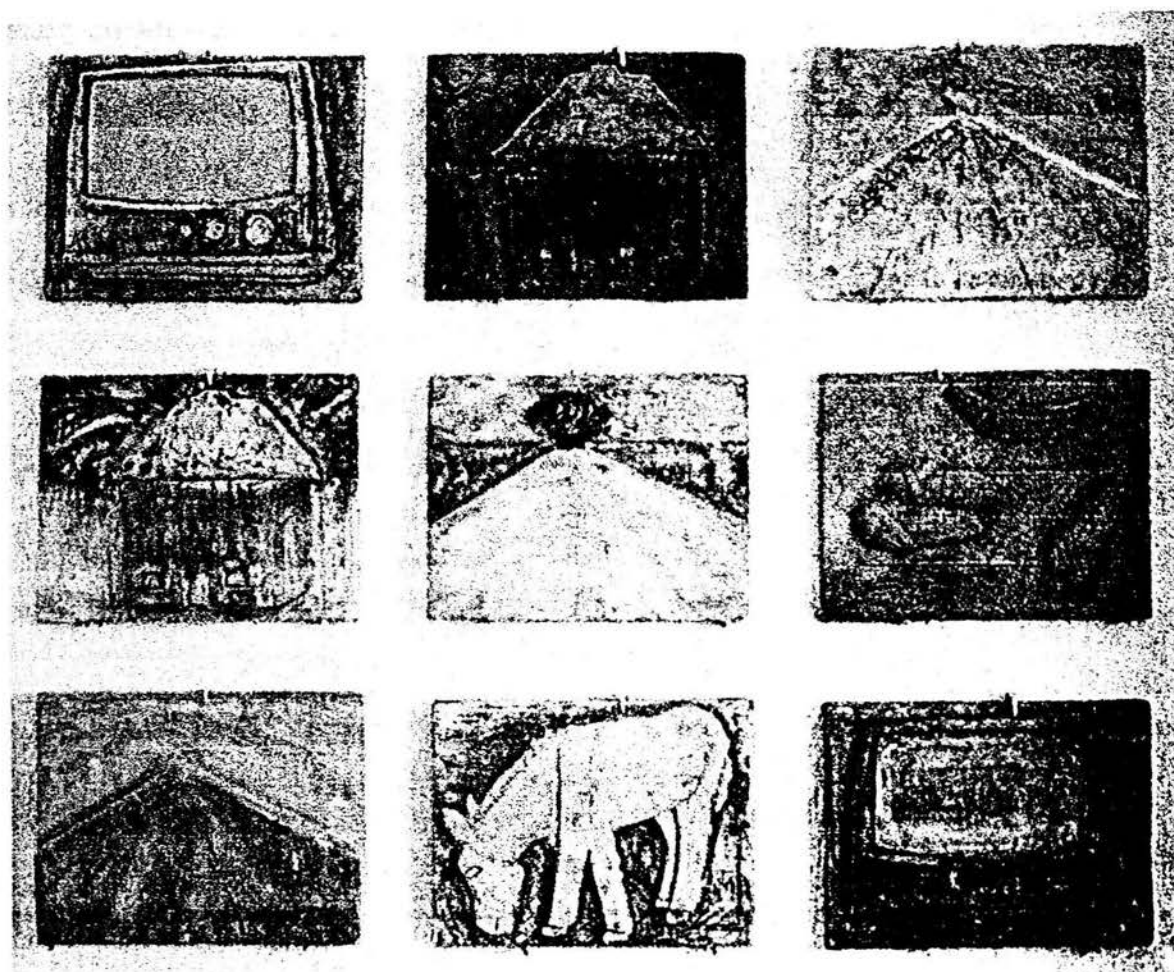
LANDSCAPE series: digital photo montage. Each work of 6" X 4".



The LANDSCAPE series is a set of small photo montages. Each individual work is made of fragmented pieces of the same reprinted photo (recomposed and remembered). Some of the reprints are pixilated and faded; others are blurred giving the overall aesthetic impression of "coming and going" in each work.

