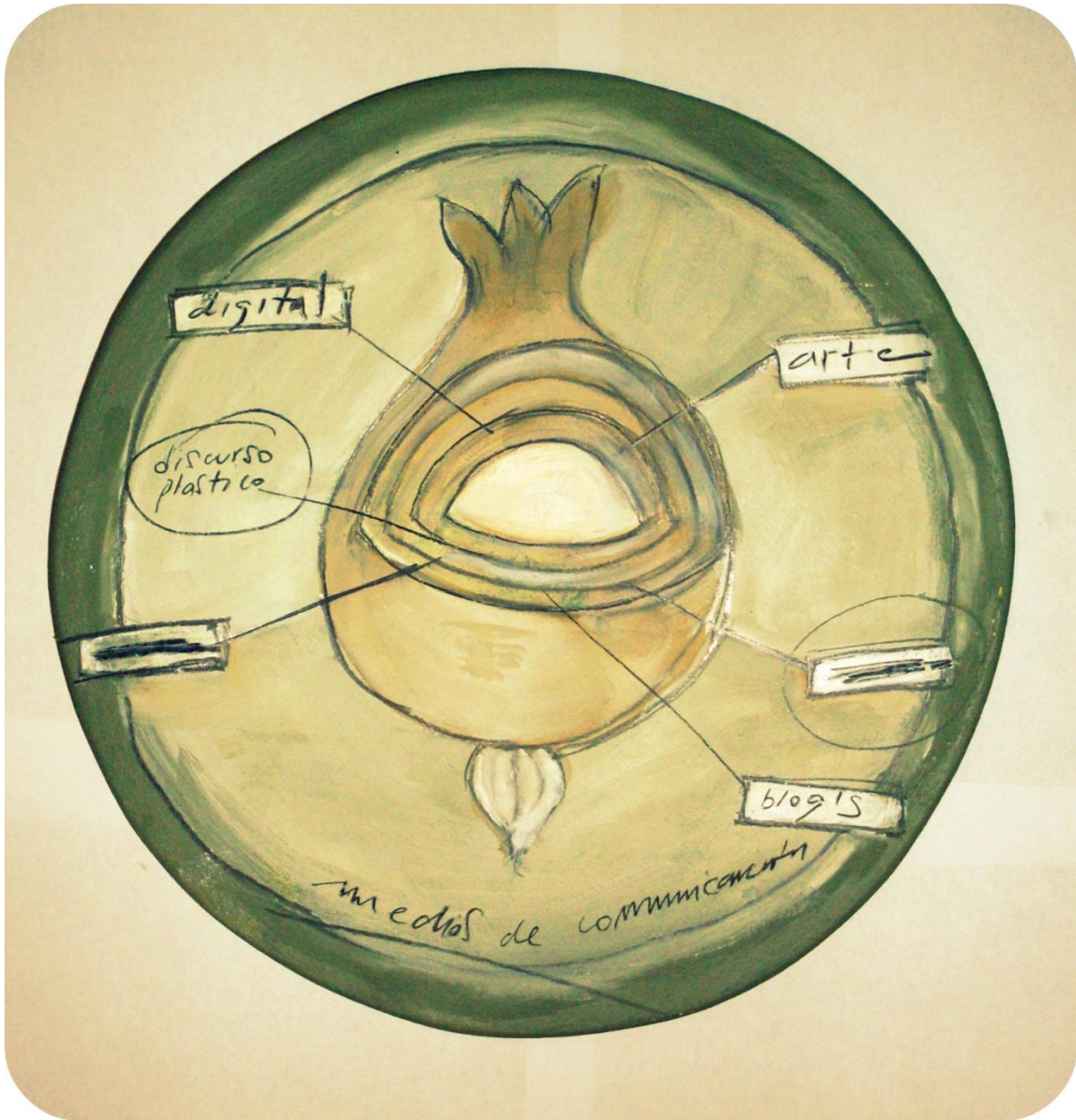


# PINTURAS DIGITALIZADAS



**Gloria Reyes**

**NOMBRE COMPLETO:** Gloria Angélica Reyes

**LEGAJO:** 12463/9

**FACULTAD DE COMUNICACIÓN SOCIAL CON  
ORIENTACIÓN PERIODISTICA -UNLP-**

**SEDE DE LA FACULTAD:** La Plata, Buenos Aires.

**TITULO DE LA TESIS:** “PINTURAS DIGITALIZADAS”

**PROGRAMA DE INVESTIGACION:** “Comunicación y Arte”

**DIRECTOR DE TESIS:** Ulises Salvador Cremonte

**FECHA:** Septiembre de 2011

**RESUMEN DE LA TESIS:** La tesis parte de una pregunta amplia pero específica que es: ¿qué sucede con la exposición de pinturas por parte de cinco pintores jóvenes platenses en plataformas digitales?

El enfoque que se escoge para dar una respuesta es semiológico, a través de las herramientas que ofrece el análisis del discurso.

En primera instancia se indaga sobre las pinturas que se encuentran en la plataforma digital: ¿qué dicen de sí mismas esas pinturas? Se determinan sus rasgos formales, el yo enunciatario y el rol del destinatario. Se describe exhaustivamente, se compara y se interpreta con el fin de encontrar congruencias y/o diferencias que puedan dar cuenta de la especificidad que tienen esas pinturas expuestas en ese tipo de medio de comunicación. Esto permite descubrir una distorsión de la pintura en todos sus rasgos discursivos en la plataforma digital y se hace visible la imagen virtual. Quedando atrás el discurso plástico.

Luego, de la misma manera, se analiza ¿qué dice de sí misma la plataforma digital de cada uno de los pintores?, descubriendo los rasgos específicos y la intención de neutralizarlas por parte de los pintores.

Finalmente se deduce el carácter transformador del soporte. El arte es transformado por el medio así como el medio se transforma con el arte.

**PALABRAS CLAVES:** *pintura, arte, plataformas digitales, discurso plástico, medios de comunicación.*



# **PINTURAS DIGITALIZADAS**

**Gloria Reyes**

Dirección de Tesis a cargo de Lic. en Comunicación Social Ulises Salvador Cremonte.

Pintura de tapa realizada por el artista plástico Emanuel Reyes.

Título original: "La presentación de pinturas en plataformas digitales de cinco artistas platenses nacidos entre 1979 y 1985".

Septiembre de 2011, La Plata, Buenos Aires.

Mail: reyesglori@gmail.com

INDICE

<b>PROLOGO.....</b>	<b>7</b>
a- Objetivos y problemática de la investigación.....	7
b- Acercamiento y delimitación del objeto de estudio.....	12
c- Enfoque y técnicas de investigación.....	16
<b>CAPITULO I: <u>PINTURAS Y PLATAFORMAS DIGITALES</u>..</b>	<b>24</b>
<b>1. Alcances y limitaciones de las plataformas digitales para la publicación de pinturas.....</b>	<b>24</b>
1.1. Superposición de soportes.....	25
1.2. Colores que cambian de color.....	26
1.3. ¿Pinturas claras, flashes o contrastes digitales?.....	27
1.4. Anulado el fenómeno de sinestesia, anulada la textura.....	27
1.5. Detalles que se pierden.....	28
1.6. Superposición de perspectivas.....	29
1.7. Amorfía de la anamorfosis.....	31
1.8. Pinturas que se vuelven a enmarcar para interactuar con un nuevo contexto.....	31
<b>2. Transcodificación de la pintura en su traslado a la plataforma digital.....</b>	<b>33</b>
<b>3. Consecuencias de las limitaciones de las plataformas digitales.</b>	<b>34</b>

3.1. Limitación y/o tergiversación del fenómeno de sinestesia.....	34
3.2. Problema de invisibilización de la transcodificación.....	36
<b>Imágenes citadas en el capítulo I.....</b>	<b>37</b>
<b>-CAPITULO II: <u>PINTURAS: GENERO Y ESTILO</u>.....</b>	<b>42</b>
<b>1. Conceptualización de género y estilo.....</b>	<b>43</b>
<b>2. Operaciones discursivas que definen el dispositivo de enunciación de cada serie y el acercamiento a las escenas presentadas desde lo enunciativo.....</b>	<b>47</b>
2.1. Pablo Morgante. Serie: “Retratos populares”.....	49
2.2. Agustín Sirai. Serie: “Vivir mil años”.....	63
2.3. San Poggio. Serie “Recitales”.....	68
2.4. Emanuel Reyes. Serie: “Tauromaquia”. .....	70
2.5. Francisco Ungaro. Serie: “Serie erótica”.....	73
<b>Imágenes citadas en el capítulo II.....</b>	<b>77</b>
<b>-CAPITULO III: <u>PLATAFORMAS DIGITALES: GENERO Y ESTILO</u>.....</b>	<b>95</b>
<b>1. ¿Qué es una plataforma digital?.....</b>	<b>95</b>
<b>2. Plataformas digitales: una nueva forma.....</b>	<b>96</b>
2.1. Metalenguaje y nuevos regímenes perceptivos.....	100

2.2. Crisis en el régimen perceptivo.....	100
2.3. Transposición de géneros en las pinturas digitalizadas.....	102
<b>Imágenes citadas en el capítulo III.....</b>	<b>105</b>
<b><u>-CAPITULO IV: REGLAS COMUNICACIONALES, INTERFERENCIAS Y ALCANCES DE LAS PLATAFORMAS DIGITALES.....</u></b>	<b>108</b>
1. Desmantelada la imagen virtual, desaparece la pintura.....	108
1.1. Ausencia/presencia del dispositivo tecnológico en el régimen perceptivo.....	109
2. Alcances y límites de las plataformas digitales.....	110
3. Dilema en el contrato comunicacional ¿publicidad, arte o información?.....	111
3.1. De imagen sintética a analógica. De analógica a digital.....	113
3.2. Interferencia en la comunicación: tipos de imagen y espectador en la plataforma digital.....	115
<b><u>-CAPITULO V: RASGOS ESTILÍSTICOS DE LOS PINTORES.....</u></b>	<b>119</b>
<b>- CONCLUSION FINAL.....</b>	<b>121</b>
<b>-BIOGRAFÍA.....</b>	<b>124</b>



**“Las plataformas digitales no son sólo un medio excelente de difusión sino que también transforma la misma práctica artística. No es sólo un medio más para "mostrar" arte, sino que el arte mismo se transforma en la medida en que se presenta en medios como los blogs y otros. ¿Qué significa que el arte mismo se transforma? Que los blogs pasan a constituir también material de trabajo por parte del artista. No se "suben" cuadros al blog, sino que se genera arte desde el blog”.**

***Dario Sztajnszrajber***

## PRÓLOGO

### Objetivos y problemática de la investigación

Analizar discursivamente las pinturas exhibidas en las plataformas digitales dejó en evidencia, una vez más, la pérdida del aura de la que habla Walter Benjamín<sup>1</sup>.

En su ensayo "La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica" reflexiona en torno a las nuevas formas de experiencia estética y su potencial, enorme y desconocido, para un predominio de la función política de la obra de arte. En relación a este propósito utiliza como categoría central el concepto de "aura", categoría sobre la cual, según el autor, se puede construir toda una historia social del arte.

Dicha noción le permite observar cómo en ciertas formas estéticas se da una relación antagónica, contradictoria en apariencia, entre una "infinita lejanía" y una "infinita cercanía".

El "aura" es para Benjamín una forma de la experiencia estética que se da en el contacto o en la visión de la obra original. A dicha experiencia estética la califica como la aparición irrepetible de una lejanía que le confiere a la obra un carácter inaccesible.

El ensayo es una reflexión sobre la función histórica, social y simbólica del "aura". El autor explica cómo el carácter aurático de la obra de arte tradicional clásica es eliminado por la reproducción técnica. La reproducción

---

<sup>1</sup> Walter Benjamin, La obra del arte en la época de la reproductibilidad técnica, Madrid, Taurus, 1991.

técnica de alguna manera neutraliza esa distancia infinita y acerca la obra al espectador. Con las “técnicas de reproducción” la obra de arte es un objeto manipulable con el cual el espectador puede tener una relación cotidiana más activa en el sentido de que ya la experiencia no queda limitada a la pura contemplación.

En esta investigación, se analiza la obra de arte en un soporte técnico de alta reproductibilidad como lo es una plataforma digital y puede observarse cómo, poco a poco, el carácter aurático de las pinturas se volatiliza en el mundo virtual.

Por otro lado, se analizan los alcances a los que desafían las nuevas tecnologías, en este caso las plataformas digitales y, en definitiva, qué significan estos cambios que se producen con la incorporación de este medio en el arte y el arte en el medio comunicacional.

Tras quitar, capa a capa<sup>2</sup>, las estructuras del objeto de estudio, en este caso, la pintura expuesta en plataformas digitales, se fue interpelando, descubriendo y redescubriendo cómo las pinturas se desvanecen. Aquí no se verá más que un camino en el que, signo tras signo, se va descubriendo cómo las imágenes en las plataformas digitales van haciendo estrellar las pinturas en un mar de píxeles<sup>3</sup>. Píxeles perversos que pretenden ser pinceladas de óleo, acrílico o temperas con formas voluminosas y de tamaños sugerentes. ¿Por qué los artistas plásticos deciden llevar sus obras a estrellarse contra una plataforma digital entrometida, que no tiene más que malas intenciones para con sus obras? Benjamín logró una respuesta teórica en donde la culpa inevitable la tuvo, permanece y la tendrá, el sistema capitalista con su

---

<sup>2</sup> Ronald Barthes, "Le monde ou l'on catche". ( El trabajo de análisis tuvo que ver con la propuesta de Ronald Barthes explicado en el final del prologo).

<sup>3</sup> Menor unidad posible con la que se compone cualquier imagen digital en una computadora. Las imágenes gráficas son formadas por una matriz rectangular de píxeles

necesidad de reproductividad. Por su parte, el Arte supo revalorizar el concepto. No por estar digitalizado deja de tratarse de una obra de arte, ni mucho menos, desprecia las plataformas digitales en su afán de reproductividad sino que se vale de las mismas. El arte ya no tiene fronteras de representación, menos de difusión. Los muros del Museo fueron traspasados hace tiempo, de todos modos, sin dejar de ser el lugar por excelencia, pero si se trata de la publicación digital de una pintura sigue tratándose y refiriéndose al arte. Hasta se han generado nuevos modos de hacer arte con las nuevas tecnologías. Las ciencias de la comunicación, por su parte, le echan la culpa a ciencia cierta a la globalización y a los nuevos soportes multimediales. Todas verdades acertadas que parecieran dar un cierre a la cuestión. Pero la cuestión sigue en pie mientras se sigan revolucionando los medios de comunicación alternativos, mientras la tecnología siga avanzando y mientras desde todos los ámbitos a nivel cultural se siga incorporando y haciéndose de ello parte de la cotidianeidad de las vidas humanas.

Desde la perspectiva del análisis del discurso, las pinturas ya expuestas en las plataformas digitales no pierden el aura porque nunca la tuvieron. En el ensayo "Le monde ou l on catche", Barthes expone su explicación respecto de lo que ocurre en la mente del lector de ficción o del público del teatro. Su trabajo se basa en el análisis de "Catch" lo que se podría describir como "luchas guionadas", espectáculo que se diferencia de un deporte genuino porque los contrincantes no compiten "de verdad" y no se esmeran por disimularlo tampoco, esto es, actúan sin hacerse daño con el objeto de reiterar las funciones. Lo que Barthes puntualiza es que el público, sabe que el combate es fingido.

Barthes establece una analogía entre el espectador de una lucha de catch y el público de un espectáculo teatral o una novela de ficción. Así como Otelio no asesina "realmente" a Desdémona sobre el teatro (y el público lo sabe, aunque pueda conmoverse), los combatientes de catch no se pegan en "realidad". Sólo se trata de signos que carecen de contenido "real". En esta investigación la analogía se hace con respecto a las plataformas digitales.

Es tan engañoso e inicuo el sistema de las plataformas digitales que llevan a creer que todo lo que está puesto allí es algo real. Se creen ver esculturas, pinturas, arquitecturas, personas cuando no son más que píxeles que llegan allí a través de tecnologías como la fotografía digital, el escaneo, la videocámara. Irrealidades sobre irrealidades puestas en escena, de tan evidente transformación que se las ve cambiar de tamaño, oscurecerse, aclararse y distorsionarse dependiendo del tipo de soporte tecnológico. Y, sin embargo, se puede seguir pensando que se está frente a una pintura.

Si se le preguntara a cualquier persona si ha visto la pintura de la Mona Lisa de Leonardo Da Vinci, rápidamente contestará que por supuesto, que cómo no ha de conocerla. Sin embargo lo más probable es que jamás haya estado en el Museo del Louvre, en París.

El mundo de las plataformas digitales está en pleno auge y, de un modo tal, que se está sumergido en un mundo naturalizado, es decir, aceptado y hasta el punto de ser indispensable para muchos. Con respecto a esto Barthes explica que "con frecuencia, cometemos el error de llamar "natural" a lo que consideramos socialmente aceptable, moralmente deseable o estéticamente placentero. Por cierto, es natural comer, dormir, tener relaciones sexuales y usar el lenguaje... sin embargo, qué se come, cuándo se duerme, cómo se tiene sexo y qué palabras se usan es algo que varía de acuerdo a la cultura o

subcultura de la que formemos parte”. En esta tesis no se verá más que el camino que lleva a la desintegración paulatina de una pintura en las plataformas digitales y de qué manera se ve afectada la comunicación así como de qué manera se ve beneficiada o simplemente transformada.

En este proceso de invisibilización de lo digital, esta investigación se empecina en sacar a la luz los detalles y las pequeñas señales semiológicas que determinen este hecho.

La inquietud por iniciar este trabajo surge del interés por interpretar las pinturas de los jóvenes platenses. Leonardo Da Vinci expresó mucho tiempo atrás con impecable certeza que el pintor piensa, descubre e inventa. Se trata de una práctica intelectual. Si el artista es un intelectual genera conocimiento. Un conocimiento que los investigadores deben procurar descubrir.

Hoy, el llamado “Leonardo Da vinci de este siglo”, Steve Jobs, agregaría a estas tres premisas una más: piensa, descubre, inventa y capitaliza. Hoy un creador no es solo un artista que produce conocimiento sino un creador que debe vivir de su obra. En este trabajo se observan ambas necesidades del artista, la de crear y la de difundir sus obras. Difundir es una manera de capitalizar sus obras más allá de las intenciones de los autores.

De ese interés por interpretar las pinturas de los jóvenes que son distinguidos en las galerías platenses, surgió el acercamiento a los artistas y la reacción en común de todos ellos terminó por definir la temática de esta investigación: la invitación a conocer sus pinturas a través de blog’s, páginas web, flickr’s<sup>4</sup>. Parecían, por tanto, sentirse representados por esas plataformas digitales. Las preguntas que tenían que ver con el arte propiamente dicho

---

<sup>4</sup> Dominios gratuitos o no para la difusión de documentos e imágenes en internet.

empiezan a perder sentido frente a la pantalla ya que las pinturas estaban muy lejos de su realidad y el autor no terminaba de estar presente. Pero, al mismo tiempo, tenían mucho de los artistas cada una de sus páginas web y así entonces empiezan a surgir las preguntas que dieron lugar a esta investigación.

Finalmente encontrarán en las siguientes páginas el estudio de plataformas digitales utilizadas en el mismo sentido: para la difusión de pinturas de arte. Se escogieron a cinco pintores platenses, nacidos entre 1975 y 1985<sup>5</sup>.

Frente a un medio que tienen hoy a su alcance los artistas plásticos para la presentación de las obras, se observó el vasto abanico de relaciones y transformaciones que sufre el vínculo Comunicación y Arte.

Así mismo, se analizan los rasgos retóricos, temáticos y enunciativos identificados tanto en las pinturas como en las plataformas digitales. Los rasgos estilísticos, enlazados a un soporte tecnológico, llevaron a enmarcar a una generación de artistas platenses y a un acercamiento al conocimiento de las pinturas y las plataformas digitales y a su vínculo.