III.1. Descripción de las obras

Serie **SOLOGOS**: esculturas de cerámica en relieve. 70" x 55"



Los motivos de la serie SOLOGOS son: la televisión, la casa, el volcán, el maíz y un burro. Hay nueve obras en total; puede verse que algunos de los motivos se repiten. Es de esperarse que el espectador comenzará su "lectura" de la obra desde el ángulo superior izquierdo y se trasladará poco a poco hacia el ángulo inferior derecho, comenzando y terminando así con el motivo de la televisión. Cada obra tiene colores tierra mate, lo que sugiere las cualidades de los materiales

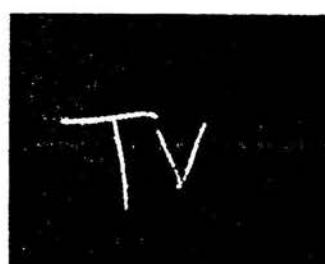
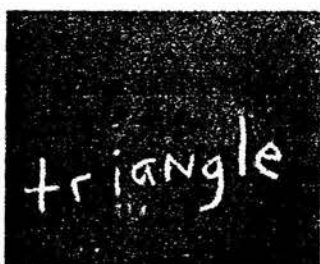
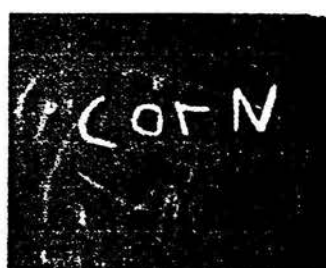
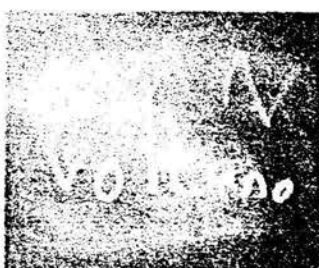
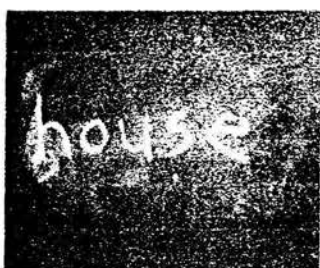
COPY series: typewriter writing on digital photo. 70" X 55"



The COPY series is 144 small pixilated digital photos of the SOLOGOS series. There are type-written numbers (0's and 1's) on them which symbolize the mathematical nature of digital imagery. The colors of the photos, high saturated pastels, are reflective of the artificial potential of digital photography. There is a subtle analogue vs. digital dialect between SOLOGOS and COPY. The writing of numbers was done with an old IBM typewriter. See detail below:



Serie **PALIMPSESTO**: grafito sobre pizarra/pizarrón (chalkboard). 70" x 55"

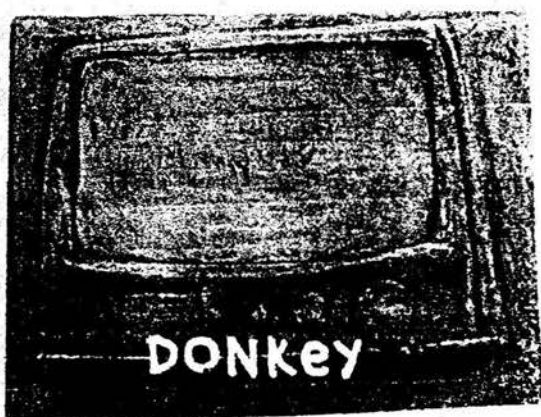
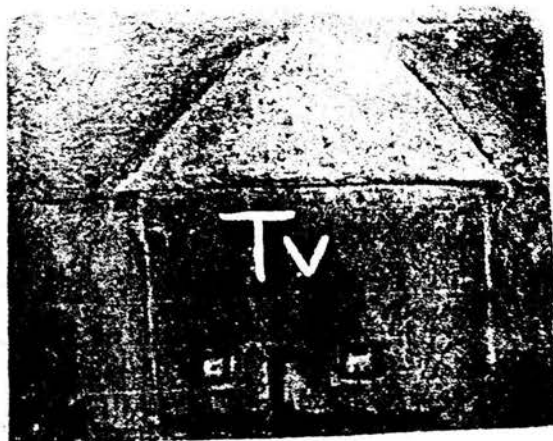


En la serie PALIMPSESTO están escritas las palabras o los nombres de las esculturas en cerámica. Las obras PALIMPSESTO y SOLOGOS se hallan una frente a la otra en la muestra, estableciendo así un diálogo o "batalla". Las palabras están escritas haciendo énfasis en la calidad gráfica; han sido escritas, borradas y reescritas varias veces para sugerir capas o aspectos diversos evidentes por debajo de la superficie.

BORDERS AND BRIDGES VIDEO

The video presentation is representative of a combination of the above mentioned works. Also included in the video is an original soundtrack. The video was the last form of representation completed for the exhibition and is the main symbol of the "battle of the arts". It is also symbolic of an "illuminated shadow wall".

Serie **LABERINTO**: fotografía digital y óleo. Cada obra mide 28" x 22".



Diferentes formas de representación están yuxtapuestas o colocadas en la misma "página", de lo cual resulta una "batalla" por el dominio y surge una ambigüedad poética. Una sensación de tensión se hace evidente cuando el espectador trata de leer su camino en busca de cierto significado posible.

Conclusion

Most human beings have an absolute and infinite capacity for taking things for granted.

Aldous Huxley

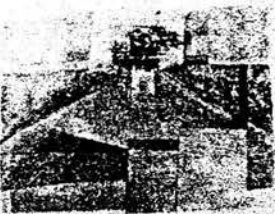
The complexity of communication is generally taken for granted in western contemporary culture. Along with the language of words, we gradually accustom ourselves to the patterns of the media environment, and begin to construct all kinds of meaning through tangled webs of differences. Likewise, our hopes, dreams and symbols are influenced (constructed) by the media environment, as well. My hope with this thesis has been to provide a deeper understanding of some of the ways visual images say what they say (and don't).

Western culture is one of iconophilia; we are surrounded by an abnormal amount of visual images (and sounds and words) which play against one another. Increasingly, due to the fact that we are very accustomed to multimedia, visual images are found (and lost) in a larger and more dynamic media landscape. As Mitchell points out, the meaning (message) of any individual visual image can be subordinated by words and sounds, as well as other visual images:

The juxtaposition of two art forms always results in the absorption of one form into another, poetry being subordinated to musical values in song, musical values subordinated to visual considerations in ballet. A picture hanging on the wall in a set for *Man and Superman* is not seen as an aesthetic object in its own right, but is absorbed into the dramatic illusion.³⁹

³⁹ Mitchell, W. J. T., *Blake's Composite Art*, New Jersey, Princeton University, 1982.p. 4)

Serie **PAISAJE**: fotomontaje digital. Cada obra mide 6" x 4".



La serie PAISAJE es una serie de pequeños fotomontajes. Cada foto se hizo a partir de diferentes variantes de la misma foto. Como las reimpresiones fueron tratadas de modo diferente, y después se recompusieron, surge una sensación constante de movimiento a través de las diversas capas. Algunas de las reimpresiones están pixeladas y se desvanecen, y otras tienen tonos pastel más brillantes; otras incluso se ven borrosas, dando la impresión estética general de un "ir y venir".

There is always a "battle" between multiple forms of representation. We make sense of our surroundings through forms and formats, through a montage of mediums and contextual relations. We are surrounded by ecology of media, a combination of specialized systems of communication, between which there are often large gaps of silence.

Since the invention of photography, we are increasingly surrounded by a montage of visual images (and sounds) that play against one another, and can be "read". In many ways, the word finds itself in retreat⁴⁰. As visual imagery is a kind of lyrical language that can be read, they possess the *power* to move us. "Pictures" are a universal substitute (disguise) of the natural world. Visual images have always allowed for a great deal dramatic (grammatical) illusion, but never has their power been so moving and unstable. Increasingly, the speed which visual images play across our minds (and bodies) is dynamic and unrelenting, perhaps even violent.