### **Acercamiento y delimitación del objeto de estudio**

*Jóvenes*, en tanto que se aborda lo que está surgiendo actualmente. Por otra parte, la elección del rango generacional tiene que ver con el soporte tecnológico analizado. El mismo es manipulado mayormente por jóvenes, ya que coinciden los momentos en que se dio el desarrollo de la informática, el

---

<sup>5</sup> Al final se encuentran adjuntas las biografías de dichos artistas.

uso y el acceso a esta tecnología, con su contexto de formación cultural. Por su puesto no de manera exclusiva pero si mayoritariamente.

Analizar las *pinturas* de estos jóvenes tiene que ver principalmente con la historia local. La Plata ha sido cuna de grandes personalidades como Emilio Pettoruti, Adolfo Travascio, Carlos Aragón, Faustino Brughetti, entre muchos otros pintores <sup>6</sup> y hay vida cultural con respecto al arte específico de la pintura. Razones que dan un valor de significación basto para el estudio de dicha rama del arte como expresión de determinados actores sociales.

Trabajar con *cinco artistas* es porque existe entre ellos un hilo conductor. Varios puntos en común hicieron que puedan ser estudiados, tanto de manera conjunta como individualmente, y ser tomados del gran entramado de artistas que existe en la actualidad platense. Las similitudes básicas que los une son: estudiar o haberlo hecho en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de La Plata; ser invitados y/o premiados de manera constante lo que hace que sus cuadros sean expuestos en diferentes galerías de arte de la ciudad; eligen difundir sus producciones a través de plataformas digitales; pertenecen a una misma generación; todos son platenses y pintores. Ellos son: Agustín Sirai, Pablo Morgante, Emanuel Reyes, Francisco Ungaro y San Poggio.

El análisis está centrado en el soporte tecnológico: *plataformas digitales*. Las plataformas son: páginas web, blog's. Ambos son servicios que ofrece internet, gratuitos o no, que permiten generar y apropiarse de un dominio (una dirección), donde se podrán administrar datos (textos e imágenes) de manera pública. Las plataformas digitales se definen como

---

<sup>6</sup> Sánchez Pórfido, Elisabet. "Maestros de la pintura platense: 18 pintores de la ciudad". La Plata: La Comuna Ediciones, 2005. 116 p. (Colección Textos del Rescate)



sistemas tecnológicos inteligentes para gestionar activamente la transmisión de datos, y modulares, donde el dueño de la plataforma y terceros pueden ofrecer sus contenidos y servicios de forma complementaria para aumentar el valor de la plataforma con el encuentro de personas.

El punto relevante de esta investigación desde lo epistemológico, tiene que ver con el empalme del Arte con la Comunicación. ¿Qué sucede en ese diálogo? La novedad que aun significa este tipo de soporte específicamente, hace que sea un foco de estudio actual. Por la necesidad de comprender y generar conocimientos sobre los nuevos recursos que produce convulsivamente lo tecnológico en cuanto a lo comunicacional.

Mario Carlón<sup>7</sup> opina al respecto que “los distintos modos en que se articulan (las plataformas digitales) con diferentes clases discursivas constituye un espacio de investigación insoslayable si se desea avanzar, en el campo de las semióticas visuales, en términos de especificidad”. También considera que, a su vez, desde perspectivas históricas “ciertos aspectos de los desplazamientos de funcionamiento y jerarquías correspondientes a cada momento histórico al sistema de los lenguajes visuales y sus efectos sobre otros fenómenos transmediáticos, no podrán ser explicados si los distintos modos de producción sígnica de estos dispositivos, son lateralizados. La problemática de la articulación con los diferentes dispositivos técnicos ocupa un lugar siempre a considerar.”

Esta investigación abarca el estudio de lo comunicacional respecto de la articulación discurso plástico/soporte tecnológico. Se indagó interviniendo

---

<sup>7</sup> Carlón, Mario. “Imagen de arte/imagen de la información. Problemas actuales de la relación entre el arte y los medios.”. Colección del Círculo, Editorial Atuel, 1994.

al objeto de estudio desde las herramientas que ofrece la semiótica, dilucidando sobre los discursos que se encontraron en el soporte y los rasgos estilísticos que los definen sin caer en un estudio sobre la estética y/o filosofía sobre las obras o los autores.

Se tuvieron en cuenta numerosas referencias necesarias para comprender este modo específico de comunicación que da lugar a la difusión del arte plástico. Para entender cómo interfiere el discurso plástico con el soporte y viceversa. Fue necesario indagar sobre las reglas comunicacionales que se ponen en juego en los blog's, Flirck's, y plataformas digitales similares, respecto al arte plástico específico de la pintura. Imprescindible para la comprensión de las obras ya que, según explica la semióloga Martine Joly,<sup>8</sup> “el contexto de comunicación debe servir de marco para cada concepción, para cada interpretación de imagen”.

El soporte transporta a la pintura al universo tecnológico y esto hace que la significación de la pintura se modifique. La imagen que en su origen tiene un soporte de lienzo, pasa a tener un soporte digital. Pasando del lienzo a la cámara digital y de ésta a la web de forma digitalizada. Estas transcodificaciones ocupan un lugar en la significación global del mensaje. La transferencia entre distintos soportes mereció tenerse en cuenta para determinar los rasgos de género. Sin embargo, el estudio no está focalizado en lo tecnológico ya que sería merecedor de una nueva investigación. Es importante resaltar que se tomó al soporte tecnológico como un modo más que ofrecen los medios para la difusión y no focalizando el estudio en el universo tecnológico.

---

<sup>8</sup> Martine Joly. “La imagen fija”, Biblioteca de la Mirada, Editorial La Marca. 2009.

## **Enfoque y técnicas de investigación**

El análisis se llevó a cabo tras un proceso dinámico de investigación. Siempre partiendo de un “saber supuesto” e interrelacionando distintos textos acompañantes, así como explica Carlón<sup>9</sup>. Esto implica que, indudablemente, la pertenencia de una producción discursiva a una determinada clase se juega siempre entre varios niveles analíticos, entre un conjunto de rasgos. Rasgos que fueron analizados en detalle como puede verse en los textos adjuntos.

Cabe aclarar que más allá de que esta investigación no esté centrada en el estudio meramente sociológico, se toma necesariamente a las pinturas desde su sentido social. La “teoría de los discursos sociales” indica que la descripción de un conjunto de propiedades discursivas no es pertinente si no es realizada a la luz de hipótesis (explícitas o implícitas) sobre las condiciones de producción y de consumo de los discursos.

Una teoría de los discursos sociales es un conjunto de hipótesis sobre los modos de funcionamiento de la semiosis social. Por *semiosis social* se entiende a la dimensión significativa de los fenómenos sociales en tanto que procesos de producción de sentido.

Una teoría de los discursos sociales reposa sobre una doble hipótesis: por un lado, que toda producción de sentido es necesariamente social: no se describe ni explica un proceso significativo sin explicar sus condiciones sociales de producción. Y, por otro lado, que todo fenómeno social es un proceso de producción de sentido, cualquiera que fuere el nivel de análisis.

---

<sup>9</sup> Mario Carlón, Carlos A. Scolari, “El fin de los medios masivos”, La Crujía Ediciones, Edición Buenos Aires. 2009

Toda forma de organización social, sistema de acción o conjunto de relaciones sociales implican una dimensión significativa; las “ideas” o las “representaciones”.

El doble anclaje, del sentido en lo social y de lo social en el sentido, sólo se puede develar cuando se considera la producción de sentido como discursiva. Se comprende que se puedan definir perspectivas sobre el sentido que no reconozcan esta doble relación: basta para ello con ignorar la naturaleza discursiva de toda producción de sentido. Así ocurre con la lingüística respecto del lenguaje: si se rehúsa a trasponer las fronteras de la frase, resulta evidente que se podrá hacer análisis lingüístico sin ocuparse del problema de los fundamentos sociales de la actividad del lenguaje. Lo mismo ocurre con una ciencia semiótica que se define como “ciencia de los sistemas de signo”. Por tanto, sólo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales y los fenómenos sociales develan su dimensión significativa. Es por ello que una sociosemiótica sólo puede ser una teoría de la producción de los discursos sociales.

De allí la importancia de utilizar para esta investigación una variedad de herramientas teóricas tomadas tanto de la semiótica como de la sociología. Por eso se toma aquí a la producción de sentido como discursiva y es analizada desde ese lugar.

En palabras de Verón, los discursos leídos desde la “teoría de los discursos” son siempre “paquetes” constituidos por materias significantes heterogéneas. Una vez parados aquí, contextualizados del por qué se opta por determinado enfoque de estudio y no otro, se muestran las características discursivas de cada una de las series de pinturas.

Las técnicas de la semiología son consideradas herramientas de trabajo serias y eficaces para el análisis, para la concepción de imágenes, en este caso, imágenes de las pinturas. “El enfoque semiológico permite comprender mejor la especificidad de la comunicación visual”.<sup>10</sup>

Las herramientas teórico-conceptuales que ofrece la *Semiología de la Imagen* permiten comprender la *significación* o la *producción de sentido* de una imagen visual fija. Consideradas éstas, eficaces y dinámicas para el estudio y la investigación del funcionamiento, de la elaboración y de la comprensión de los mensajes visuales<sup>11</sup>.

Se parte de la base de que el arte plástico “es un *lenguaje* que creó sus leyes para poder ser comprendido”, tal como teoriza Pierre Francastel<sup>12</sup>.

El trabajo de los *artistas* es, para el mismo autor, concretar en sus obras la colisión de la realidad externa e interna (que es menester transformar) con la manera de percibirla (que es producto social, cultural) y con la imaginación que todo transustancia y que pertenece al individuo. Las obras de arte son percibidas con la certeza de que son necesariamente expresión de una época.

Para Christoph Menke<sup>13</sup> que analiza la experiencia estética, el espectador de una pintura se enfrenta al siguiente proceso: “¿qué significa este objeto, si es que significa algo?” Debido a que el significante nunca puede ser definitivamente identificado en el procedimiento del conocimiento estético, sino que siempre se pierde en una fluctuación interminable, el puente que define el signo comprensible en el conocimiento estético, se pierde entre las

---

<sup>10</sup> “La imagen fija”, Martine Joly. Biblioteca de la Mirada, Editorial La Marca. 2009.

<sup>11</sup> Así lo explica Martine Joly en el prólogo del libro: “La imagen fija”, Biblioteca de la Mirada, Editorial La Marca. 2009.

<sup>12</sup> Francastel, Pierre, “Pintura y sociedad”, 1951.

<sup>13</sup> Menke, Christoph, 1991. La soberanía del arte.

dos dimensiones de la representación semiótica (...) la función crucial del conocimiento estético consiste justamente en provocar un esfuerzo por crear nuevos significantes. Todas características que son necesarias o convalidan a una obra de arte responden a la necesidad de innovar y generar reacción sobre el espectador. El arte piensa y el espectador es apremiado a pensar por él, por lo que funciona como un marco para el pensamiento cultural.

La *imagen* es tomada en este trabajo como “un instrumento de comunicación, signo, entre muchos otros, que expresa ideas por medio de un proceso dinámico de inducción y de interpretación”.<sup>14</sup> Se comprende como una construcción sociocultural codificada de proposiciones de inferencia e interpretación. Las pinturas, como creación artística, se analizaron con la certeza de que pueden descifrarse en función de ciertas reglas, interpretando signos.

Se habla de signo desde la noción pierceiana “algo que representa algo para alguien en algún aspecto o carácter”. Este concepto amplio se toma porque incluye todas las posibilidades de materialidad, tiene en cuenta una dinámica y relatividad de interpretación. En cuanto al signo pictórico específicamente se comprende tal como lo indica el pensamiento francasteliano que obliga a que sea perteneciente a un lenguaje determinado, específico. Él dice: “la necesidad plástica de crear objetos más que de representarlos hace a la existencia de una noción de signo. Esto es lo que le confiere a la pintura su calidad y rango entre los lenguajes humanos”.

Se entiende al *discurso artístico* como productor de conocimiento. Se pretendió realizar la investigación sobre este discurso en un marco de difusión

---

<sup>14</sup> Martine Joly . “La imagen fija”, Biblioteca de la Mirada, Editorial La Marca. 2009.

mediática para comprenderlo como parte de una producción de conocimiento social.

Cabe la aclaración, entonces, que son vistas las pinturas como discursos visuales específicamente *artísticos* teniendo en cuenta sus dos grandes divisiones, tal como lo distingue Christian Metz<sup>15</sup>: producción artística ficcional y la no-ficcional. Se intenta evitar con esta base que se caiga en buscar referentes icónicos de analogía con la realidad cuando no los haya y viceversa. Es decir, no se trata de forzar un encuentro con la realidad, ni se toma rápidamente, por ejemplo una abstracción, como puramente ficcional. Las pinturas fueron analizadas en sus rasgos de manera detallada y los resultados contextuales surgieron por decantación y no de manera impuesta.

El discurso plástico es entendido aquí tal como lo explica Metz<sup>16</sup>: “el discurso plástico no se opone a lo falso, se opone a lo viejo, a lo ya dicho. Es el discurso privilegiado para formular la novedad, así como el discurso que tiene la obligación de explorar límites, abrir nuevos espacios para el decir, decir lo nunca antes dicho porque decir lo que ya se dijo es poco verdadero”. Desde esta perspectiva se tomó la problemática de verosimilitud de este discurso. El arte es entendido desde una perspectiva francasteliana, como un modo de romper reglas, innovando paralela y consecuentemente a las problemáticas de la época.<sup>17</sup>

Las distintas producciones artísticas producen comúnmente juicios de gusto pero no es de esto de lo que se trata esta investigación.<sup>18</sup> Es con el *juicio*

---

<sup>15</sup> Metz, Christian. ““Más allá de la analogía, la imagen” *Análisis de la imagen*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.

<sup>16</sup> Metz, Christian. *Idem*.

<sup>17</sup> Francastel, Pierre. “Pintura y sociedad”, 1951.

<sup>18</sup> Martine Joly. “la imagen fija”, ed. La Marca, 1994.

*de existencia*, atendiendo a las expresiones pictóricas como distintos modos de hablar sobre el mundo (juzgados por su lugar en la cultura) el que se pone en juego al momento de analizar las pinturas<sup>19</sup>.

La imagen es leída dentro de un *contexto*, como ya se ha dicho, focalizada en el espacio de las dimensiones espacio-temporales, en el que se privilegian clasificaciones y modos de producción discursiva: el medio, el lenguaje, el género, y los espacios de exhibición, publicación, proyección, etc., así como lo explica Jean Marie Schaeffer.<sup>20</sup> Los contextos de la comunicación inducen significaciones e interpretaciones socioculturalmente codificadas. “Se busca en la imagen el reconocimiento, y eso dependerá del pequeño alma individual, corresponderá a la conformidad con una expectativa culturalmente, psíquicamente e históricamente determinada”, como asegura Metz<sup>21</sup>.

Un concepto importante para este trabajo fue también la noción de *transtextualidad*. Que tiene que ver con “todo lo que pone al texto en relación, manifiesta o secreta, con otros textos, ya que la lectura se completa cuando se activa un paradigma de categorías extratextuales, de carácter plenamente histórico y social” tal como lo explica Carlón.<sup>22</sup>

El *dispositivo técnico* sobre el que se trabaja (plataformas digitales, en este caso) se entiende como el que “regula la relación del espectador con la obra” como lo afirma Jacques Aumont<sup>23</sup>. Establece un “primer contacto” con

---

<sup>19</sup> Carlón, Mario. “Imagen de arte/imagen de la información. Problemas actuales de la relación entre el arte y los medios.”. Colección del Círculo, Editorial Atuel, 1994.

<sup>20</sup> Schaeffer, Jean Marie. “¿Por qué la ficción?”, Le Seuil, 1999.

<sup>21</sup> Metz, Christian. ““Más allá de la analogía, la imagen” *Análisis de la imagen*. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.

<sup>22</sup> Schaeffer, Jean Marie. “¿Por qué la ficción?”, Le Seuil, 1999.

<sup>23</sup> Aumont, Jacques. “La imagen”, Ed. Paidós, 1992.



el espectador de la imagen. Es, como asegura Walter Benjamin,<sup>24</sup> un primer indicador que orienta y enmarca la lectura de las mismas. Los “horizontes de expectativa” del interpretante dependerán del tipo de dispositivo, práctica social e incluso clase de discurso con la que se va a contactar. Se tiene en cuenta también que “el conocimiento previo o externo sobre el medio, el lenguaje y los espacios de proyección y exhibición definen a la imagen asignándole un lugar de pertenencia”, como afirma Mario Carlón<sup>25</sup>.

“El pasaje de la pintura a los medios se connotará influenciado por lo tecnológico y su capacidad por transformarla”, como asegura Oscar Steimberg<sup>26</sup> y este es el punto en que este trabajo se ve sumamente referenciado. Fueron muchas e importantes las cuestiones que salieron a la luz cuando se analizó en profundidad la influencia del soporte tecnológico sobre la pintura y viceversa.

La noción de *género* que se tiene en cuenta es la que define Steimberg: “clases de textos u objetos culturales discriminables en todo lenguaje o soporte mediático”. Y se respeta la importancia que el autor le asigna a las diferencias de género que hacen dar cuenta de referentes propios de la cultura.

Se ha delimitado la retórica, temática y enunciativa. Esto, tal como lo interpreta Steimberg, es “tener en cuenta la dimensión esencial que permite diferenciar el discurso de otros; la representabilidad exterior y; el sentido que se quiere comunicar”.

---

<sup>24</sup> Benjamin, Walter. “El arte en la época de su reproductibilidad mecánica”, Nueva Visión, Bs. As., 1967.

<sup>25</sup> Carlón, Mario. “Imagen de arte/imagen de la información. Problemas actuales de la relación entre el arte y los medios.”. Colección del Círculo, Editorial Atuel, 1994.

<sup>26</sup> Steimberg, Oscar. “Semiótica de los medios masivos”, Atuel, 1998.

El *rasgo estilístico* se lo comprende desde la perspectiva de Steimberg también. “Está presente en todos los textos y procede de las complejas orientaciones de haceres emplazados en su época y en su región cultural”.

El análisis semiológico de las pinturas consiste entonces en identificar los distintos tipos de signos que se ponen en juego y en deducir, a partir de su organización, una interpretación global admitida por un grupo dado de observadores. Esto es: “no se trata de una interpretación individual sino intentar una comprensión considerando la parte del mensaje visual colectivamente aceptada. Tener en cuenta cierto consenso que hace posible la comunicación”, así como explica Umberto Eco<sup>27</sup>.

En relación con la necesidad de atender a la pluralidad de componentes que definen al objeto de *análisis estilístico*, se tiene en cuenta la interpretación de Ronald Barthes que dice que “no hay que mirar el texto como un durazno cuya pulpa sería la forma y el carozo el fondo, sino más bien como una cebolla, organizada a base de pieles (niveles y sistemas) cuyo volumen no conlleva a ningún corazón”. En esta investigación se siguió este molde, se fueron quitando capas desde lo más grueso y evidente de observar hasta las cuestiones más escondidas, luego se interrelacionaron las conclusiones de cada capa para determinar de qué se trataba el conjunto de la cebolla que se escogió, por supuestos que hubieron fibras que habrán escapado al intelecto del investigador, y también al recorte. Pero al menos se espera que se logre un boceto de una cebolla llamada “pintura digitalizada”.

---

<sup>27</sup> Eco, Umberto en “Los límites de la interpretación”. trad. Helena Lozano ,Barcelona: Lumen, 1998.