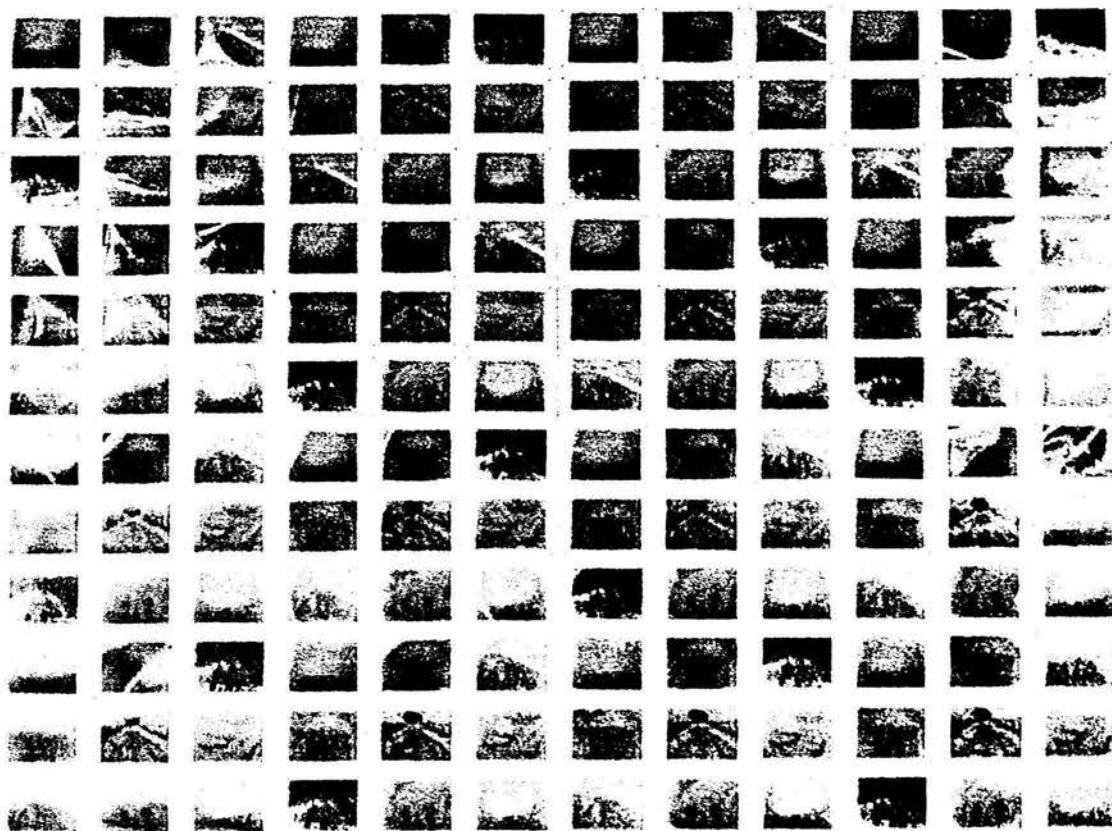
Multimedia is a challenge to the linear and expository way of thinking representative of the written word. Increasingly, words and visual images find themselves on the same "page" (or screen), confusing hierarchies of value. Instead of "reading between the lines", we code and decode between diverse mediums and their aesthetic organization. Multimedia obliges a new way to facilitate society, a more illusory way.

The craft (power) of visual images can take on multiple roles. As "image making" concerns intervals and differences, the ways in which diverse forms of representation manifest themselves is like a game of montage and associative play. On the one hand, Visual expression is *Independent language*: aesthetic expression that speaks the unspeakable, offering a distinctive level of experience. On the other hand, Visual expression is *Interdependent language*: related to other forms of communication, in which the battle between the arts plays out.

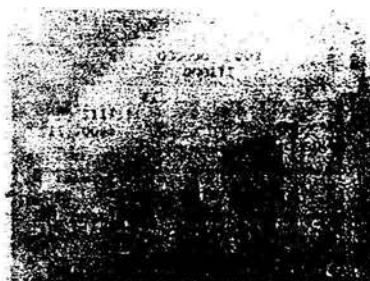
All languages have their limits; however, the power of visual expression as an independent form of communication is its immediacy. Beyond serving as a kind of "paralinguistics", visual specific images involve sensorial, as well as, visual literacy. Visual images move us directly. In a sense, they have the potential to "make us" relive past experiences, as well as envision the future.

⁴⁰ Steiner, George, *Lenguaje and Silence: Essays on Language. Literature and the Inhuman*. New Haven: Yale University, 1998

Serie **COPIA**: escritura a máquina sobre fotografía digital. 70" x 55"



La serie COPIA tiene 144 fotos digitales pequeñas, pixeladas, que son repeticiones de la serie SOLOGOS. Hay números (ceros y unos) escritos sobre ellas que son simbólicos de la naturaleza matemática de la tecnología digital. La escritura de los números se realizó con una vieja máquina de escribir IBM. Los colores de COPIA son pastel, brillantes, a diferencia de los tonos tierra de la serie SOLOGOS. Hay una conversación sutil de lo analógico contra lo digital entre SOLOGOS y COPIA. Véanse los detalles en seguida:



Beyond what is represented, visual images affect the minds way of thinking through a whole range of aesthetic qualities. The aesthetic qualities of each medium are a part of any message. In the same way that words relate to other words, shapes relate to other shapes, textures are differentiated by other textures, just as colors are relative to other colors. Size matters.

Whatever may be said is influenced by what it's made of, its material form, and the level of value given to that form. I tried to demonstrate this in a "concrete" way with the *Sologos* project, through the transcodification of a given set of motifs. Through the use of multiple forms of representation, spectators were able to approach different levels of experience, by cross-referencing between mediums. A conclusion was made that a given medium invariably conveys its own sense of meaning: A language that is not words, but adds (or subtracts) from the message.

It can also be concluded that working with a given medium affects imagination and therefore thinking. To quote Elliot Eisner:

The choice of a form of representation is a choice in the way the world will be conceived, as well as in the way that it will be publicly represented.⁴¹

Representation involves not only working with different mediums, but thinking in different mediums. The choice of one means of communication (medium) over another has important consequences regarding what can be said effectively, and therefore, how it will be received. Media affects both conception as well as reception.

As visual expression is related to other forms of representation, it becomes interdependent language. As it becomes increasingly clear that differences relate (not only through the principals of montage, but also according to Saussurre's general theory of linguistics), interdependent readings become "natural". For example, not only is the potential meaning of a given word dependent on the surrounding words (and the context in which it is placed), the same argument can be made with the language of visual images. The quality of "oneness" (one to one match) disappears as differences allow summation: Image making.

⁴¹ Eisner, Elliott, *Cognition and Curriculum Reconsidered*, New York, Teachers College Press, 1994, p. 42

Video **FRONTERAS Y PUENTES:**

La presentación en video es una combinación de todas las obras mencionadas hasta aquí. El video también incluye la música de una película. El video fue la última forma de representación terminada para la exhibición, y es el símbolo principal de la "batalla de las artes". También representa un "muro de sombras iluminado".

Any broad understanding of the structure, meaning and social consequences of visual arts is largely dependent upon one's ability to recognize its relationship with other modes of expression. At the very least, there is always a dialogue, or an "energetic rivalry" between independent modes of expression which is difficult to untangle. Independently and in combination, different mediums offer different levels of experience, distinct ways of understanding (and misunderstanding). Contemporary media culture places the value of visual images in a broad intertextual landscape. The general assumption that visual images are easy to "read" (or natural) is what make them convincing and potentially dangerous (concealing reality as well as revealing it). As it stands, visual expression in contemporary culture is increasingly an open end that borders on chaos: Silence.

As the media environment is increasingly mistaken for the natural environment, the need for a deeper level of visual literacy and intertextual awareness has never been greater. One way to achieve this goal would be through media studies programs in schools in combination with arts programs, where critical awareness and direct experience would mutually be fostered. Where the statement, "I see as well as I am able to understand" might begin to resonate in a real way, illuminating shadows on the wall. Nevertheless, the problematic of representation remains and the battle between the arts continues to reflect who we are becoming.

Conclusión

Casi todos los seres humanos tienen la absoluta e infinita capacidad de dar las cosas por sentadas.

Aldous Huxley

La complejidad de la comunicación suele darse por sentada en la cultura occidental contemporánea. Junto con el lenguaje de las palabras, gradualmente nos acostumbramos a los patrones del ambiente de los medios, y comenzamos a construir toda clase de significados a través de redes complejas de diferencias. Tengo la esperanza de haber dado a entender, con esta tesis, un poco más a fondo algunas de las formas en que las imágenes visuales dicen lo que dicen (y lo que no dicen).