## **CAPITULO I: PINTURAS Y PLATAFORMAS DIGITALES.**

### **1 Alcances y limites de las plataformas digitales para la publicación de pinturas.**

El análisis se comenzó investigando en los rasgos temáticos de las pinturas presentadas en las plataformas digitales donde, en primera instancia, se llegó a conclusiones simples y no surgieron problematizaciones al respecto. Si bien se hizo un análisis detallado, fue general en esta primera instancia, ya que se trató de un primer acercamiento a la temática que ya se verá si tendrá sus variantes o no, con respecto a los otros aspectos retóricos y enunciativos. Sin embargo, luego de realizar la tarea semiótica que ayuda a comprender el estatus y la expectativa de la imagen (como lo es determinar rasgos formales de la pintura tales como la técnica, el color, la iluminación, entre algunos más), y comenzar a estudiarlos dentro de las plataformas digitales, se hallaron cuestiones que ponían en relación a las cinco plataformas digitales seleccionadas como objeto de este estudio.

Cabe aclarar que el signo plástico es analizado, como ya se ha aclarado en la introducción, como autónomo tal como lo indica “El tratado de la Semiología del Groupe  $\mu$ ”.

El signo plástico puede articularse en cuatro grandes series: el color, la forma, la espacialidad, la textura<sup>28</sup>. El color, con el eje de los colores propiamente dichos (los colores del espectro de la luz) y el de los valores, de las tonalidades. La forma, con el eje de las formas propiamente dichas (círculos, cuadrados, triángulos) y también líneas, puntos, superficies, entre

---

<sup>28</sup> Adjuntos se encuentran los apuntes donde se encuentran los rasgos formales de manera detallada y puntual de cada pintura.

otros. La espacialidad, incluye la composición interna de la representación, la dimensión relativa (grande, pequeño), la posición en relación con el cuadro (arriba/abajo, derecha/izquierda), la orientación (hacia arriba/hacia abajo, lo lejos/lo cerca). La textura, con las oposiciones de lo áspero y de lo liso, de lo grueso y de lo delgado, el entramado, la mancha, lo continuo, entre otros.

### 1.1 Superposición de soportes

El *soporte* (las materias y las maneras) está compuesto de un universo de referencia que orienta a la interpretación. El lienzo, por ejemplo, remite al universo de las artes “legítimas”. Pero ¿qué sucede cuando una pintura se halla dentro de una plataforma digital? El traspaso, de la tela a la fotografía y de ésta a la plataforma digital, confunden las pistas que sistemáticamente y de manera general se asocian con un soporte y a determinado tipo de imagen. Estas transcodificaciones<sup>29</sup> ocupan un lugar a la hora de interpretar la imagen. ¿Qué es lo que hace, que a pesar de invisibilizarse el lienzo, se pueda comprender que se trata de una pintura en su versión original? O viceversa: ¿Se puede tomar la imagen provista en la plataforma digital como una pintura y más aun, ser estudiada como tal? ¿Las plataformas digitales pueden ofrecer una difusión legítima de una pintura o sólo pueden ofrecer una idea sobre la misma? La transcodificación de la pintura original ¿diversifica el mensaje que pudiera darse en la observación directa de la pintura?

Al pasar a analizar los signos plásticos específicos de representación visual y de su carácter convencional, como el marco, el encuadre, también

---

<sup>29</sup> El término es utilizado de forma metafórica aparejado al sentido en que es utilizado en neurofisiología. “El pasaje de un código en presencia a otro, lo cual exige la aplicación de un conjunto sobre otro, mediante una función o regla de aplicación. Weigl y Fradis son quienes definieron en 1977 el proceso de transcodificación como "la tarea de crear relaciones entre estructuras específicas, diferentes sistemas de códigos y transponer ciertas unidades prescriptas de un sistema de código, en unidades relevantes de otro sistema código".

surgieron incógnitas determinantes para destacar en cuanto a estos desplazamientos.

## 1.2 Colores que cambian de color

El *color* es analizado aquí desde varios aspectos. En primer lugar como una percepción cultural así como lo teoriza el historiador Miguel Pastoreu<sup>30</sup> que dice que “el único discurso posible sobre el color es antropológico”. Es decir, que no hay una clave única para la percepción de colores, sino sensibilidad al entorno, a la propia cultura, a la propia historia. Es por ello que al observar las pinturas se intenta revelar con el mayor rigor el carácter simbólico de los colores de las pinturas en relación al uso social del contexto cultural al que pertenecen. Pero, de todas maneras, aun no se trabajó sobre la interpretación sino que se hizo una descripción exhaustiva de los mismos y esto dejó algunas características destacables sobre las pinturas dentro de las plataformas digitales.

Un detallado estudio sobre las pinturas, dentro de las plataformas digitales, sacó a la luz varias cuestiones con respecto al color. Sucede que, por ejemplo, el verde predominante de la pintura: “El Líder” (imagen 1), de Pablo Morgante varía dependiendo de la pantalla desde la cual se la mire. Esto depende de la tecnología, tipo y tamaño del monitor desde donde se observe. La tonalidad del color real se hace inaccesible para el receptor. Lo que puede generar una impresión diferente a la que se tuviese con otro color.

Existen variaciones más drásticas con respecto al color cuando se observa, por ejemplo, la pintura: “La Chinita” (imagen 2) de Francisco Ungaro, donde pareciera que el color de fondo es celeste pero el mismo autor

---

<sup>30</sup> Michel Pastoreau. "Azul. Historia de un color", Paidós -Contextos, 2011.

aclara que se trata de un fondo blanco. Esto pone en evidencia, otra cuestión y tiene que ver con algo que no es susceptible a primera vista: la fotografía. El tipo de contraste es otra de las cualidades de la tecnología de la cámara que hace que varíen los colores. Por lo cual, en cuanto al color, se encuentran dos desviaciones o decodificaciones que transforman al color original de la obra: el monitor y la cámara fotográfica. La fotografía pone en primer plano otra discusión que se planteará más adelante en el capítulo IV.

### 1.3 ¿Pinturas claras, flashes o contrastes digitales?

“La *luz* se percibe ópticamente y se vive físicamente” decía el director de fotografía Henri Alekan más conocido como “el poeta de la luz”. “Está ligado a nuestra experiencia en el mundo” afirmaba. En las pinturas la luz tiene ese mismo valor y dentro de las plataformas digitales se ve tergiversada. Es determinante la luz de la pintura para la interpretación a posteriori de la misma. Y nuevamente se halló una decodificación entre las pinturas de las diferentes plataformas digitales. No es posible saber cuál es el contraste real de luz de las pinturas ni la luz general de la pintura, al igual que sucede con el color que también varía por las mismas razones anteriores y esto se debe a que están muy ligados ambos conceptos: luz y color. En definitiva: tonalidad, contraste e intensidad se ven afectados al momento de observar la iluminación de las obras.

### 1.4 Anulado el fenómeno de sinestesia, anulada la textura.

La *textura* tiene una implicancia estética significativa, pero también sobre la interpretación. Por otro lado, invita de manera inmediata a otro tipo de percepción: al tacto así como también a la exploración desde diferentes ángulos. Esta experiencia queda imposibilitada plenamente al encontrarse

inmersas en una plataforma digital. Las texturas parecen desaparecer y puede que se las imagine donde no las hay. Sólo remiten a las mismas las aclaraciones a un costado de las pinturas de manera escrita. La textura es algo que puede tener mucha presencia y puede poner en primeros planos elementos que desde las plataformas digitales resulta inaccesible.

La *técnica*, a veces, viene de la mano de la textura también. Sucede que, a través de la pantalla, la pincelada, chorreadas o lo que fuere, no son distinguibles. Del mismo modo, se puede acceder mediante la información aportada a un costado de la obra pero no está visible. Las pinturas, por ejemplo, expuestas en la plataforma digital de Agustín Sirai no tienen especificada la técnica por lo que resulta difícil distinguir si se trata de un solo componente o más y cuáles son.

### 1.5 Detalles que se pierden

El *tamaño* es algo a lo cual se accede del mismo modo, especificado a un costado, y es más difícil aun de interpretar. El tamaño en una pintura tiene su razón de ser, una historia, una lectura social, una interpretación. Invita al detalle o al alejamiento. Es otro componente que lejos de ser neutro resulta determinante en el mensaje global de la pintura.

Por ejemplo, el cuadro “Recital (montañas)” de San Poggio (imagen 3) resulta muy difícil descubrir detalles ya que en el monitor es imposible apreciarlo del mismo modo que en sus dimensiones reales que son de un metro y medio de ancho por un metro de alto. Sumado además que el tamaño depende de la distancia teórica entre un cuerpo utópico y el objetivo. Esto significa que la referencia absoluta es el cuerpo humano y sus proporciones por lo que depende también de las dimensiones adoptadas culturalmente y del

cuerpo de esa persona. Esto se enlaza a la idea de *perspectiva* donde también se producen distorsiones.

### 1.6 Superposición de perspectivas

Uno de los aspectos principales de la composición pictórica es la distribución de los elementos en el espacio, para su visión comprensiva para el espectador. El espacio es el marco en el que el pintor sitúa los personajes, los objetos del tema que desarrolla, y para esto lo estructura de formas diversas. Es en la *perspectiva* donde se halló una de las principales problemáticas en cuanto a la interferencia en el diálogo comunicacional, por lo que es analizado en profundidad en el capítulo IV.

Es importante saber cuáles son las implicancias de la perspectiva en una pintura para poder valorar lo hallado en las plataformas digitales.

La historia del arte da cuenta de que la perspectiva, que en algún momento no existió en la pintura, fue algo que se fue incorporando de distintas maneras y con diferentes intencionalidades. El artista utiliza el recurso de la perspectiva para imitar la realidad o burlarla. La perspectiva se clasifica en diferentes tipos y depende del efecto que logre el artista dentro de la pintura. Existe una historia de la representación visual occidental y un conocimiento sobre las leyes físicas de la visión que fueron aportando al trabajo de la misma<sup>31</sup> Tal como lo explica el filósofo estadounidense, Nelson Goodman. Uno de los tipos de perspectiva que está presente en las pinturas, tanto de Francisco Ungaro como de San Poggio, es la “anamorfosis” o “analogía en broma” como la llama Barthes (esconder imágenes dentro de otras imágenes). Ocurre que pueden perderse cuando se las observa en las

---

<sup>31</sup> Nelson Goodman, “Los lenguajes del Arte”, ED. Paidós.



plataformas digitales, ya que la técnica para que estas “subimágenes” sean halladas tiene que ver con el trabajo de los colores, la iluminación y otros elementos. Todos puntos, que como ya se ha destacado, quedan distorsionados, decodificados, transformados al exponerse en una plataforma digital.

Lo que sucede en las pinturas que se hallan en las plataformas digitales es que la perspectiva que se observa puede no ser la que el artista estableció dentro de esa pintura sino la que el espectador tiene como perspectiva. Al mismo tiempo, está frente a la perspectiva de la cámara que resulta una incógnita para quien observa.

Lo que se supone que es a simple vista la perspectiva de la pintura, es en realidad la perspectiva del espectador sobre la perspectiva de la cámara, de la perspectiva del cuadro. Esto hace que resulte casi imposible apreciar la perspectiva, por ejemplo, del cuadro “Tauromaquia” (imagen 4) de Emanuel Reyes cuando lo que se observa a través de la plataforma digital es un cuadro de forma ovalada con otro óvalo en el medio y si se observa la pintura original tiene la forma de una esfera y el óvalo que parecería estar en el centro está a un costado de la pintura.

### 1.7 Amorfía de la anamorfosis

Las *líneas y las formas* tienen sus asociaciones históricas. En la comunicación mediática en particular, se trata de asociaciones estereotipadas. Las formas van a organizar, como los colores, estructuras semióticas que “constituyen sin ninguna duda una proyección de las estructuras perceptivas, determinadas a su vez, por los órganos y su ejercicio (que están fisiológicamente y también culturalmente determinadas)” En el cuadro

“Corazón” (imagen 5) de Francisco Ungaro, es sumamente enriquecedor el delineado de la figura de la mujer con formas exageradamente curvas que invitan a la femineidad y sensualidad y más aun , cuando se descubre que se esconde allí un enorme corazón conformado por piernas, glúteos y caderas. Sin embargo, el efecto que en la pintura original Francisco Ungaro logra en un contraste de un blanco profundo de fondo y el delineado negro, se encuentra velado, esfumado en un color celeste de tonalidad opaca que hace que se pierda en gran medida el valor de esas líneas.

### 1.8 Pinturas que se vuelven a enmarcar para interactuar con un nuevo contexto

El *marco* posee la particularidad de aislar, circunscribir, determinar a una imagen. Es según la definición de Meyer Shapiro<sup>32</sup>, “un cerco regular que aísla el campo de la representación de la superficie circundante”. Es decir que representa un límite, una frontera física que delimita y separa dos espacios distintos que son: el espacio representado (el del interior del cuadro) y del espacio representado (el exterior del cuadro). Este segundo espacio tiene la particularidad de ser variable ya que es distinto en el momento de su elaboración (puede ser un taller) y en el momento de su presentación (en este caso la plataforma digital). La importancia de esto reside en que la interacción entre el fuera y dentro del marco jugará con la significación y la interpretación del mensaje global. En tanto contexto institucionalizado de la comunicación, el fuera del cuadro influirá en la lectura de la imagen determinando ciertas expectativas en el espectador.

---

<sup>32</sup> Amparo Serrano de Haro Soriano, "Meyer Schapiro, un crítico contradictorio", en Espacio, tiempo y forma. Serie VII, Historia del arte, 1992.

Ahora, ¿Qué expectativa tiene el espectador de una pintura cuando ingresa a una plataforma digital? Si la expectativa es darse una idea del estilo del autor ¿vale preocuparse por las transformaciones de la pintura dentro de la misma? ¿O las transformaciones influyen de manera tal que el estilo del autor se ve comprometido? El espacio contextual: plataforma digital, ¿qué induce en el espectador? ¿El autor que elige enmarcar su pintura dentro de una plataforma digital lo tiene en cuenta a la hora de la realización? ¿Varía su trabajo en base a esto? ¿Cuáles son las expectativas del autor con respecto a esto, se busca difusión, reconocimiento, se busca capitalizar? ¿Hay una estética consecuente entre la obra y la plataforma digital? ¿Qué significado pueden tener estos recortes, estos nuevos marcos más allá de los marcos de la pintura?

Quedan entonces, luego de este primer análisis, planteadas diferentes preguntas que se resolverán a lo largo de la investigación.

Este primer acercamiento a las pinturas dentro de las plataformas digitales dejó además de varias cuestiones por resolver, tópicos que reúnen características sumamente propias de este medio masivo de comunicación. Se pudo apreciar cómo la simple publicación de una pintura en este tipo de soporte tecnológico conforma una serie de problemáticas que pueden ser tomadas como limitaciones así como, en el mismo grado, la ventaja de ampliar la popularidad del pintor y/o la difusión de su trabajo. Un trabajo del que, como se ha comprobado, no se tiene más acceso que al de una idea sobre el mismo, un acercamiento hacia pinturas tergiversadas por una decodificación de sus signos plásticos que se han podido visibilizar a través de un exhaustivo recorrido por los rasgos formales que las conforman. Al final del capítulo en el

CUADRO 1 se observan diferentes imágenes de una misma pintura donde se visualiza la distorsión de la pintura en las plataformas digitales.

## **2 Transcodificación de la pintura en su traslado a la plataforma digital**

En primera instancia y luego de realizar una comparación minuciosa de las pinturas por un lado, desde su acceso directo y por otro desde su acceso a través de la plataforma digital, se determinó, que existe una transcodificación entre la pintura original y la pintura inmersa en una plataforma digital. En palabras simples, se da una deformación de la versión original de las pinturas. Esto hace que las plataformas digitales sólo puedan ofrecer una representación simbólica de la de las pinturas y su estilo, dejando atrás los rasgos que las componen. Tras sufrir transformaciones cuando se las incluye en este tipo de soporte tecnológico, queda imposibilitado el acceso a la pintura en todos sus elementos. Los mismos, sufren modificaciones a veces bruscas de: tonalidad, contraste e intensidad en los colores. Tampoco es apreciable la perspectiva real del cuadro ya que se suma e interpone la perspectiva de la cámara fotográfica. Por otro lado, la textura pierde su fuerza, y comúnmente, al punto de invisibilizarse. El recorte del cuadro queda también afectado por el encuadre de la cámara fotográfica, lo que hace que resulte imposible advertir si se trata de un recorte de la pintura o de su totalidad. Generalmente los marcos se ven omitidos en las plataformas y pierden su valor dentro de la pintura, y al mismo tiempo, la pintura deja de potenciarse con el mismo.

En síntesis, luego de este recorrido se puede afirmar que se da un tópico respecto a las pinturas presentadas dentro de las plataformas digitales. Se trata de la transcodificación de las pinturas en su traslado hacia la digitalización y

presentación dentro de las plataformas digitales. En este trayecto se ven afectados los elementos formales y esenciales. Este proceso, común a todas las publicaciones, lleva a un desfasaje de las pinturas, ya sea por transformación, cambio total y/o hasta la invisibilidad de rasgos, entre la obra original y la imagen presentada. Cuando se habla de rasgos formales se trata de elementos tales como el color, la iluminación, la perspectiva, la textura, el tamaño, el marco, la forma, la línea, la técnica y el soporte. Ahora, ¿qué consecuencias tiene la transcodificación de las pinturas dentro de las plataformas digitales al momento de la interpretación?

Así como la semiótica otorgó los medios para comprender el estatus y la expectativa que se tiene de la imagen, ofrece también los medios para acercarse a la complejidad de sus procesos de significación e interpretación. Tal como lo subraya Christian Metz<sup>33</sup>, “la tarea semiótica permite comprender hasta qué punto la especificidad de la imagen es la de ser heterogénea, la de mezclar varios sistemas de signos entre sí, de no reducirse únicamente a la analogía, sino, por el contrario, abrirse a todo un juego visual culturalmente codificado, cuyo desciframiento vale la pena intentar a través de una estrategia compleja y creativa de comunicación”.

### **3 Consecuencias de las limitaciones de las plataformas digitales**

#### **3.1 Limitación o tergiversación del fenómeno de sinestesia**

Esta conclusión a la que se llegó a través de discriminar los rasgos formales de las pinturas enmarcadas en plataformas digitales saca a la luz la importancia del fenómeno de sinestesia. Esto es, la importancia de correspondencias perceptivas por las cuales la pintura cobra sentido y valor en

---

<sup>33</sup> Christian Metz, “más allá de la analogía, la imagen”, 1970.

su presencia pura. La serie de transformaciones que sufre la pintura cuando se presenta en una plataforma digital hace que se pierda esa necesidad de incluir otros sentidos además de la vista para interpretar y apreciar una pintura tales como, por ejemplo, el tacto para el tratamiento de la textura.

Esto no significa que la obra dentro de un museo expuesto no pueda sufrir transformaciones, ni que cada espectador allí presente lo vea igual y tal cual lo quiera su autor. Para ello, habría que realizar un estudio específico en ese campo de estudio. Pero lo que sí se puede afirmar es que: las limitaciones para la observación, apreciación e interpretación del espectador de la pintura son mucho menores allí que dentro de una plataforma digital. Sobre la imagen y magnitud de una pintura inmersa en una plataforma digital, sólo se hace posible idear a la obra, sospechar sobre ella. Ronald Barthes hace referencia a la importancia del fenómeno de sinestesia para la interpretación del mensaje. El autor demuestra que sonoridad lingüística, juegos de colores y signos icónicos convergen entre sí y determinan un mensaje en su unión. Lo que significa que si algún aspecto se ve transformado o limitado, el espectador podría quedarse con un mensaje distinto al que intenta emitir el autor o no llegar a interpretarlo. Una aclaración preocupada de Francisco Ungaro de aclaración con respecto a un color de fondo que no era el que él había escogido para su obra y la plataforma digital mostraba diferente, es una muestra afirmativa de la importancia que puede tener (tanto para quien realiza la obra como para quien la lee) cada rasgo.

Cada uno de estos elementos tiene una historia finamente detallada y analizada por historiadores del arte que hacen que cobren significado a la hora de ser interpretadas y al momento de que los pintores los escojan para su obra. Por otro parte, las teorías tomadas para la investigación priorizan la necesidad

de una exhaustiva descripción de cada punto. Entonces la pregunta es, ¿es posible analizar una pintura como tal dentro de una plataforma digital?