La occidental es una cultura de la iconofilia; nos vemos rodeados por una cantidad anormal de imágenes visuales (y sonidos y palabras) que influyen las unas en los otros. Cada vez más, debido al hecho de que estamos muy acostumbrados a lo multimedia, las imágenes visuales se encuentran (y se pierden) en un escenario de medios más extenso y más dinámico. Como lo señala Mitchell, el significado (mensaje) de cualquier imagen visual individual puede subordinarse a las palabras y los sonidos, al igual que a otras imágenes visuales:

La yuxtaposición de dos formas de arte siempre da como resultado la absorción de una forma en la otra, subordinándose la poesía a los valores musicales en la canción, y éstos a las consideraciones visuales en el ballet. Un cuadro que cuelga de la pared en un escenario para *Hombre y superhombre* no es visto como un objeto estético por su propio derecho, sino que es absorbido dentro de la ilusión dramática.³⁹

³⁹ Mitchell, W. J. T., *Blake's Composite Art*, New Jersey, Princeton University, 1982.p. 4.

Siempre hay una "batalla" entre las múltiples formas de representación. Le damos sentido a nuestros alrededores a través de formas y formatos, a través de un montaje de medios y relaciones contextuales. Estamos rodeados por una ecología de medios, una combinación de sistemas especializados de comunicación (por ejemplo, las palabras y las imágenes visuales), entre los cuales existen continuamente grandes espacios de silencio.

Desde la invención de la fotografía, nos vemos rodeados cada vez más por un montaje de imágenes visuales (y sonidos) que ejercen influencia mutua, y pueden "leerse". De muchas maneras, la palabra se encuentra en retirada.⁴⁰ Dado que las imágenes visuales son una especie de lenguaje lírico que puede leerse, poseen el *poder* de impactarnos. Las imágenes visuales siempre han dado lugar a una gran cantidad de ilusión dramática (gramática), pero nunca ha sido su poder tan impactante e inestable. Cada vez más, la velocidad a la que las imágenes visuales cruzan nuestras mentes (y nuestros cuerpos) es dinámica e insistente, quizá incluso violenta.

Lo multimedia es un reto para el modo de pensar lineal y expositivo representativo de la palabra escrita. Cada vez más, las palabras y las imágenes visuales se encuentran en la misma "página" (o pantalla), confundiendo las jerarquías de valor. En vez de "leer entre líneas", codificamos y decodificamos entre diversos medios y su organización estética. Lo multimedia obliga a una nueva manera de facilitar a la sociedad, un camino más ilusorio.

La cualidad (poder) de las imágenes visuales puede tener múltiples roles. Como la "creación de imágenes" implica intervalos y diferencias, las diversas formas de representación se manifiestan como un juego de montaje y juego asociativo. Por una parte, la Expresión visual es *Lenguaje independiente*: la expresión estética que habla de lo que no puede hablarse, ofreciendo un nivel característico de experiencia. Por otra parte, la Expresión visual es *Lenguaje interdependiente*: relacionado con otras formas de comunicación, en donde tiene lugar la batalla entre las artes.

Todos los lenguajes tienen sus límites; sin embargo, el poder de la expresión visual como forma independiente de comunicación es su inmediatez. Más allá de fungir como una especie de "paralingüística", las imágenes visuales específicas implican un alfabetismo tanto sensorial como visual. Las imágenes visuales nos

⁴⁰ Steiner, George, *Lenguaje and Silence: Essays on Language. Literature and the Inhuman*, New Haven: Yale University, 1998

impactan de manera directa. En cierto sentido, tienen el potencial de "hacernos" volver a vivir las experiencias del pasado, y también de prever el futuro.

Más allá de lo que se representa, las imágenes visuales afectan el modo en que la mente piensa a través de todo un rango de cualidades estéticas. Las cualidades estéticas de cada medio son parte de cualquier mensaje. De la misma manera que las palabras se relacionan con otras palabras, las formas se relacionan con otras formas, las texturas son diferenciadas por otras texturas, tal y como los colores son relativos a otros colores. El tamaño importa.

Cualquier cosa que pueda decirse se ve influida por el material del que está hecha, por su forma material, y por el grado de valor otorgado a esa forma. Intenté demostrar este hecho de una manera "concreta" con el proyecto *Sologos*, a través de la transcodificación de una serie específica de motivos. A través del uso de formas múltiples de representación, los espectadores pudieron aproximarse a diferentes niveles de experiencia, haciendo una referencia cruzada entre los medios. Se llegó a la conclusión de que un medio dado invariablemente transmite su propio sentido del significado: un lenguaje que no consiste en palabras y que se suma al mensaje (o se resta de él).