### 3.2 Problema de invisibilización de la transcodificación

Existe un contrato comunicacional que viene enlazado a las expectativas del espectador, determinados puntos que hacen que se pueda interpretar el género a interpretar. Aquí rápidamente se comprende que se trata de pinturas lo que se tiene frente a los ojos, pero ¿son pinturas realmente? No, son fotografías digitalizadas de una pintura. Por ende lo que sucede, es que se aprecia a la pintura más allá de la transcodificación explicada anteriormente y es un problema. Porque se invisibiliza la transcodificación y se mira a la pintura como si se estuviese en presencia de la misma tomando como ciertos rasgos que están transmutados. De manera tal que la pintura, por ejemplo, de Emanuel Reyes, díptico “Toros” (imagen 4) sería apreciada con la carencia de numerosos aspectos imperceptibles desde la plataforma digital, tales como: el brillo de la resina, las predominantes texturas con formas, la textura que crea el acrílico utilizado en cantidad como es el estilo del autor, las formas en los detalles, el tamaño de las obras, la intensidad de los colores, entre otros rasgos.

# IMÁGENES CITADAS EN EL CAPITULO I

## CUADRO 1



[www.unirse.com.ar](http://www.unirse.com.ar)



[www.monterbrains.blogspot.com](http://www.monterbrains.blogspot.com)



[www.sanpoggio.com](http://www.sanpoggio.com)



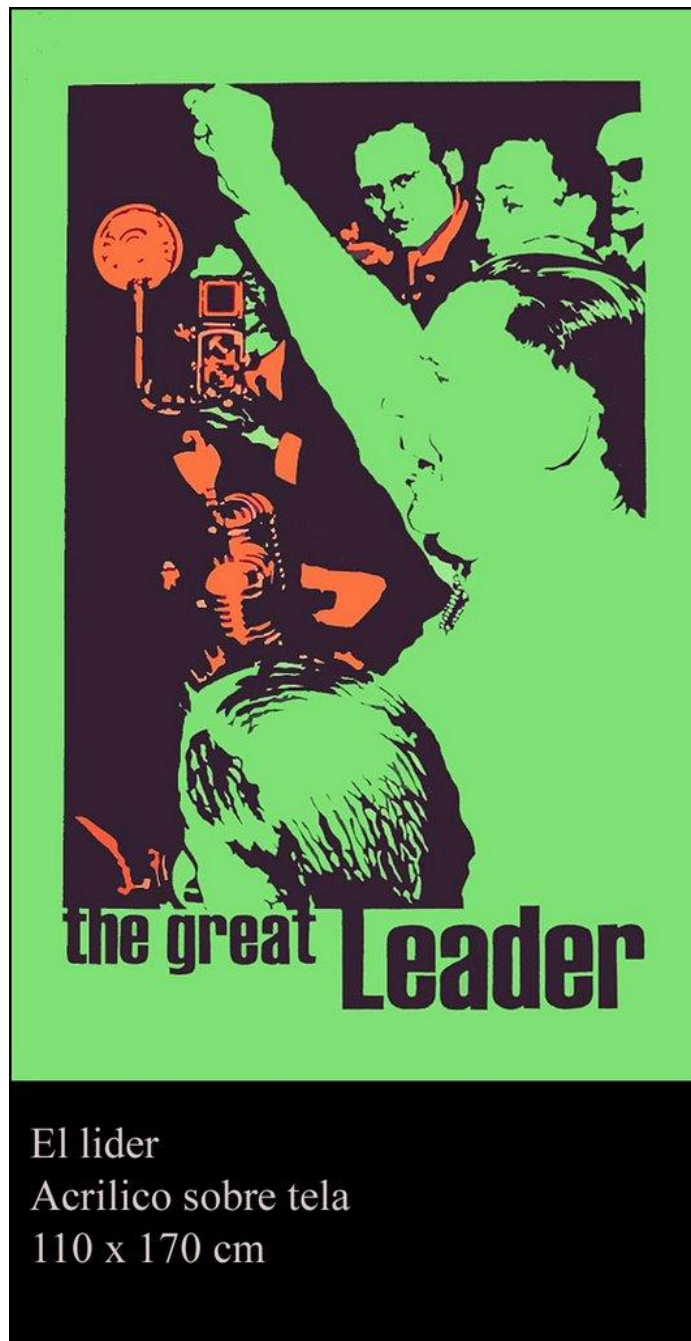
[www.elinformatario.blogspot.com](http://www.elinformatario.blogspot.com)



[www.arteldiaonline.com](http://www.arteldiaonline.com)



IMAGEN 1



El lider  
Acilico sobre tela  
110 x 170 cm

IMAGEN 2



IMAGEN 3



IMAGEN 4



IMAGEN 5



## **CAPITULO II: PINTURAS, GENERO Y ESTILO**

“Las artes plásticas tienen una intensa materialidad, y eso se manifiesta en las sustancias que se usan para pintar y esculpir y en la intervención del cuerpo en cada etapa del trabajo, tanto para moldear un material con las manos o con todo el cuerpo como también para apreciarlo (los espectadores no pueden evitar extender la mano y tocar los cuadros y las estatuas, aunque no deban hacerlo, y el contacto es una parte importante de la experiencia estética)”<sup>34</sup>, explica la doctora en Filología Graciela Reyes.

“Platón fue el primer filósofo occidental que analizó el arte y su sensualidad, asociada con el cuerpo, y fue el primero en reconocer el poder extraordinario del arte en nuestra vida. Reconoció que el artista nos hechiza, nos fascina. Pero el artista logra ese efecto, por ejemplo en la poesía o en el teatro, simulando ser otra persona, obligándonos a empatizar con otros seres, a ver el mundo desde perspectivas que pueden ser censurables (ladrones, asesinos, adúlteros). Por eso Platón, reconociendo esa capacidad transformativa del arte, y siendo él un gran admirador de la música, el baile y la poesía, decide que en la ciudad ideal que él propone no pueden vivir los artistas. Porque el arte es enemigo de la razón, ya que puede ponernos "fuera de nosotros mismos", como personas encantadas, y puede despertar, sobre todo en los jóvenes, los apetitos más bajos del alma. Esto se encuentra en el diálogo llamado La República<sup>35</sup>.

“Cuando el arte se transmite digitalmente o está hecho digitalmente, su materialidad sufre un cambio esencial: ya no podemos tocarlo, sino imaginar que lo tocamos, porque entramos en un mundo virtual. Pero la enorme ventaja

---

<sup>34</sup> Graciela Reyes, "Lo serio, lo irónico y la búsqueda de interlocutor", *Voz y Letra*, III, 1, 1992.

<sup>35</sup> Idem.

del arte digital es que el espectador puede interactuar con la obra de maneras imposibles fuera de la virtualidad. El efecto fascinador, transformador del arte se realiza en una plataforma mucho más amplia y también más libre, ya que no hay limitaciones en el espacio y en el tiempo, y el espectador forma parte de la obra”.

## **1. Conceptualización de género y estilo**

Los géneros, en tanto institución discursiva, son clases de textos u objetos culturales, discriminables en toda área de circulación de sentido y en todo soporte de la comunicación: así, si por un lado hay géneros literarios, del entretenimiento, del discurso político, por otro, hay también géneros televisivos, radiofónicos, gráficos. Constituyen opciones comunicacionales sistematizadas por el uso: en el caso del cine, por ejemplo, contribuyen a organizar la oferta en las salas de exhibición, en los videoclubs y en las secciones de espectáculos de los diarios, además de constituir un recurso general de la descripción y la conversación. Así, los géneros instituyen, en su recurrencia histórica, condiciones de previsibilidad en distintas áreas de producción e intercambio cultural.<sup>36</sup>

Es reconocible una múltiple muestra de los géneros de en una cultura, y compatible reconocimiento con el conjunto de la sociedad en que se inscribe; sin ese saber compartido, los géneros no poseerían su condición de “horizontes de expectativas” tal como explica Bajtin<sup>37</sup>, que en el conjunto de la comunicación confieren a la producción y recepción de mensajes. Pero las definiciones de género son múltiples, y se inscriben al menos en dos series

---

<sup>36</sup> Steimberg, O., *Semiótica de los medios masivos – El pasaje a los medios de los géneros populares*, 2ª ed., Buenos Aires, Atuel, 1998.

<sup>37</sup> Mijail Bajtin, *El problema de los géneros discursivos*, México, Siglo XXI, 1989.

diferenciadas: la de las que apuntan a constituir al género como objeto de una teoría, por un lado, y la de las que apuntan a la descripción de su funcionamiento social, por otro. En un extremo de la primera serie se emplazan formulaciones como la de Benedetto Croce<sup>38</sup>, que negó toda importancia a los estudios genéricos, considerándolos “el mayor error intelectualista”. Y coincidentemente Maurice Blanchot<sup>39</sup>, aunque desde una perspectiva que en principio no excluiría la problemática de los géneros, señala en relación con los literarios que “la norma no se hace visible, no vive, sino gracias a sus transgresiones”. La norma transgredida quedaría finalmente fuera de su interés: “sólo importa el libro, tal como es, lejos de los géneros (...)”. Se pueden enfrentar ambas proposiciones con el señalamiento de Tzvetan Todorov<sup>40</sup>: “no es sólo que, por ser una excepción, la obra presupone necesariamente una regla; sino también que, apenas admitida en su estatuto excepcional, la obra se convierte, a su vez, gracias al éxito editorial y a la atención de los críticos, en una regla”. Y también: “que la obra ‘desobedezca’ a su género no lo vuelve inexistente (...) la transgresión, para existir, necesita una ley, precisamente la que será transgredida”.

Bajtín les ha adjudicado la condición de "horizontes de expectativas", así como la de "correas de transmisión entre la historia de la sociedad y la historia de la lengua". Sin embargo restricciones culturales dan cuenta de diferencias entre las mismas.

---

<sup>38</sup> Croce, B., “Historicismo e intelectualismo en la estética”, Estética, ed. cast. Buenos Aires, CEAL, 1971.

<sup>39</sup> Tesis de Licenciatura de José Luis Trullo sobre Maurice Blanchot. (Licenciado en Filología de la Universidad de Barcelona)

<sup>40</sup> Todorov, Thomas, “El origen de los géneros”, M. A. Garrido Gallardo (comp.), Teoría de los géneros literarios, Madrid, Arco/ libros, 1988

Las definiciones de estilo han implicado por su parte, en sus distintas formulaciones, la descripción de conjuntos de rasgos que, por su repetición y su remisión a modalidades de producción características (también segmentales y temporales), permiten asociar entre sí objetos culturales diversos, pertenecientes o no al mismo medio, lenguaje o género.

Tanto el estilo como el género se definen por características temáticas, retóricas y enunciativas. Los rasgos sobre los que se asienta esa previsibilidad son de esos tres órdenes. Por ello es que se analizan a continuación las pinturas de esta manera.

Se define aquí como "enunciación" al efecto de sentido de los procesos de semiotización por los que en un texto se construye una situación comunicacional, a través de dispositivos que podrán ser o no de carácter lingüístico. La definición de esa situación puede incluir la de la relación del texto con un "emisor" y/o un "receptor" implícitos, no necesariamente personalizables<sup>41</sup>

Se ha partido del concepto de retórica por el que se la entiende "no como un ornamento del discurso, sino como una dimensión esencial a todo acto de significación"<sup>42</sup>, abarcativa de todos los dispositivos de configuración de un texto que devienen en la combinatoria de rasgos que permite diferenciarlo de otros.

---

<sup>41</sup> Maingueneau, D., "Términos claves del análisis del discurso", ed. cast Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.

<sup>42</sup> Pierre Francastel, "Pintura y Sociedad", París, Audin, 1951.



Por último, se entiende por dimensión temática a aquella que en un texto hace referencia a "acciones y situaciones según esquemas de representatividad históricamente elaborados y relacionados, previos al texto".

El tema se diferencia del contenido específico de un texto por ese carácter exterior a él, ya circunscripto por la cultura, y se diferencia del motivo (en el sentido que suele adjudicarse a los motivos literarios o pictóricos), entre otros aspectos, porque el motivo es reconocible en el fragmento; el tema, en cambio, aparecerá como un efecto de la globalidad del texto.

Los tres paquetes de rasgos diferenciadores mencionados no se postulan como mutuamente excluyentes: rasgos retóricos pueden circunscribirse también en términos de sus efectos enunciativos (definen el fantasma de una determinada situación comunicacional).

Entonces, ¿cuál es el dispositivo de enunciación propio del texto pictórico de cada serie? Se analiza su construcción, funcionamiento, variantes, combinatoria específica de materias significantes y el cruzamiento de géneros discursivos que las caracterizan.

La "teoría de los discursos sociales"<sup>43</sup> indica que la descripción de un conjunto de propiedades discursivas no es pertinente si no es realizada a la luz de hipótesis (explícitas o implícitas) sobre las condiciones de producción y de consumo de los discursos (que además no sabríamos qué describir)".

---

<sup>43</sup> Eliseo Verón, "Esta allí, lo veo, me habla". Buenos Aires, FFyL, UBA, 1996.

En palabras de Verón, los discursos leídos desde la “teoría de los discursos” son siempre “paquetes” constituidos por materias significantes heterogéneas y es lo que se tratará de discernir ahora en cada una de las series.

Luego se verán sus invariantes, es decir, su especificidad y por lo tanto, su distancia, con respecto a otros tipos de discursos, tal como lo enseña Verón<sup>44</sup>.

A continuación se analizarán las siguientes cuestiones: el lugar de cada serie dentro de los distintos soportes artísticos, las operaciones discursivas que definen el dispositivo de enunciación de cada serie de pinturas, el yo enunciador. Se interpretará cuáles son las operaciones enunciativas y cuál es la función del yo enunciador.

En las series se leerán estas cuestiones a través de los materiales, los motivos temáticos, título de la serie y textos en las pinturas, entre otros aspectos.

## **2. Operaciones discursivas que definen el dispositivo de enunciación de cada serie y acercamiento a las escenas presentadas desde lo enunciativo**

En este análisis se intenta circunscribir las operaciones discursivas que definen el dispositivo de enunciación de cada una de las series.

El recorte para ello se hace tomando la globalidad de cada una de las series de los determinados artistas. Se examina su estatuto, estructura de conjunto, construcción, funcionamiento, variantes, combinatoria específica de materias significantes y el cruzamiento de géneros discursivos que las

---

<sup>44</sup> Eliseo, Veron, “la producción de sentido”, São Paulo, 1980.

caracterizan. Este trabajo se realizó siguiendo el molde del trabajo de Eliseo Verón<sup>45</sup> sobre “el noticiero televisivo”.

El trabajo presenta un primer acercamiento al dispositivo de enunciación típico de un texto audiovisual determinado: el noticiero televisivo. Trata de explorar un objeto familiar en la experiencia cotidiana de millones de personas. El noticiero televisivo revela una complejidad que se hace evidente al estudiar su estatuto; estructura general; modos de construcción y funcionamiento; sus variantes; la combinatoria específica de sus materias significantes y el cruce de géneros discursivos que lo caracterizan.

Como ocurre siempre con los discursos sociales, su descripción no puede realizarse sin recurrir a la vía comparativa: el análisis trabaja sobre las “diferencias” (distancias) interdiscursivas, y la economía discursiva propia de un tipo dado. No es observable más que por el estudio de sus invariantes (y, por lo tanto, de sus posibles variantes), invariantes que definen su especificidad y por eso su diferencia respecto de otros tipos de discurso. Si el criterio de trabajo sobre las diferencias se formula aquí como principio metodológico es porque, la propia naturaleza de los objetos lo impone: los discursos sociales se interdeterminan. Comprender la estructura y el funcionamiento del noticiero televisivo exige comprender su lugar entre los soportes de la información. Una primera dimensión de la especificidad del mismo es, pues, identificable a través del análisis de las propiedades discursivas que resultan del soporte significante: dentro del universo del

---

<sup>45</sup> Eliseo Verón, “Está allí, lo veo, me habla”. Revista Comunicativa N° 38, Enonciation et cinéma, Seuil, París, 1983.

discurso informativo, el noticiero puede así compararse con la gráfica y con la radio.

### 2.1 Serie “retratos populares” de Pablo Chino Morgante

El dispositivo de enunciación propio del texto pictórico de esta serie está construido por diferentes operaciones discursivas constantes. En primer lugar es apreciable un recurso de apropiación y transformación de lo fotográfico transformado en arte pictórico. Por supuesto, la imagen es observada, más allá de su analogía, tal como lo determina Christian Metz<sup>46</sup>.

Metz se pregunta: ¿en qué medida el estatuto, en cierto modo subordinado y constreñido al orden simbólico que ha caracterizado el tratamiento de la imagen dentro de la tradición occidental, proviene directamente de su naturaleza *analógica*, tal como resulta del concepto mismo de *icono*; y ¿hasta qué punto ese estatuto tradicional de la imagen, que la condena a una existencia incierta y marcada por la primacía de lo simbólico, puede variar sustancialmente como resultado de la emergencia, junto a aquella imagen *analógica* tradicional caracterizada por su semejanza (icónica) con el objeto figurado y reducida por consiguiente a una función *representativa*. La hipótesis que aquí se sostiene es que tales hechos apuntan hacia la emergencia de una *lógica y un lenguaje post-simbólicos*; que, beneficiándose de esta liberación de la imagen de su constricción representativa, potenciarían un ejercicio cognitivo no mediado por el *simbolismo* como único parámetro, y la naturaleza, necesariamente discreta y acumulativa, de las lenguas naturales. Y

---

<sup>46</sup> Metz, Christian (1970). “Más allá de la analogía, la imagen”. Trad. Marie Thérèse Cevasco. Buenos Aires:Tiempo Contemporáneo, 1982, 9-22.

es el propio Foucault<sup>47</sup> quien extrae las consecuencias que de ello se derivan en lo concerniente a la relación entre signos verbales (símbolos) e icónicos, frente a lo que sucedía tradicionalmente en términos generales y con relación específicamente al arte clásico: “Separación entre signos lingüísticos y elementos plásticos; equivalencia de la semejanza y la afirmación. Estos dos principios constituían la tensión de la pintura clásica, pues el segundo reintroducía el discurso (sólo hay afirmación allí donde se habla) en una pintura, de la que estaba cuidadosamente excluido el elemento lingüístico. De ahí el hecho de que la pintura clásica hablase, y hablase mucho, aunque estuviese constituida fuera del lenguaje. (...) Por el contrario, Magritte<sup>48</sup>, esquivaba el fondo del discurso afirmativo en el que descansaba tranquilamente la semejanza”.<sup>49</sup>

“Mientras que la exactitud (semejanza) de la imagen funcionaba como un índice indicando un modelo, un “patrón” soberano, único y exterior, la serie de las similitudes (...) abole esa monarquía a la vez ideal y real. (...) La semejanza implica una aserción única (...). La similitud multiplica las afirmaciones diferentes, que danzan juntas, apoyándose y cayendo unas sobre otras. (...) En lo sucesivo, la similitud (...) inaugura un juego de transferencias que corren, proliferan, se propagan, se responden en el plano del cuadro, sin afirmar ni representar nada”. Esto es exactamente lo que sucede en la obra de Morgante. No se puede acotar la obra a una imagen analógica que representa fidedignamente un hecho tal como Perón saludando a los trabajadores como

---

<sup>47</sup> El orden del discurso” (1970), discurso inaugural en el Collège de France.

<sup>48</sup> El pintor Magritte pone en juego meras similitudes y enunciados verbales no afirmativos en la inestabilidad de un volumen sin puntos de referencia y de un espacio sin plano.

<sup>49</sup> Foucault, Michel (1973). *Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte*. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1981.

sucede en la pintura “el líder” (imagen 6). La pintura de Morgante está muy lejos de ser simplemente eso, la pintura siempre cuenta otras cosas.

Son, entonces, un tipo de imagen carente de cualquier función representativa y que, sometida al albur de su propia construcción ausente de referencias, sólo se representa a sí misma.

Estas afirmaciones permiten decir que más allá de la evidente connotación a la imagen analógica que se realiza en la serie de Chino Morgante no debe ser analizado como tal.

Se tomó la manera de dos conceptos que Pierre Sorlin<sup>50</sup> estudió. Los dos tipos de representación de una imagen: la *sintética* y la *analógica*.

La *imagen sintética* es aquella que utilizaba de modo hegemónico hasta 1840 para representar la realidad a través del dibujo y la pintura. Una imagen que no apuntaba tanto a reproducir exactamente los contornos de un objeto o los detalles de una escena sino a ofrecer una representación coherente de ellos. La imagen debía enfocar no al hecho bruto sino a la idea. Lo que hacía era condensar, ya fuera simplificando para mostrar sólo lo esencial o agrupando los momentos sucesivos de una acción. Un ejemplo puede ser *El asalto al teocali* - Cuadro de Emmanuel Gottlieb Leutze de inicios del siglo XIX, que se presenta debajo, donde una escena resume lo acontecido por supuesto con su respectiva carga simbólica. (ver imagen 7)

La *imagen analógica*, hace su aparición en el segundo tercio del siglo XIX. La aplicación de un dispositivo óptico sobre una superficie sensible (primero de naturaleza química con la fotografía y el cine, luego electrónica

---

<sup>50</sup> Pierre, Sorlin, “El siglo de la imagen analógica”, Ed. La marca.

con el video), provoca una mutación considerable de representación. Una imagen que a pesar de poder alcanzar una perfecta fidelidad con el modelo, la manera en que se escenifique y la tecnología con la que se cuente confirman su infidelidad con la realidad. Con o sin intención de engaño, las imágenes siempre son imágenes ajustadas y de allí la dificultad para juzgar sobre un hecho partiendo de las mismas. En una imagen excede la mera representación tal como se explicaba anteriormente al citar a Metz<sup>51</sup>. Lo que Morgante hace en su trabajo no es más que inspirarse por una representación analógica o tomar prestado algunos de los rasgos característicos del género fotográfico. De esta manera haciendo referencia a una imagen analógica (y no a una realidad) es que sintetiza una escena de determinadas características. Se trata entonces de un desconcierto que lejos de serlo, se genera una fusión de géneros concibiendo una imagen que no es más que una pintura con sentido en sí misma. Esto significa que la representación analógica que se pudo haber generado o no, a priori a través de cámara fotográfica, no es merecedor de preocupación para quien investiga, algo que se ha llegado a la conclusión que es meramente una pintura ficcional donde el contacto o no con la realidad no es trascendente.

Es decir que se observa en estas obras es una síntesis de diferentes escenas que se formulan a través de los colores, los recortes y demás rasgos formales que ya se han destacado.

Pierre Sorlin marca las diferencias entre la imagen sintética y la imagen analógica con respecto a su “objetividad”. Remarca por ejemplo, que a través de la imagen analógica se agudiza la desvalorización de la originalidad al

---

<sup>51</sup>Metz, Ch., “Quatre pas dans les nuages (Envolée théorique)”, L'énonciation impersonnelle, ou le site du film, París, Méridiens Klincksieck, 1991

hacer referencia a la posibilidad de hacer múltiples copias de una misma imagen como lo permiten dispositivos técnicos tales como la fotografía, altamente fidedignos. En cambio las copias antiguas realizadas para grabado nunca producían imágenes exactamente iguales así fuera de una misma placa metálica.

Involucrar a la pintura en base a una imagen analógica refuta en forma directa esta característica ya que se transforma en una imagen esencialmente original. Este es uno de los puntos enunciativos más novedosos de la serie de pinturas de Morgante. Ver una pintura figurativa que se vale de una abstracción de una imagen analógica que ya no es. Es decir que el yo enunciador de la serie “retratos populares” opera mediante un juego discursivo donde navega la nostalgia de una fotografía que no es por ser parte de una escena pictórica.

Otra característica que remarca Sorlin es que la imagen analógica capta lo que el ojo humano no. Por ejemplo puede captar miles de detalles dentro de una acción, detalles que no podría captar todos al mismo tiempo y en el mismo espacio el ojo humano. Es decir que si el autor de la obra hubiese querido representar una realidad analógica no hubiese esfumado los gestos de cada una de las personas que están presentadas en la pintura “el líder” ya que es una de las características esenciales. Lo que aparece en la pintura “El Líder” es el trabajo de sintetizar esa imagen al escoger la manera de contar la escena. Hay gestos que son resaltados y otros que no, personas más figurativas (como la de Perón) otras más dibujísticas.

La hipótesis de Sorlin es que la imagen analógica introdujo otra forma de reconocimiento e interpretación del mundo. Afirma, al mismo tiempo, que



la lectura de una imagen no es evidente, sino que depende de lo que el observador se dedica a descubrir de ella. Los dos modos, sintético y analógico, tienen en común el hecho de que el observador, al mirar construye formas a través de las cuales la imagen puede ser asimilada a una experiencia sensible. Pero difieren por los tipos de expectativa y de reacción que sostienen.

Al circunscribir esta hipótesis al objeto de estudio que concierne a esta investigación se entiende que la pintura es una representación a la que el destinatario se acerca con expectativas de enfrentarse a una imagen sintética, es decir, a una representación que será necesariamente simbólica, será una idea creada que devendrá ficcional necesariamente. La característica primordial que se encuentra en la pintura de Morgante es que las expectativas tienen que ver con el acercamiento a una imagen sintética. El destinatario advierte que se enfrenta a una creación pictórica, más allá de que se pueda apreciar claramente que haga referencia, la serie toda, a la imagen analógica. Éste es otro punto más que remarca la creatividad del autor de estos enredar al destinatario en dos tipos de representación. Enfrentarse a una imagen sintética es ir a ver una escena generada, inventada más allá de su analogía en mayor o menor grado con la realidad. En cambio, enfrentarse a una imagen analógica es ver una imagen sumamente indicial, análoga con la realidad a pesar de que no deje de ser ajustada, armada. Pero lo interesante es que, a pesar de notarse la referencia analógica, jamás podría el destinatario dejar de verlo como si fuera una pintura, es decir una imagen sintética.

En definitiva se pueden considerar varios puntos que argumentan la característica de esta serie de pinturas de Morgante donde prevalece la referencia a un género distinto al de la pintura y, sin embargo, seguir perteneciendo completamente al género del arte, específicamente la pintura.

Este punto hace obligado hacer un paralelismo con el dadaísmo, que aunque más controversial y drástico, produce una transformación que obliga a forzar al destinatario el régimen perceptivo para ubicarlo donde corresponde. Lo hace pelearse con el sentido común, con sus expectativas preestablecidas.

Por otro lado, se halló en las pinturas características propias que enfrentan y conforman intermitentemente a cada una de la representaciones analógica y sintética: se apropia de la *originalidad* que la acerca a la representación sintética; manipula el tiempo trayendo una escena pasada al presente gracias a que se vale de una toma analógica .

En cuanto a las diferencias de interpretación para el destinatario de ambos tipos de representación, la sintética deviene deducción, en cambio la analógica, según Sorlin, se revela de un primer vistazo. Tal vez la diferencia no sea tan drástica, de hecho hasta podría resultar al revés en determinados casos, pero sí generalizando es válida la acepción. Y esto está implícito en el trabajo de Morgante. La foto que era fácilmente legible es transformada para ser pensada y la pintura que tradicionalmente es para deducir remite a una imagen analógica fácilmente asimilable.

Jean Marie Schaeffer<sup>52</sup> suma a esta concepción la idea de “saber lateral”, algo que hace el observador frente a una imagen a menudo. Interfiere informaciones que no surgen de la propia imagen y vienen a sobreañadirse, proyecta su conocimiento y en vez de simplemente mirar tratará de identificar información más allá de la imagen. Para Schaeffer estos datos ajenos a la toma obstaculizan la observación: “cuanto más detalles introducimos a la imagen tanto menos miramos lo que ella representa” y vaya si la pintura de Morgante

---

<sup>52</sup> Jean Marie, Schaeffer, “La fotografía, una imagen precaria”, Madrid, Catedra, 1990.

se vale de esta característica. No deja otra opción que observar detenidamente cada pintura, invita a esforzar al destinatario para luego superar sus expectativas de destinatario.

Por otro lado y en congruencia con las características enunciativas mencionadas se halla en la serie “retratos populares” un yo enunciativo que opera circunscribiéndose en el dadaísmo como se ha mencionado y por lo que a continuación se informa sobre esta vanguardia artística y su relación con el mismo.

El Dadaísmo surge con la intención de destruir todos los códigos y sistemas establecidos en el mundo del arte. Es un movimiento antiartístico, anti literario y antipoético, ya que cuestiona la existencia del arte, la literatura y la poesía. Se presenta como una ideología total, como una forma de vivir y como un rechazo absoluto de toda tradición o esquema anterior.

Está en contra de la belleza eterna, contra la eternidad de los principios, contra las leyes de la lógica, contra la inmovilidad del pensamiento y contra lo universal. Los dadaístas promueven un cambio, la libertad del individuo, la espontaneidad, lo inmediato, lo aleatorio, la contradicción, defienden el caos frente al orden y la imperfección frente a la perfección.

Proclaman el anti-arte de protesta, del shock, del escándalo, de la provocación, con la ayuda de medios de expresión irónico-satíricos. Se basan en lo absurdo y en lo carente de valor e introducen el caos en sus escenas, rompiendo las formas artísticas tradicionales. Se sirvieron también del montaje de fragmentos y de objetos de desecho cotidiano.

El origen del término Dadaísmo es confuso. La versión más aceptada dice que al abrir un diccionario al azar apareció la palabra dada, que significa caballito de juguete, y fue adoptada por el grupo.

El movimiento Dadá nació en un café de Zurich en 1916, donde se recitaban poemas. Esta ciudad, se había convertido a partir del estallido de la Primera Guerra Mundial en un centro de refugio para emigrantes procedentes de toda Europa que querían escapar de la guerra. Allí se reunieron representantes de diversas escuelas como el expresionismo alemán, el futurismo italiano y el cubismo francés. Esto da al dadaísmo la particularidad de no ser un movimiento de rebeldía contra una escuela anterior, sino que cuestiona el concepto del arte antes de la Primera Guerra Mundial.

Hugo Ball, director de teatro y su mujer, concibieron el proyecto de crear un café literario que acogiera a todos estos artistas exiliados, el Cabaret Voltaire, que abrió sus puertas el 1 de Febrero de 1916. Allí se congregaron Tristan Tzara (poeta, líder y fundador del movimiento), Jean Arp, Marcel Janko, Hans Richter y Richard Huelsenbeck entre otros.

La difusión del dadaísmo se debió a la publicación de la revista Dada, que gracias a ella, sus ideas se extendieron por Berlín, Colonia, París y Nueva York.

Raul Hausman puede ser también un referente dentro de esta serie “retratos populares” Su aporte más importante es el fotomontaje, que consiste, en el montaje, sin plan definido, de recortes de fotografía, periódicos y dibujos, con la intención de obtener una obra plásticamente nueva que asumiera un mensaje político, moral o poético. Pero no es el mismo trabajo

que puede verse en esta serie, ya que no se trata de montaje sino de una referencia a una fotografía como base.

El trabajo “retratos populares” hace referencia a algunos de los puntos de este movimiento que en aquel momento revolucionaron el concepto de arte.

Teniendo en cuenta que el aporte permanente del dadaísmo es el cuestionamiento continuo sobre qué es el arte; la conciencia de que todo es una convención que puede ser cuestionada y que por tanto no hay reglas fijas y eternas que legitimen de manera histórica lo artístico. Esto avala y da lugar a lo que se observa en esta serie: la mezcla de géneros y la provocación, como así también, el humor. El humor sobre y en el arte fue lo que dio lugar a esta vanguardia que se consagró como tal oponiéndose y burlándose de lo que era el arte “serio” burgués. Por ende, lo enunciativo en esta serie puede ser entendido como un dispositivo que es atravesado por una concepción dadaísta. La mezcla de géneros da razón de esto, los retratos pasan a ser pinturas de acrílico sobre tela. Una foto, que podría tratarse originalmente de un recuerdo o un registro informativo, se convierte en arte.

Pero la característica enunciativa más fuerte deviene del movimiento llamado Pop Art, tanto en sus rasgos estilísticos, como en su esencia.

El Arte Pop fue un importante movimiento artístico del siglo XX que se caracteriza por el empleo de imágenes de la cultura popular tomadas de los medios de comunicación, tales como anuncios publicitarios, *comic books*, objetos culturales «mundanos» y del mundo del cine. El arte pop, como la música pop, buscaba utilizar imágenes populares en oposición a la elitista cultura existente, separándolas de su contexto y aislándolas o combinándolas con otras, además de resaltar el aspecto banal o *kitsch* de algún elemento

cultural, a menudo a través del uso de la ironía. Este trabajo es sumamente evidente en la enunciación de la serie retratos populares. Qué más evidente que la pintura “vacaciones en el sol” (ver imagen 8) donde se observa a dos hombres en la playa con una postura y gestos de felicidad asimilables a las de dos niños con el agua hasta las rodillas.

El arte pop y el “minimalismo” son considerados los últimos movimientos del arte moderno y por lo tanto precursores del arte postmoderno, aunque inclusive se les llega a considerar como los ejemplos más tempranos de éste.

El arte pop es comúnmente interpretado como una reacción a los entonces dominantes ideales del Expresionismo abstracto. De cualquier forma, también es la continuación de ciertos aspectos del expresionismo abstracto, tal como la creencia en las posibilidades de hacer arte, sobre todo en obras de grandes proporciones. Del mismo modo, el arte pop era tanto una extensión como un repudio del Dadaísmo. Mientras que exploraban los mismos sujetos, el arte pop reemplazaba los impulsos destructivos, satíricos y anárquicos del movimiento Dada. Satirismo que no se descarta en la serie de Morgante. Entre los artistas considerados como precursores del movimiento pop están Marcel Duchamp, Kurt Schwitters y Man Ray.

El movimiento como tal surgió a mediados de los años 1950 en el Reino Unido y a finales de los años 1950 en los Estados Unidos con diferentes motivaciones. En Estados Unidos marcó el regreso del dibujo del tipo Hard edge (traducido como “dibujo de contornos nítidos”) y del arte representacional como una respuesta de los artistas al utilizar la realidad mundana e impersonal, la ironía y la parodia para contrarrestar el simbolismo

personal del expresionismo abstracto. En contraste, el origen en la Bretaña de la post-guerra, aunque también utilizaba la ironía y la parodia, era más académico y se enfocaba en la imaginería dinámica y paradójica de la cultura popular norteamericana, la cual estaba formada por un conjunto de mecanismos fuertes y manipuladores que estaban afectando los patrones de la vida, mientras mejoraban la prosperidad de la sociedad. El arte pop temprano de Inglaterra se puede considerar entonces como una serie de ideas alimentadas por la cultura popular norteamericana vista desde lejos, mientras que los artistas norteamericanos estaban inspirados en la experiencia de vivir dentro de dicha cultura.

El capitalismo que empezó a desarrollarse con fuerza a mediados de los años treinta, especialmente en ese país, supuso un cambio radical en la sociedad de la época. Bajo este nuevo clima, a mediados de los años cincuenta es que nace este nuevo arte que suponía la interacción entre los objetos reales y pintados. Se trataría de un fenómeno general y generacional que nace frente a la tradición precedente. Mientras los músicos cantan letras que los jóvenes entienden, los pintores y escultores comienzan a hacer obras que se pueden entender.

La idea de acercar el arte a todos los lugares y estratos de la sociedad y de que sea comprendido por todos esta impresa en la temática de enunciación de la serie.

En este nuevo movimiento artístico, las obras dejan de ser un elemento considerado como único, para pasar a ser pensados como productos en serie, la cultura de masa se impone. El propósito del artista radica en ofrecer un testimonio del mundo moderno y actual que está viviendo, característica de la

que el mundo actual no escapa sino que se ha potenciado. Gracias a consignas ingeniosas e irónicas logran poner de relieve cómo la cultura capitalista estaba transformando el estilo y el arte hasta el punto de que los cuadros son objetos y los objetos son cuadros.

En Estados Unidos, centro del capitalismo occidental, se desarrolla el Pop Art en su estado más pleno. Los artistas ironizan a través los objetos de consumo popular tan corrientes como serían los helados, cigarrillos.

Este concepto de enunciación operacional es el que más fuerte se observa en la serie “Retratos populares” de Morgante. Es este el sentido más afanoso en cuanto función enunciativa de la obra. Los textos dentro de las pinturas en inglés al estilo de slogan publicitario es un rasgo destacado e indicativo de un yo enunciador cuya funcionalidad es la satirización de la cultura propia y al slogan publicitario. Esto puede apreciarse en la pintura: “play de guitar” (ver imagen 9)

Esta serie habla desde lo estético del pop art también. Colores vibrantes que movilizan. El color predominante en la pintura es el verde y generalmente puede vérselo contratado con su color complementario, el naranja, como es el caso de la pintura: “Play it again” (ver imagen 10).

Pudo observarse, entonces, una mezcla de ambos movimientos reflejados en el texto (el lenguaje, es decir, el símbolo en terminología de Pierce) sobre la pintura. Palabras que juegan con el humor y con lo comercial. Textos en inglés que remarcan o refuerzan lo que la imagen ya está contando por sí sola. Y que se vuelve a complementar con el título de la obra casi sin variantes. Esta satirización remite al Dadá.



Impulsado por la sociedad de consumo, el Pop Art miraba y utilizaba los objetos cotidianos con *ojos artísticos* para ensalzarlos, sacarlos fuera de contexto y añadirles un valor estético.

Las clásicas naturalezas muertas o bodegones de jarrón con flores y frutero se componen ahora con latas de ananá en almíbar o cajas de cereales. Pero, pese a la fuerza visual de los objetos pop hay que señalar la importancia del concepto. *Las cosas que se ven, pero no se miran, no se examinan* (según Jasper Johns) pasan a tener sobre el lienzo un significado que va más allá de lo que se cree ver en un primer momento. Los artífices del Pop Art vapulean las imágenes, las invierten, las corrigen, las transfieren con un sentido muy crítico y ácido.

Desde lo temático la serie construye un enunciador que opera desde lo tradicional, lo local, lo histórico y socialmente propio de un país, de una generación. Retoma retratos reales de un momento histórico de cambio social para contar una realidad desde un lugar diferente, teñido de humor, de controversia, con carácter popular.

El yo enunciativo que se puede visibilizar en esta serie podría reducirse a un discurso donde se juega con la fuerza simbólica del retrato, del color y del humor. Ésta sería la escena del yo enunciativo que actúa con una complicidad de base con el destinatario.

El rol enunciativo de la serie “Retratos populares” tiene la especificidad de trazar un vínculo directo con el destinatario a través de lo conocido, lo vivido por una determinada sociedad en determinado tiempo y lugar, es decir que esta caracterizada por una enunciativa histórica apreciable en cada una de las pinturas. La figura de Perón desde el balcón de la Casa Rosada, en el

cuadro “El Líder” o los trabajadores vacacionando por primera vez en Mar del Plata en “Vacaciones”(ver imagen 11).

Con esta base se puede concluir que una constante operacional de la serie “retratos populares” de Chino Morgante tiene un discurso enunciativo donde puede apreciarse la escena de una combinatoria permanente y reciproca entre una imagen analógica y una imagen sintética. Que necesariamente se conforma con un destinatario que actúa en complicidad. Y que tiene un trabajo de enunciación en ciertos aspectos, paralelo al dadaísmo y al pop art.

## 2.2 Serie “vivir mil años” de Agustín Sirai

El yo enunciator de esta serie se constituye por la presencia/ausencia. El vacío ocupa importantes espacios en las pinturas, así como también los objetos representan la ausencia de humanos. Son grandes dimensiones de marco para contener un dibujo pequeño en el centro. ( ver imagen 12). Pequeños pedazos de mundos, algunos con restos de tecnología, en casos destruida (ver imagen 13). La constante enunciativa en lo temático es la ausencia/presencia humana en un mundo que parece ser restos de lo que ha sido (ver imagen 14)

Por otro lado separa lo natural de lo no natural valiéndose de los colores. En su generalidad son colores pasteles, suaves, casi sin contraste y líneas bien determinadas. Predominan los marrones por lo que el color que escapa a esta gama, pretende artificialidad. Esto utilizado como herramienta para enfatizar lo no natural.