También puede decirse como conclusión que trabajar con un medio específico influye en la imaginación y, por tanto, en el pensamiento. Para citar a Elliot Eisner:

Optar por una forma de representación es optar por un modo de concebir el mundo, y también por el modo en que éste será representado públicamente.⁴¹

La representación no solamente involucra trabajar con materiales, sino pensar en materiales. La elección de un medio de comunicación en vez de otro tiene consecuencias importantes respecto a lo que realmente puede decirse y, por tanto, respecto a cómo será recibido. Los medios influyen tanto en la concepción como en la recepción.

Como la expresión visual está relacionada con otras formas de representación, se vuelve un lenguaje interdependiente. Dado que es cada vez más evidente que las diferencias están relacionadas (no sólo a través de los principios del montaje, sino también según la teoría general de la lingüística de Saussure), las

⁴¹ Eisner, Elliott, *Cognition and Curriculum Reconsidered*, New York, Teachers College Press, 1994, p. 42

lecturas interdependientes se vuelven "naturales". Por ejemplo, el significado potencial de una palabra depende no sólo de las palabras cercanas (y del contexto en el que se encuentra), sino que puede plantearse el mismo argumento con el lenguaje de las imágenes visuales. La cualidad de la "unicidad" (el apareamiento uno a uno) desaparece cuando las diferencias permiten la suma: la creación de imágenes.

Cualquier idea general respecto a la estructura, el significado y las consecuencias sociales de las artes visuales depende en gran medida de la propia habilidad para reconocer su relación con otros modos de expresión. A final de cuentas siempre hay un diálogo o una "rivalidad energética" entre los modos independientes de expresión que es difícil resolver. Independientemente y en combinación, diferentes medios ofrecen diferentes niveles de experiencia, modos distintos de interpretar (y malinterpretar). La cultura de medios contemporánea coloca el valor de las imágenes visuales en un amplio escenario intertextual. La suposición general de que las imágenes visuales son fáciles de "leer" es lo que las hace convincentes y potencialmente peligrosas (encubriendo la realidad y revelándola, también). Tal y como están las cosas, la expresión visual en la cultura contemporánea es, cada vez más, un extremo abierto que linda con el caos: el silencio

Dado que el ambiente de los medios es confundido cada vez más con el ambiente natural, la necesidad de un nivel más profundo de alfabetismo visual y de conciencia intertextual es más grande que nunca. Una manera de alcanzar esta meta sería a través de los programas escolares de estudios sobre los medios, junto con los programas de arte, en donde la conciencia crítica y la experiencia directa se promoverían mutuamente. En donde la afirmación: "Veo tanto como soy capaz de entender" podría comenzar a resonar de una manera real, iluminando las sombras sobre la pared.

Bibliografía

- ALBEDA, José Luis (1992) El Sentido Dilatado. Reflexiones sobre Arte Contemporáneo, Valencia: Universidad Politécnica de Valencia, 1992.
- ARTAUD, Antonin (1958) The Theater and its Double, New York: Grove Press, 1958.
- BARTHES, Roland (1977) Image Text Music, New York: Hill Wang, 1999.
- _____ (1984) El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura, Barcelona: Paidós, 2002.
- _____ (1984) La aventura semiológica, Barcelona: Paidós, 1997.
- _____ (1982) Lo obvio y lo obstuso. Imágenes, gestos, voces, Barcelona: Paidós, 1995.
- BAUDRILLARD, Jean (1998) El Otro Por Sí Mismo, Barcelona: Anagrama, 1998.
- BAUDRILLARD, Jean (1981) Simulacra and Simulation, Ann Arbor, Michigan Press, 2000.
- BEARDSLEY, Monroe (1966) Aesthetics, New York: Alabama Press, 1975.
- BENJAMIN, Walter (1955) Illuminations, New York: Harcourt Brace, 1968.
- BERGER, John (1972) Ways of Seeing, England: Penguin, 1977.
- BOURDIEU Pierre (1996) On Television, New York: New Press, 1998.
- BREA, José Luis (1996) Un Ruido Secreto. El Arte en la era Póstuma de la Cultura, Madrid: Mestizo, 1996.
- BURKE, Edmund (1757) A Philosophical Enquiry into the Sublime and the Beautiful, England: Penguin, 1998.
- CAGE, John (1939) Silence, Hanover, Wesleyan University Press, 1973.
- CALABRESE, Omar (1994) La Era Neobarroca, Madrid: Cátedra, 1994.
- CAWS, Peter (1988) Structuralism: A Philosophy for the Human Sciences, New York: Humanity Press, 2000.
- DA VINCI, Leonardo (1883) Notebooks of Leonardo Da Vinvi, New Cork: Dover
- DEWEY, John (1934) Art as Experience, New York: Capricorn, 1958.
- DOSSE, Francois (1966) History of Structuralism, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997.
- ECO, Umberto (1976) A Theory of Semiotics, Bloomington: Indiana University, 1979.