Se observa un yo enunciativo *minimalista*. Visible en la líneas geométricas. Líneas bien determinadas tal como este movimiento se determina en parte.

Una constante operacional dentro de esta serie respecto al minimal art se da en las proporciones que ocupan los objetos en el espacio. Las diferentes formas están reducidas a estados mínimos de orden y complejidad desde el punto de vista morfológico.

Las obras Minimal personifican estados de máximo orden con los mínimos medios o complejidad de elementos y está más interesado por la totalidad de la obra que por las relaciones entre las partes singulares o por su ordenamiento compositivo; por eso abunda la Gestalt simple: "el todo es más importante que las partes" (ver imagen 15). Tanto las propiedades del material, como las de la superficie y el color permanecen constantes con objeto de no desviar la atención de la obra como un todo.

El minimalismo se trata de una pintura abstracta que se originó en los Estados Unidos, concretamente en Nueva York, en la década de los años 1960, desarrollándose durante los años 1970.

Es una corriente estética derivada de la reacción al pop art. Frente al colorismo, a la importancia de los medios de comunicación de masas, frente al fenómeno de lo comercial y de un arte que se basaba en la apariencia, el minimalismo barajó conceptos diametralmente opuestos. El sentido de la individualidad de la obra de arte, la privacidad, una conversación conceptual entre el artista, el espacio circundante y el espectador. Así como la importancia del entorno como algo esencial para la comprensión y la vida de la obra.

El yo enunciativo de la serie “vivir mil años” trabaja con la opacidad del color. Una característica propia del minimalismo. Colores casi neutros, pasteles, suaves (ver imagen 16)

Los creadores minimalistas reducen al máximo los elementos, los volúmenes y formas. Intentan condensar en escasos elementos sus principios artísticos y reflexiones. Estos signos están presentes en las pinturas como herramienta para dar sentido.

Los pintores minimalistas recibieron, además, las influencias del compositor John Cage, el poeta William Carlos Williams, y del arquitecto Frederick Law Olmsted. De manera explícita afirmaron que “su arte no era una expresión de sí mismos”, en completa oposición a los expresionistas abstractos de la década precedente. Muy pronto crearon un estilo minimalista, entre cuyos rasgos estaban: formas rectangulares y cúbicas, que no eran metáfora de nada; igualdad de las partes del cuadro, repetición, superficies neutras, materiales industriales, todo lo cual lleva a un impacto visual inmediato. Suelen realizar telas de gran formato.

En las pinturas de la serie “vivirmilaños” se puede observar esa base operacional enunciativa. Grandes formatos de base para pequeños elementos con gran entramado de rasgos. También se hace evidente en lo lineal, lo geométrico, pero sin caer en sólo figuras geométricas. ( ver imagen 17)

Otra referencia que se haya en el entramado que opera en el discurso de las pinturas de la serie “vivir mil años” es la inclusión, en algunos casos, de elementos industriales, algo que era necesario y esencial en el constructivismo.

El Constructivismo es un movimiento de arte abstracto que se creó por primera vez en Rusia en el año 1913. Se basa en el cubismo, (explicado en el punto 2.4) y estéticamente se relaciona con la ingeniería y la arquitectura. El arte constructivista examina la relación entre la creatividad y la tecnología industrial: la pintura Constructivista suele representar formas que recuerdan máquinas grandes, dentro de una composición casi arquitectónica. El discurso presente en esta serie representa a lo industrial aunque, pareciera, no de manera célebre sino en repudio.

La Revolución Soviética buscó nuevas formas de expresión relacionadas con la aspiración de suplantarlo el sistema capitalista por esquemas más democráticos de producción y distribución de bienes. Con esta finalidad, artistas como Vladimir Tatlin, Kasimir Malevich, Alexander Rodchenko, Wassily Kandinsky, Naum Gabo y El Lissitzky promovieron una estética y una aproximación al diseño que, entre otras cosas, se asociaba a la producción industrial y decía adiós al ornamento complaciente.

Por tanto, sus composiciones son construidas matemáticamente y sus motivos no son ni objetos reales ni fantasías libres del artista. Además, la valoración del espacio y el componente espacio/tiempo eran fundamentales.

Entre las características de estilo está el uso de los colores naranja, rojo, azul, amarillo, negro y blanco (generalmente siempre en los mismos tonos), la constante alusión a elementos modernos que simbolizan el progreso, las estructuras geométricas y las formas pesadas.

Por ejemplo, la cerámica constructivista solía estar decorada con motivos suprematistas (formas geométricas sobre un fondo blanco y plano), lo que producía una fuerte impresión de dinamismo y modernidad.

Luego el movimiento se orientó hacia fines más utilitarios, defendiendo el concepto del artista ingeniero y la función de resolver necesidades sociales.

La enunciativa operacional de las pinturas de Agustín Sirai en la serie “vivir mil años” trabaja a partir de rasgos que se podrían sintetizar en una lógica extraída del minimalismo y el constructivismo. Donde la fuerza del discurso es de carácter referencial. La ausencia como referencia de lo que no hay se logra a través de signos en el dibujo y la línea y rasgos como el espacio. Elementos que remiten a la presencia de un humano que no está. Pedazos de mundo que remiten a una Tierra que no está (ver imagen 18) Puede verse a pesar de las cuestiones constructivistas, como un repudio al exceso de lo tecnológico que deja al mundo en pedazos sin humanos. Hasta podría tratarse ese mundo de un mundo puramente industrial y no ser un pedazo de la Tierra sino producto de la capacidad de crear del humano. Pero éstas ya serían conjeturas. Lo que con seguridad se puede afirmar es que se encuentra presente una operacional enunciativa donde sí se hace presente el constructivismo en cuanto al color, la línea y lo sígnico.

El rol del destinatario en el yo enunciativo de la serie “vivir mil años” no es sojuzgado como tal vez si lo era en el caso de Morgante donde estaba atado a conocer los personajes involucrados en las pinturas. Tanto la temática como la simpleza dejan a cargo del destinatario la interpretación. Hay una libertad explícita del rol del destinatario sin necesidad de una complicidad.

### 2.3 Serie “Recitales”, de San Poggio

La constante operacional más fuerte en la serie de San Poggio lleva consigo las “reglas” del surrealismo.

Al principio el surrealismo es un movimiento esencialmente literario. Surge un concepto fundamental, el “automatismo”, basado en una suerte de dictado mágico, procedente del inconsciente, gracias al cual surgían poemas, ensayos, etc., y que más tarde sería recogido por pintores y escultores.

El “automatismo” ha sido definido en el año 1924 por Breton, quien escribe el primer *Manifiesto Surrealista*<sup>53</sup>.

Surrealismo: "sustantivo, masculino. Automatismo psíquico puro, por cuyo medio se intenta expresar, verbalmente, por escrito o de cualquier otro modo, el funcionamiento real del pensamiento. Es un dictado del pensamiento, sin la intervención reguladora de la razón, ajeno a toda preocupación estética o moral."

"El surrealismo se basa en la creencia de una realidad superior de ciertas formas de asociación desdeñadas hasta la aparición del mismo, y en el libre ejercicio del pensamiento. Tiende a destruir definitivamente todos los restantes mecanismos psíquicos, y a sustituirlos por la resolución de los principales problemas de la vida”.

Entre los artistas plásticos se manifiesta una dualidad en la interpretación del surrealismo: los surrealistas abstractos, que se decantan por la aplicación del automatismo puro, como André Masson o Joan Miró, e

---

<sup>53</sup> Primer “Manifiesto Surrealista”, André Breton, 1924.

inventan universos figurativos propios; y los surrealistas figurativos, interesados por la vía onírica, entre ellos René Magritte, Paul Delvaux, o Salvador Dalí, que se sirven de un realismo minucioso y de medios técnicos tradicionales, pero que se apartan de la pintura tradicional por la inusitada asociación de objetos y las monstruosas deformaciones, así como por la atmósfera onírica y delirante que se desprende de sus obras. La operativa enunciativa de la serie de San Poggio es de un surrealismo que necesariamente remite a un mundo real, y que en vez de llevar al destinatario a un mundo onírico lo lleva a un escenario de simulaciones (ver imagen 19). El escenario al que hace referencia esa enunciación es a estratos altos que inundan bajo el agua a estratos bajos y masivos y más allá de las cabezas que crecen de entre los pastos de ese mundo surreal tiene mucho de realidad en su metáfora.

Por supuesto que la pintura de Poggio no puede decirle al destinatario si el mundo imaginario que observa fue sacado de un sueño o del subconsciente, pero claramente la lógica operacional de esta serie es surrealista. Basada en objetos reales, se presenta un mundo distinto, con lógicas diferentes y viceversa basado en mundos irreales se representa una realidad (ver imagen 20) Las grandes dimensiones de las pinturas operan como referenciales de un mundo complejo, grande, lleno de objetos (ver imagen 21).

La serie de San Poggio tiene una particularidad. El yo enunciativo opera también con la alusión al sonido. Múltiples elementos remiten al sonido. Y por otro lado parece tratarse de escenarios montados para ser observados por el público, por lo que ese mundo surrealista serían puros disfraces puestos en actores reales. Y termina por ser más que un mundo irreal, un mundo irreal representado en una obra de teatro real. Involucra en las pinturas al teatro y al sonido (ver imagen 22).



El rol del destinatario en esta serie toma un lugar predominante. Hay un desafío hacia el espectador. El destinatario se enfrenta a un mundo al que se ve obligado a descifrar ya que las figuras no son análogas a las figuras que se observan en lo cotidiano. La pintura ofrece un mundo creado complejo lleno de simbología. El destinatario se ve obligado a no solo quedarse en la observación sino que debe intentar interpretar la enunciación implícita de las pinturas.

#### 2.4 Serie “Tauromaquia” de Emanuel Reyes

En la serie Tauromaquia de Emanuel Reyes el yo enunciativo está construido por operaciones tomadas del minimalismo, el pop art, el surrealismo, el cubismo y, al mismo tiempo, se revela un homenaje a dos pintores clásicos como Dalí y Picasso. Textura y marcos irregulares son dos características particulares de las pinturas .

La estética moderna de las pinturas hace referencia pura al minimalismo. El equilibrio en la distribución de los elementos y los grandes formatos de las obras (ver imagen 23).

El pop art se hace evidente en el yo enunciativo desde los rasgos referenciales a pintores clásicos como Picasso y Dalí. El acercamiento a lo popular se da desde lo temático. Los huevos referenciales a Dalí y los toros referenciales a Picasso están presentes en casi todas las pinturas de la serie (ver imagen 23). Los colores fuertes como la presencia del rojo en contraste con el blanco y el negro también son operaciones enunciativas que refieren al pop art.

No sólo estas pinturas retoman los objetos como símbolos de aquéllos pintores, sino que también se hace presente la operativa de las pinturas de tales artistas. El cubismo y el surrealismo presente en las pinturas también funcionan como referentes de dichos personajes de la historia del Arte. Pueden observarse en las pinturas el estilo desestructurado del cubismo en los ojos descolocados de los toros en la pintura (ver imagen 24).

El *cubismo* es considerado como la primera vanguardia, ya que rompe con el último estatuto renacentista vigente a principios del siglo XX, la perspectiva. En los cuadros cubistas, desaparece la perspectiva tradicional. Trata las formas de la naturaleza por medio de figuras geométricas, fragmentando líneas y superficies. Se adopta así la llamada “perspectiva múltiple”: se representan todas las partes de un objeto en un mismo plano (ver imagen 24). La representación del mundo pasaba a no tener ningún compromiso con la apariencia de las cosas desde un punto de vista determinado, sino con lo que se sabe de ellas. Por eso aparecían al mismo tiempo y en el mismo plano vistas diversas del objeto: por ejemplo, se representa de frente y de perfil; en un rostro humano, la nariz está de perfil y el ojo de frente; una botella aparece en su corte vertical y su corte horizontal. Ya no existe un punto de vista único. No hay sensación de profundidad. Los detalles se suprimen, y a veces acaba representando el objeto por un solo aspecto, como ocurre con los violines, insinuados sólo por la presencia de la cola del mismo.

Se eliminan los colores sugerentes que tan típicos eran del impresionismo<sup>54</sup> o el fauvismo<sup>55</sup>. En lugar de ello, utiliza como tonos

---

<sup>54</sup> El movimiento plástico impresionista se caracterizó, a grandes rasgos, por el intento de plasmar la luz (la «impresión» visual) y el instante, sin reparar en la identidad de aquello que la proyectaba.

pictóricos apagados: los grises, verdes y marrones. El monocromatismo predominó en la primera época del cubismo, posteriormente se abrió más la paleta. En el yo enunciativo de la serie de pinturas de Reyes no aparece esta característica de colores del cubismo ya que los colores subyacen de operaciones relacionadas con el minimalismo.

Con todas estas innovaciones del cubismo, el arte acepta su condición de arte, y permite que esta condición se vea en la obra, es decir es parte intrínseca de la misma. El cuadro cobra autonomía como objeto con independencia de lo que represente, por ello se llega con el tiempo a pegar o clavar a la tela todo tipo de objetos hasta formar collages. Esta característica descubre la operacional enunciativa en las pinturas de Reyes (ver imagen 25) donde los cuadros toman volumen por la intervención de objetos en las mismas.

La obra resultante del cubismo es de difícil comprensión al no tener un referente naturalista inmediato, y ello explica que fuera el primero de los movimientos artísticos que necesitó una exégesis por parte de la "crítica", llegando a considerarse el discurso escrito tan importante como la misma práctica artística. De ahí en adelante, todos los movimientos artísticos de vanguardia vinieron acompañados de textos críticos que los explicaban.

EL rol del destinatario en este caso es invitado a saber de qué se trata pero no es necesariamente complementario en cuanto al aspecto remarcado como homenaje a Dalí y Picasso. Es decir, la cita de otros autores a la obra es

---

<sup>55</sup> Caracterizado por un empleo provocativo del color. Su nombre procede del calificativo fauve, fiera en español. El fundamento de este movimiento es la liberación del color respecto al dibujo exaltando los contrastes cromáticos.

prescindible a su interpretación. Por lo que el destinatario no tiene su rol determinado desde lo enunciativo.

### 2.5 Serie Francisco Ungaro “Serie erótica”

El yo enunciativo de la serie de Ungaro se remonta nada menos que a la prehistoria. Al arte erótico, a lo sexual tanto masculino como femenino. Las figuras son femeninas, pero en el trabajo de figuras ambiguas, es decir, que responden a la ley de reversibilidad, remiten a lo fálico. Si se observa la figura de la mujer en la imagen 29 fácilmente resulta notable la representación de un pene. Esta práctica fue muy utilizada en el surrealismo, sin embargo, también es apreciable en el arte prehistórico, en el Paleolítico (ver imagen 31). En la escultura se ve representada tanto la figura viril masculina como la de una mujer.

La reversibilidad de la imagen se impregna en toda la enunciativa de la serie. Dentro de las formas de las mujeres hay subimágenes como las de corazones, penes. (ver imagen 26)

Las formas de las mujeres que aparecen en la serie de pinturas eróticas de Ungaro remiten también tienen la estética de las Venus Paleolíticas. Son la categoría principal de las representaciones humanas en el arte mueble. Se trata de pequeñas esculturas que representan mujeres, desnudas o casi desnudas, de formas macizas, frecuentemente con una modulación pronunciada de los atributos femeninos y con una intencional abreviación de la cabeza y las extremidades. En su mayoría se acentuaron la obesidad y los órganos sexuales, lo que hizo decir a K. J. Narr que, en ellas, se subrayaba la zona de la alimentación y de la concepción. Mucho menores en número son las estilizadas o esquematizadas. El tamaño de todas ellas oscila entre 5 y 25

centímetros de altura. En la actualidad su número rebasa el centenar. Esta escultura, que se ha convertido en un icono, anunciaba el dominio de las culturas femeninas que se extendían desde los Pirineos franceses hasta las llanuras siberianas del lago Baikal. Fueron bautizadas con el nombre de Venus al extenderse la noción de que constituían un ideal de belleza prehistórico, y, aunque la idea ha sido rechazada, la denominación de Venus persiste.

En la Venus su anatomía esta exageradamente desarrollada: son obesas, con el abdomen, la vulva, las nalgas y las mamas extremadamente grandes. Pero así como eso también es común sus demás partes del cuerpo aparezcan desdibujadas: los brazos son muy pequeños, los pies apenas si se le ven y la cara, que suele por lo general ser inexistente. Son estas proporciones de las Venus paleolíticas las que se pueden observar en las pinturas de Ungaro (ver imagen 27 y 30). Principalmente la abreviación de las extremidades, las redondeces y la evidencia de la expresión sexual.

La cuestión de la esteatopigia<sup>56</sup> de ciertas Venus ha sido objeto de numerosas controversias: el primero en abordar el tema fue Piette, descubridor de la Dama de Brassempouy y de otras Venus en los Pirineos. Por otro lado, algunos etnólogos la han comparado con los bosquimanos del África austral, y otros han querido ver símbolos de la fertilidad y la abundancia. Posteriormente se determinó que no todas las figurillas eran obesas, ni todas tenían los atributos femeninos exagerados, ni todas carecían de rasgos faciales: la idea de esta clase de efigies comenzaba a desdibujarse. Por eso, varios especialistas intentaron a distinguir diferentes variedades de Venus. La publicación de referencia sobre el estudio de este tipo de obras de arte se debe a Henri

---

<sup>56</sup> Es un término proveniente del griego que significa "grasa en los glúteos". Se asocia a la fertilidad, como es el caso de la Venus de Willendorf.

Delporte, en cuyo exhaustivo trabajo llegó a determinar cinco variantes de figuras atendiendo, sobre todo, a su procedencia geográfica.

En las Venus paleolíticas el escultor resaltaba los detalles que le interesaban, descuidando los que consideraba inútiles, como los pies, los brazos y las manos, y especialmente la cara. En este punto las figuras de las pinturas de Ungaro difieren ya que el rostro es resaltado y tienen rasgos orientales. Es decir que no sólo se ve representada la parte sexual de la mujer sino su belleza y hasta su poder sexual. Si se observa la imagen 28 hay una serie de hombrecitos luchando por la mujer, donde una vez más, por otro lado, se utiliza la técnica de imágenes reversibles de las que ya se ha hablado que se encuentra presente en la serie.