- EISENSTEIN, Sergei (1947) The Film Sense, New York: Harcourt Brace & Company, 1975.
- EISNER, Elliott (1994) Cognition and Curriculum Reconsidered, New York: Teachers College Press, 1994.
- FLAXMAN, Gregory "ed"(2000) The Brain is the Screen: Deleuze and the Philosophy of Cinema, Minneapolis: Minnesota Press, 2000.
- FOSTER, Hal (1983) The Anti-Aesthetic – Essays on Postmodern Culture, New York: New Press, 1998.
- GERGEN, Kenneth (1997) El Yo Saturado, Dilemas de Identidad en el Mundo Contemporáneo, Barcelona: Paidós, 1997.
- GIANETTI, Claudia (ed.1997) Arte en la Era Electrónica. Perspectivas de una nueva Estética, Barcelona: L'Angelot, 1997.
- GUBERN, Román, (1996) Del bisonte a la realidad virtual, Barcelona, Anagrama.
- _____ (1987) La Mirada Opulenta, Barcelona, Gustavo Gili, 1994.
- GOMBRICH, E.H (1960) Art and Illusion, Washington D.C.: Princeton University, 1989.
- JAMESON, Fredric (1991) Postmodernism or, The Cultural Logic of Late Capitalism, Durham: Duke University, 1999.
- JUNG, Carl (1964) Man and his Symbols, New York: Dell (1964).
- LESSING, Gotthold Ephraim (1766) Lacoon. An Essay on the limits of Poetry, New York; Bobbs-Merrill, 1962.
- LIPOVESKY, Gilles (1990) La Era Del Vacío – Ensayos sobre el Individualismo Contemporáneo, Barcelona: Anagrama, 1990.
- LONGINUS (1991) On Great Writing, New York: Hackett Publishing, 1991.
- LYOTARD, Jean-Francois (1979) The Postmodern Condition: A Report on Knowledge, Minneapolis: University of Minnesota, 1984.
- MCLUHAN, Marshall (1964) Understanding Media: The Extensions of Man, Cambridge: MIT 2001.
- MCLUHAN, Marshall and POWERS, Bruce (1989) The Global Village, New York: Oxford, 1989.
- MCLUHAN, Marshall and FIORE, Quentin (1967) The Medium is the Message, New York: Bantam, 1967.
- MCEVILLY, Thomas (1992) Art and Otherness, New York: McPherson and Company, 1996.
- MITCHELL, W.J.T. (1978) Blake's Composite Art, New Jersey: Princeton, 1982.

_____ (1986) Iconology: Image, Text, Ideology, Chicago: University of Chicago Press, 1987.

PANOFSKY, Erwin (1939) Meaning in the Visual Arts, Chicago: University of Chicago Press, 1982.

PAZ, Octavio (1987) Essays on Mexican Art, New York: Harcourt Brace, 1993.

PINSKY, Robert (1998) The Sounds of Poetry, New York: FSG, 2000.

PLATO, The Republic, New York, Penguin, 1987.

POSTMAN, Neil, Amusing Ourselves to Death, New York: Penguin, 1986.

SHERIFF, John K (1989) The Fate of Meaning, New Jersey: Princeton University Press, 1989.

SONTAG, Susan (1973) On Photography, New York: Picador, 2001

STEINER, George (1970) Language and Silence: Essays on Language, Literature and the Inhuman, New Haven: Yale University, 1998.

TEITELBAUM, Matthew (ed.) MONTAGE, Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, 1992.

THOREAU, Henry David (1854) Walden, New York: Penguin, 1964.

TODEROV, Tzvetan (1984) The Conquest of America, The Question of the Other, USA: University of Oklahoma, 1999.