El erotismo que se enuncia en las pinturas es de carácter más sutil en referencia a las Venus. Los colores también son parte concluyente de la enunciativa. La invitación del rojo y la desnudez forman parte del erotismo de la obra (ver imagen 27)

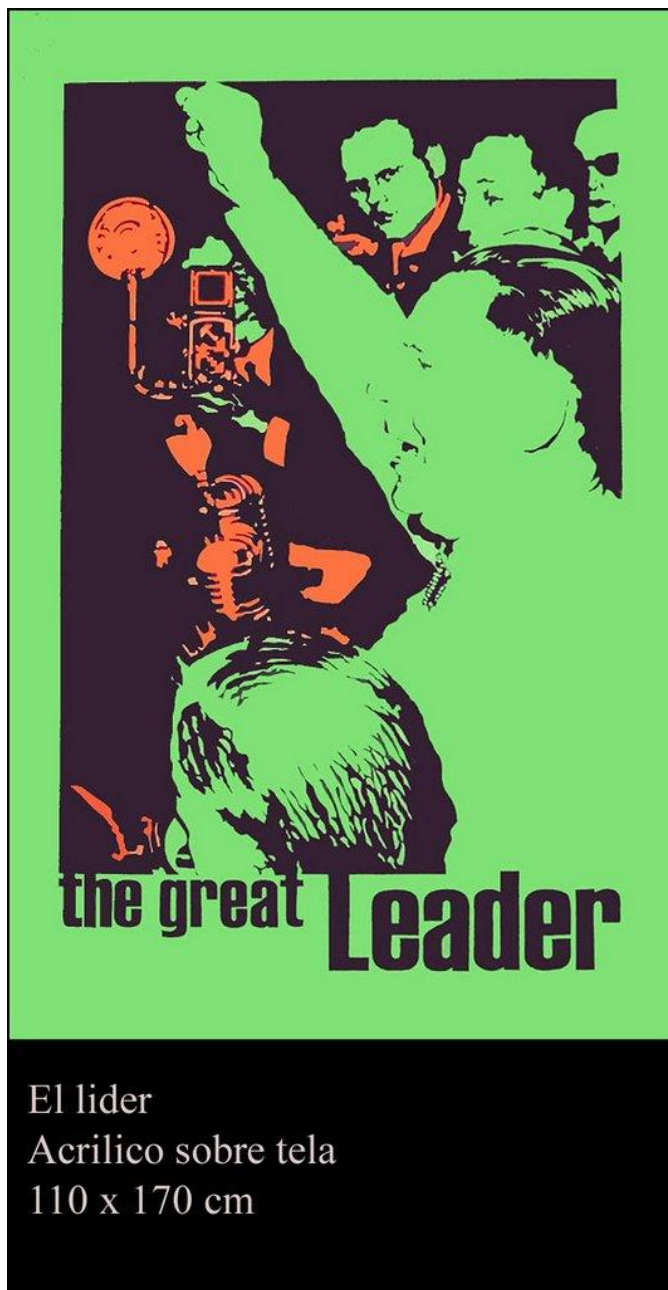
La estética oriental parece ser una satirización ya que las mujeres orientales no se caracterizan por tener cuerpos curvilíneos y por otra parte, más evidencial, lo que parecerían ser letras orientales no son más que dibujos de hombres luchando a la manera de artes marciales por una mujer. Es decir que no pareciera tener un carácter referencial homenajando lo oriental, sino más bien, una ironía hacia el mismo.

En síntesis podría resumirse que el yo enunciativo de la serie erótica de Francisco Ungaro, tiene una operacional que circunscribe tanto a técnicas del surrealismo a través de la imagen reversible, como a estéticas que vienen del

arte prehistórico paleolítico donde se representaba a la mujer con una morfología muy similar.

IMÁGENES CITADAS EN EL CAPITULO II

IMAGEN 6



El lider  
Acilico sobre tela  
110 x 170 cm



IMAGEN 7



IMAGEN 8

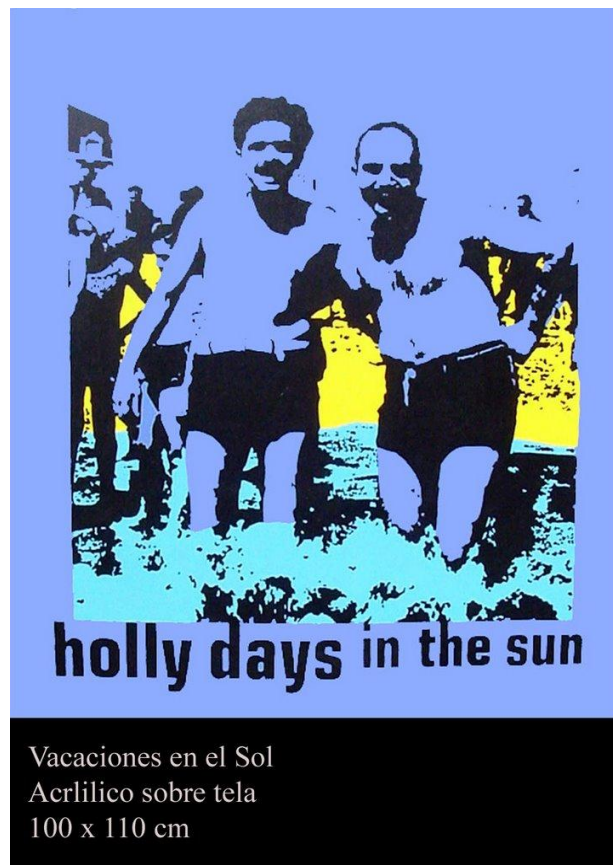


IMAGEN 9

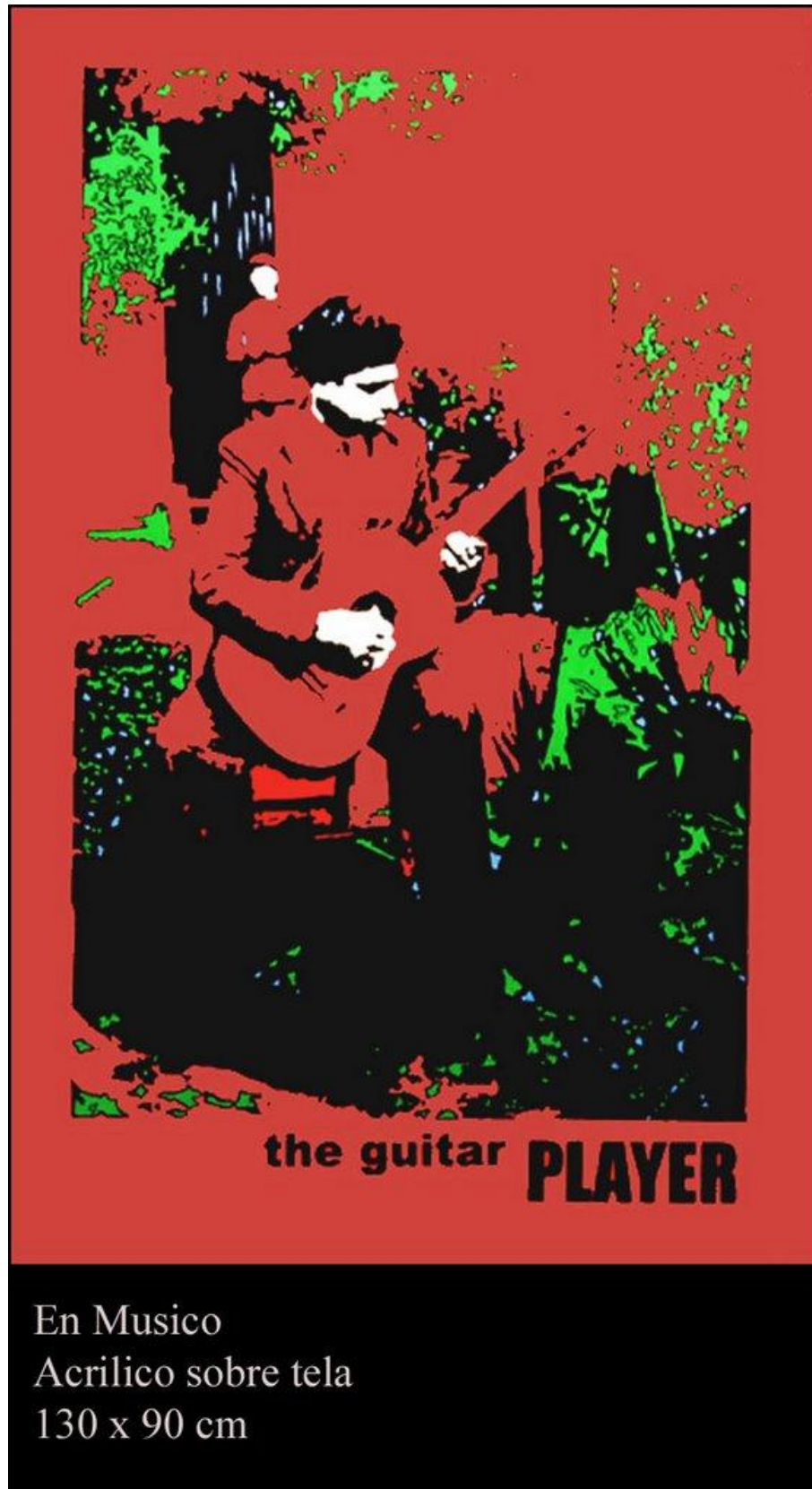
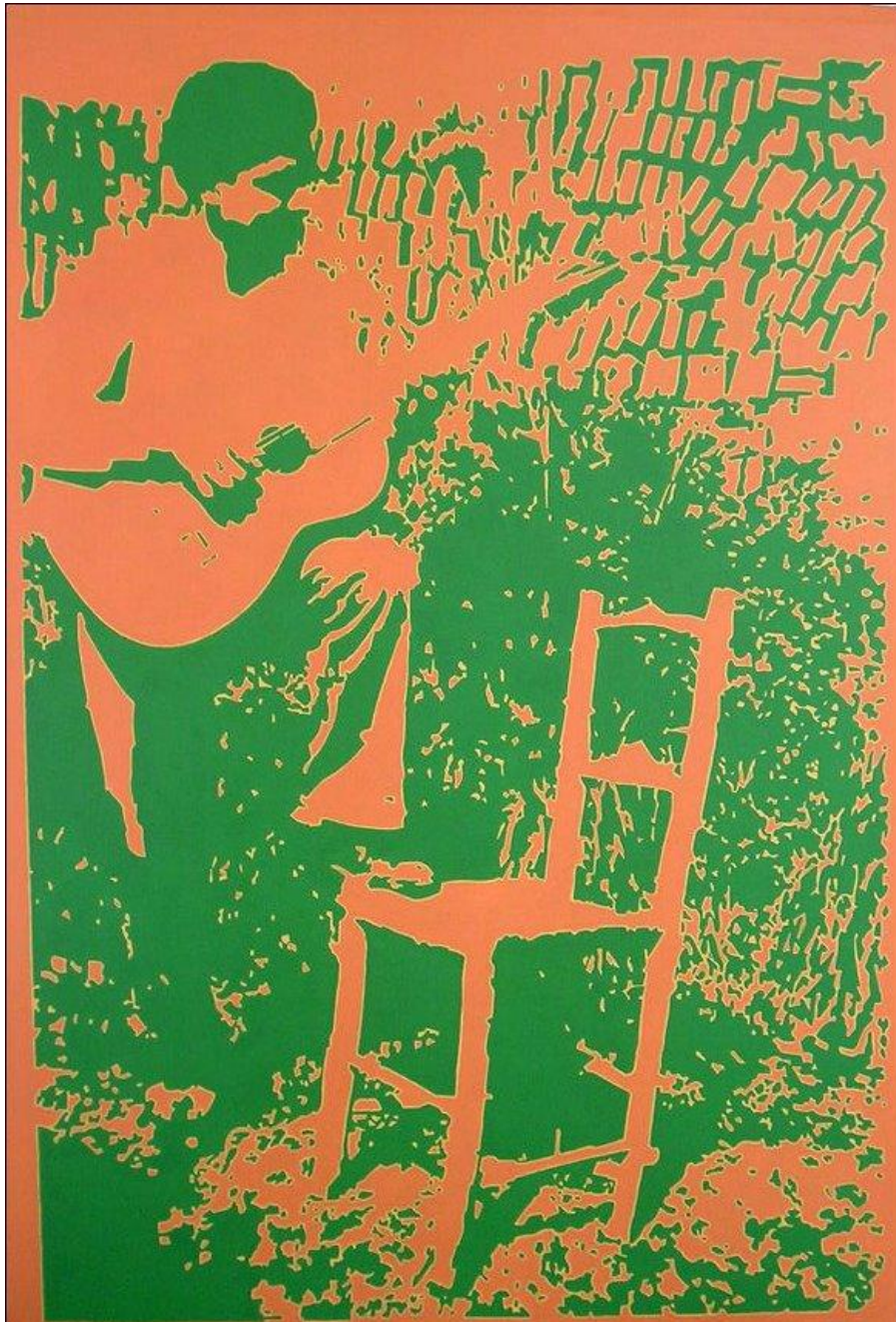


IMAGEN 10



Play it again  
Acrilico sobre tela  
90 x 140 cm

IMAGEN 11



IMAGEN 12



IMAGEN 13



IMAGEN 14



IMAGEN 15



IMAGEN 16



IMAGEN 17



IMAGEN 18





IMAGEN 19

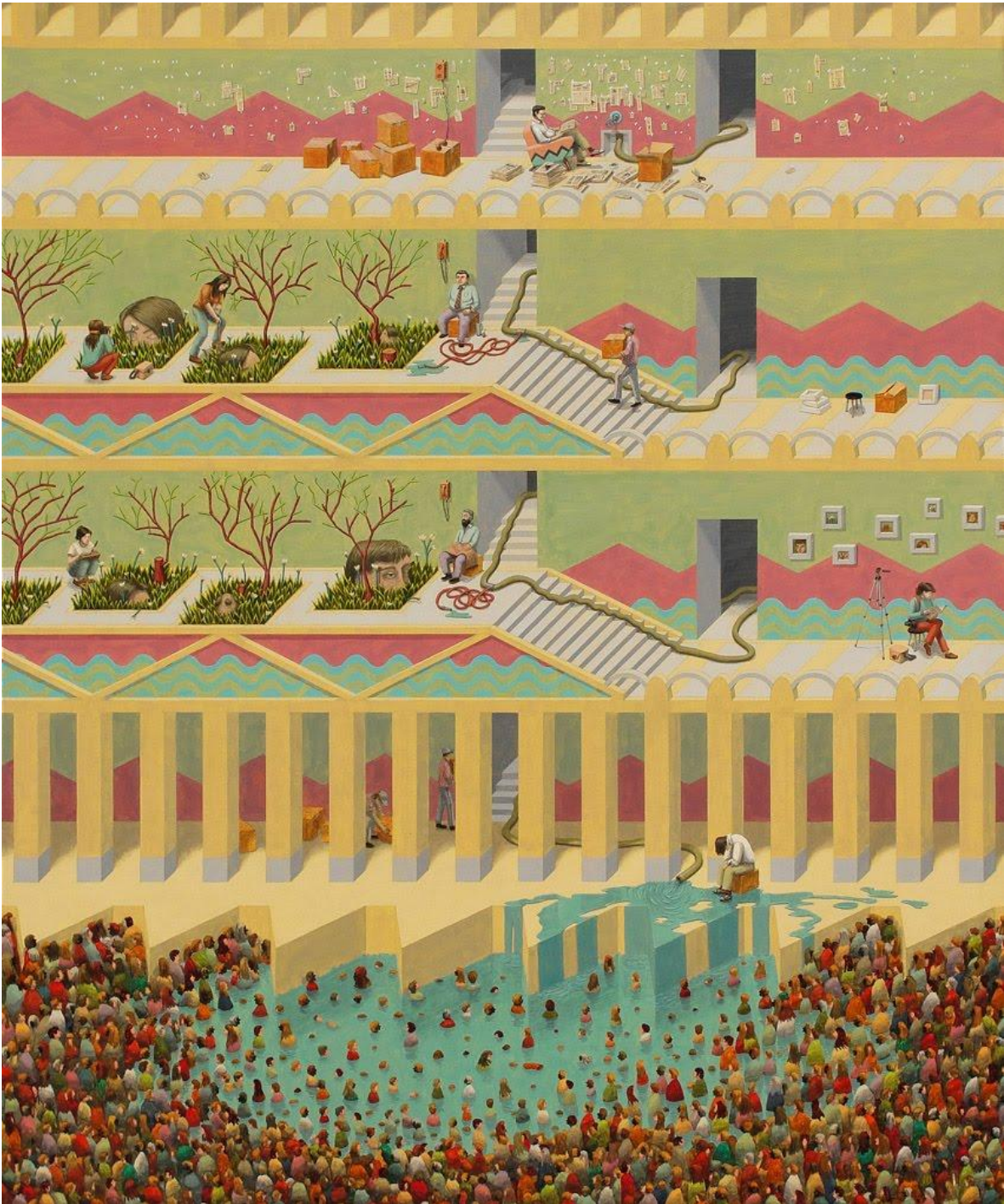


IMAGEN 20



IMAGEN 21



IMAGEN 22

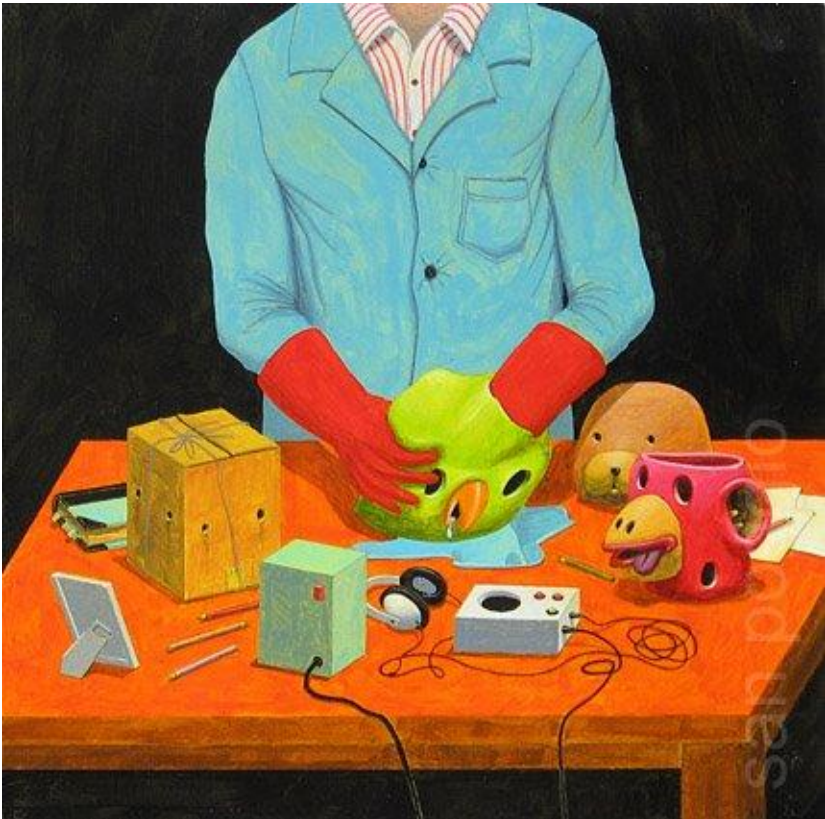


IMAGEN 23

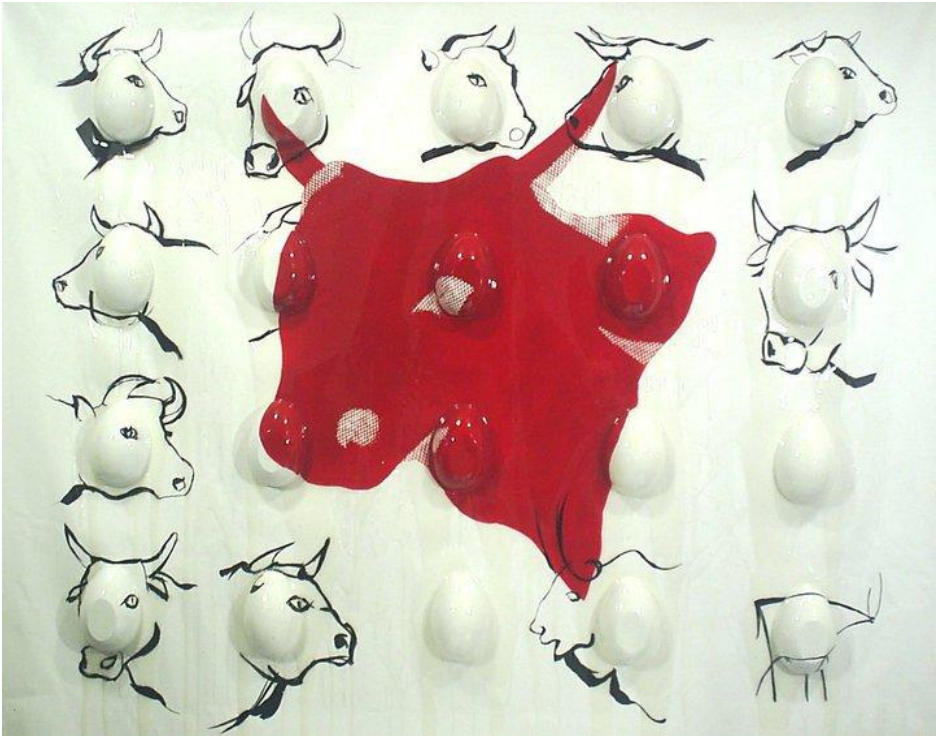


IMAGEN 24



IMAGEN 25

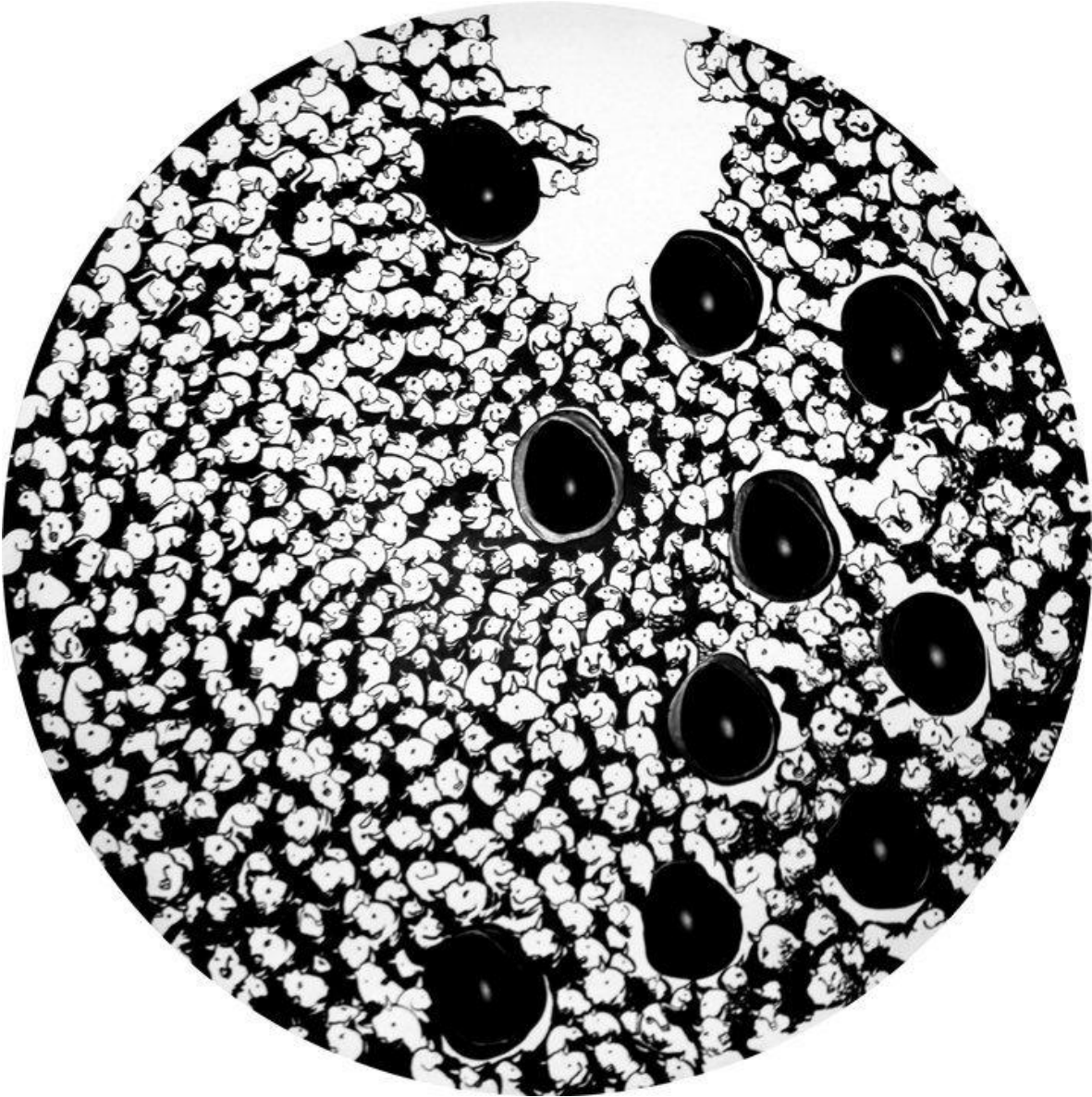


IMAGEN 26



IMAGEN 27



IMAGEN 28



IMAGEN 29

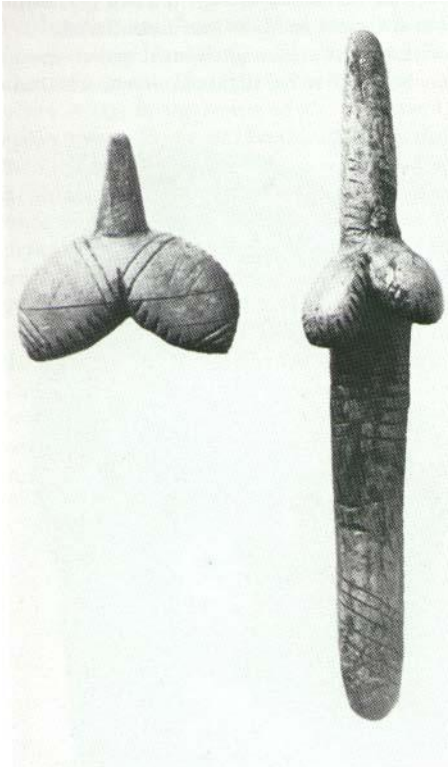


IMAGEN 30





IMAGEN 31



## **CAPITULO III: PLATAFORMAS DIGITALES, GENERO Y ESTILO.**

### **1. ¿Qué es una plataforma digital?**

Una "plataforma" es un sistema que puede ser programado y por lo tanto personalizado por desarrolladores externos: los usuarios.

Las plataformas digitales se definen como sistemas tecnológicos inteligentes para gestionar activamente la transmisión de datos, y modulares, donde el dueño de la plataforma y terceros pueden ofrecer sus contenidos y servicios de forma complementaria para aumentar el valor de la plataforma con el encuentro de clientes y proveedores en un entorno de servicio garantizado<sup>57</sup>.

Existen tres tipos de plataformas digitales en internet para usuarios:

- a) De acceso a datos: donde solamente se pueden tomar datos y armar algún tipo de visualización de los mismos. Como es el caso de las plataformas que se analizan aquí. (Flickr's, Blog's)
- b) La que permite crear nuevas funciones o extender las ya existentes a través de código "montado" sobre la plataforma (inyectado) como Facebook.
- c) Y las más complejas. Donde el código creado por los desarrolladores externos corre dentro de la plataforma.

---

<sup>57</sup> Extraído de la Tesis de licenciatura: "la importancia del Periodismo Digital en la formación de los comunicadores" de Stephanie Falla Aroche, España.

Los principios de la plataforma de internet, tal como los define el doctor en Periodismo Ramón Salaverría<sup>58</sup>, son: la multimedialidad, la hipertextualidad y la interactividad.

-Multimedialidad: el medio puede integrar en una misma plataforma los formatos: texto, audio, vídeo, gráficos, fotografías, animaciones, infografías, etc.

-Hipertextualidad: la posibilidad de acceder a la información de manera multidireccional y no lineal. Permite la navegación en el contenido a través de enlaces en relación al texto.

-Interactividad: se refiere a la posibilidad que tienen los usuarios de interactuar con el medio, los autores y el texto. Permitiendo de esta forma un desarrollo de acciones que proponen y comunican directamente.

La investigadora Elena Capri<sup>59</sup> realiza un inventario dentro de los textos que circulan en internet y asegura que hay dos grandes tipos: Los *informativos* (prensa, revistas electrónicas y Newsletter's); y los *comunicativos* donde entrarían el tipo de textos que se analizan aquí.

## **2. Plataformas digitales: una nueva forma**

En el caso de las plataformas digitales que utilizan los pintores quedarían clasificadas, según los conceptos expuestos, como: del tipo

---

<sup>58</sup> Ramón salaverría Licenciado y Doctor en Periodismo. Director del Departamento de Proyectos Periodísticos (DPP) de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. España.

<sup>59</sup> Nuevos géneros discursivos: los textos electrónicos / edición de Covadonga López Alonso y Arlette Séré

*comunicativo* ya que se tiene la intención no de informar sino de compartir un material abriendo posibilidad al diálogo.

En primera instancia se observaron los rasgos formales de las plataformas digitales, tal como se hizo al analizar las pinturas. Se determinó el tipo de dominio utilizado, colores predominantes, tipografía, espacialidad, tamaño y tipografía<sup>60</sup>. A continuación un resumen característico en todas las plataformas digitales realizadas por cada uno de los autores, en las cuales acogen a las series de pinturas estudiadas.

En general el dominio de plataforma digital utilizado es del tipo gratuito otorgado por las empresas Google y Yahoo. Estos servicios se llaman Blog's y Flickr's. La mayoría de los usuarios analizados, a la hora de armar su sitio, no se apartan de las opciones básicas predeterminadas. Al realizar su Blog o Flickr escogen la opción preestablecida en donde se limitan a añadir las imágenes e información a compartir. Existe la opción de elegir una variada gama de diseños, también predeterminados, para combinar. Sin embargo la opción de la mayoría es la básica. Esto podría dejar entrever que no hay una preocupación del usuario en definir el estilo de la plataforma digital, sino, más bien, utilizarla como medio para difundir el estilo únicamente de sus obras. En cuanto a los colores elegidos para el fondo de las plataformas digitales, todos escogen como colores predominantes los neutros: blanco, gris y negro (ver imágenes 35 y 36). Esto podría significar que no se trata de una despreocupación estética sobre la plataforma, sino, por el contrario, se trata de una intencionalidad y es la de conseguir un objetivo que tiene que ver con neutralizar la plataforma digital.

---

<sup>60</sup> Los datos obtenidos se encuentran adjuntos al final.

Enfatiza esa determinación, por ejemplo, el texto que aparece debajo del título del blog de Francisco Ungaro que aclara: “un sitio donde muestro algunas de mis pinturas, un poco desordenado y para nada formal. Se agradece la opinión” (ver imagen 32). Por otro lado, también lo afirma, la no descripción de las pinturas en los casos de Morgante y Sirai (ver imagen 33 y 36)

Por otro lado, sucede que las plataformas digitales parecen tener un estilo propio preestablecido más allá del usuario que las diseñe. Más allá de la intención de neutralizar las plataformas, claramente y a simple vista se hace evidente el tipo de dominio utilizado por los usuarios. Los logos característico de cada empresa prestadora siempre está presente y los esquemas de forma, los modos de ingreso y los enlaces ([www.ungarofrancisco.blogspot.com](http://www.ungarofrancisco.blogspot.com), por ejemplo) siempre terminan por evidenciar el tipo de plataforma digital de la que se trata. Esta serie de características propias de los blog's y flickr's los consolidan como particulares, con sus determinaciones de estilo y se le suma la necesidad de un destinatario acostumbrado a su uso. Este tipo de plataformas digitales, también llamadas bitácoras, representan un nuevo modo, una nueva forma de discurso según los últimos estudios, por cierto, muy recientes. Se encuentran en etapa de consolidación y aceptación, pero con acelerado crecimiento. Afirma en su tesis el escritor peruano Iván Thays<sup>61</sup> sobre “El Nuevo Mundo de Bitacoras” que los blog's son una nueva forma de literatura.

En un ensayo del suplemento literario “Babelia” del diario “El País” de Madrid, Rafael Conte Oroz, dice sobre el blog de Gonzalo Hidalgo Bayal: “A lo que más se parece es a un cajón de sastre, donde cabe todo pero nada está

---

<sup>61</sup> Iván Thays, Tesis: “El Nuevo Mundo de Bitacoras: Una Nueva Forma de Literatura”, Perú.

en su sitio, aunque puede ser una mina, donde sí está todo en germen. El blog de Gonzalo Hidalgo Bayal lo es, una mina, pero su acumulativo desorden lo contiene todo, desde poemas, fragmentos de críticas, reflexiones de lecturas, que luego podrá reunir, o no, en libros posteriores, pero hasta que no lo haga no podremos sacar ninguna conclusión, porque no lo veremos como un libro, pues el blog no lo es todavía, pese a quien pese, pues sólo es un conjunto fragmentario y nada más”.

Para Steimberg, “cada vez que, impulsados por los estilos de cada época emergen nuevos medios, géneros y lenguajes, los paradigmas de medios y lenguajes y sus funciones se redefinen y tiemblan; y las clases tipos y categorías discursivas (que en los asentamientos pueden leerse como macrogéneros, pero cuya escala y propiedades parecen siempre excederlos) junto con los viejos y nuevos géneros, inician un imprevisible viaje transpositivo. Y para estudiar esos movimientos en los que todo parece redefinirse, y en los que ninguna clasificación parece quedar en pie, la teoría de las transposiciones (que constantemente obliga a pensar los rasgos que en situaciones límite definen a los distintos objetos de estudio) se presenta como un instrumento operativo y eficiente”<sup>62</sup> ES por ello, que en el próximo capítulo se analizarán las trasposiciones que se dan de géneros para determinar de qué está compuesto el “conjunto fragmentario “ de los artistas plásticos.

Retóricamente, entonces, lo hace a través de una serie de rasgos (fisonómicos, psicológicos o de estilo) que en un determinado nivel se presentan como una articulación fija y estable. La definición de detalles es variada y depende tanto de la relación género y estilo como de la relación del género con otros o con el medio o lenguaje donde se asientan.

---

<sup>62</sup> Oscar Steimberg, “Semiotica de los medios masivos”, Bs. As., Atuel, 1993.

## 2.1 Metalenguaje. Nuevos regímenes perceptivos

La tesis de Antonio Caro Almela, Madrid, 2003, sostiene la hipótesis de que, un nuevo género de conocimiento *integrador* se está abriendo camino en el marco de las herramientas cognitivas.

El propio creador del término “realidad virtual, Jaron Lanier, se ha referido a que ésta podría estar en la base de una nueva “comunicación post-simbólica”, entendida como "un metalenguaje ampliado informáticamente que permitirá el intercambio de “simulaciones” (imágenes, sonidos y modelos dinámicos) del mismo modo en que actualmente se intercambian palabras escritas y habladas". Metalenguaje que, en realidad, ya está hoy en gran medida al alcance de cualquiera.

A partir de los blog's se habla de un nuevo género periodístico digital; de un nuevo discurso literario. Se habla de la libertad de publicación de literatura, información y arte. Pero la pregunta que interesa aquí es entender ¿qué sucede con los géneros originales una vez que son parte de una plataforma digital? Específicamente qué sucede con los géneros pictóricos una vez expuestos en este soporte digital.

## 2.2. Crisis en el régimen perceptivo

Sorlin afirma que la percepción del mundo ha cambiado a partir de que se introduce la imagen analógica. Hasta 1840 el único tipo de representación conocido era el dibujo. Y ante un ojo humano que se haya acoplado a determinados intereses culturales de costumbres y necesidades, la imagen analógica, es decir la fotografía, llegó para cambiar lo que el autor

conceptualiza como el *régimen perceptivo*. Cada ojo humano se encuentra atravesado por un sistema de coordenadas visuales que prevalece en su formación social.

Determinadas características introducidas por el nuevo modo de representación (tales como la incorporación masiva de las cámaras por su simple utilización, su fácil reproductividad de copias, su capacidad de congelar el tiempo y el cambio más fuerte, el de dar acceso al ojo humano a dimensiones microscópicas y macroscópicas) hicieron que la manera en que el espectador se enfrente a una imagen sea diferente, es decir, produjo un cambio drástico al régimen perceptivo del ojo humano.

La noción de *régimen perceptivo*<sup>63</sup> sirve para comprender el punto de interferencia del que se viene hablando al momento en que la pintura deja de serlo para convertirse en una “*imagen virtual*”. Al observar una imagen los seres humanos no perciben todo lo que registra su mirada, sino que privilegian en su entorno lo que responde a su curiosidad e intereses. Una parte de sus elecciones depende de compromisos personales difíciles de evaluar, pero otros criterios de selección le son impuestos por el medio al que pertenecen y los ayuda a orientarse en él. Así, influido por sus necesidades y costumbres, cada grupo se rodea de coordenadas que le permiten observarse y mirar el universo que lo circunda. El *régimen perceptivo* es ese sistema de coordenadas visuales que prevalece en una formación social, cualquiera que sea<sup>64</sup>.

Ahora, ¿qué sucede, entonces, con el régimen perceptivo de las pinturas en las plataformas digitales? Evidentemente los seres humanos se encuentran, (así como Sorlin explica en relación al cambio imagen sintética a la analógica)

---

<sup>63</sup> Sorlin Pierre, “El siglo de la imagen analógica, Los hijos de Nadar”, Ed. La Marca. 1997. Buenos Aires.

<sup>64</sup> Sorlin, Pierre. Idem.



atravesando un cambio en el régimen perceptivo para entender el traspaso de la imagen analógica a la imagen virtual. En capítulo que continúa se hace evidente este desafío del espectador.

### 2.3. Transposición de géneros en las pinturas digitalizadas

¿Qué sucede con la transposición de géneros pictóricos (retrato, paisaje, desnudo) en las plataformas digitales? Cabe aclarar que cuando se habla de transposición de géneros, se habla de transgénero<sup>65</sup>. Noción que define cómo en un determinado estatuto existen posibilidades de pasaje a través de distintas materias significantes, lenguajes y medios (y de distintas clases, tipos o categorías discursivas).

Morgante, en la serie pictórica: retratos populares, lleva de un extremo a otro al retrato, lo traspasa y transforma. Se produce un pasaje de retrato *recuerdo*, al retrato *testimonio*, para terminar por conformarse como retrato *artístico*.

En el traspaso del recuerdo al testimonio se produce el pasaje del mundo privado al mundo público. Y ese cambio se presenta cada vez que se produce la mediatización del retrato. En los medios y en los espacios públicos de exhibición, tal como lo es la plataforma digital así como en este caso también puede ser una galería de arte o un museo, el retrato ligado a la reflexión, al recuerdo, a la rememoración, se transforma en testimonio y descripción: lo dominante en la relación representamen-interpretante, por un lado ya no el tiempo sino el espacio; y por otro, ya no el carácter icónico sino indicial. Es decir, se relaciona con el objeto no sólo por su carácter análogo,

---

<sup>65</sup> Noción definida por Eliseo Verón en “La palabra adversativa”, en “El discurso Político”, Bs. As., Hachette, 1987.

ya no se trata de un ícono puro<sup>66</sup>, sino que es un signo indicial, es decir, que hace referencia a una realidad pero. Schaeffer explica que el retrato “no remite a existentes sólo reales para el interpretante”.

Esto explica también la utilización de textos referenciales en las pinturas de Morgante. Como la identificación no se produce como sucede predominantemente en el retrato recuerdo a través de la relación entre imágenes-artificio y vida perceptiva; no basta con el reconocimiento analógico y se necesita de identificaciones para-icónicas o exteriores a la imagen. Los retratos populares de Morgante fueron en su estatuto de *retrato recuerdo* una ilustración privada entendida por su analogía para el círculo al cual pertenecían, pero luego, al ser transportadas a un lugar público, pasaron a necesitar de identificaciones para-icónicas, es decir, epígrafes que las identifiquen y/o contextualicen para ser interpretadas. Pero el artista avanza esa transformación un paso más allá y muta estos retratos una vez más. Esta vez la intervención del retrato es artística.

Así como se analizó en profundidad el traspaso de géneros dentro de la pintura de Morgante, podría hacerse con cada uno de los trabajos. Cuando se estudió el yo enunciativo de cada una de las series de pinturas, se descubrió cómo, a pesar de encerrarlas en un género determinado, se encuentran alianzas con otros. Morgante: retrato/popular; Ungaro: erótico/oriental, etc.

Ahora: ¿sufren alguna modificación estos géneros al exponerse en la plataforma digital? Eso podrá determinarse observando el vínculo entre cada

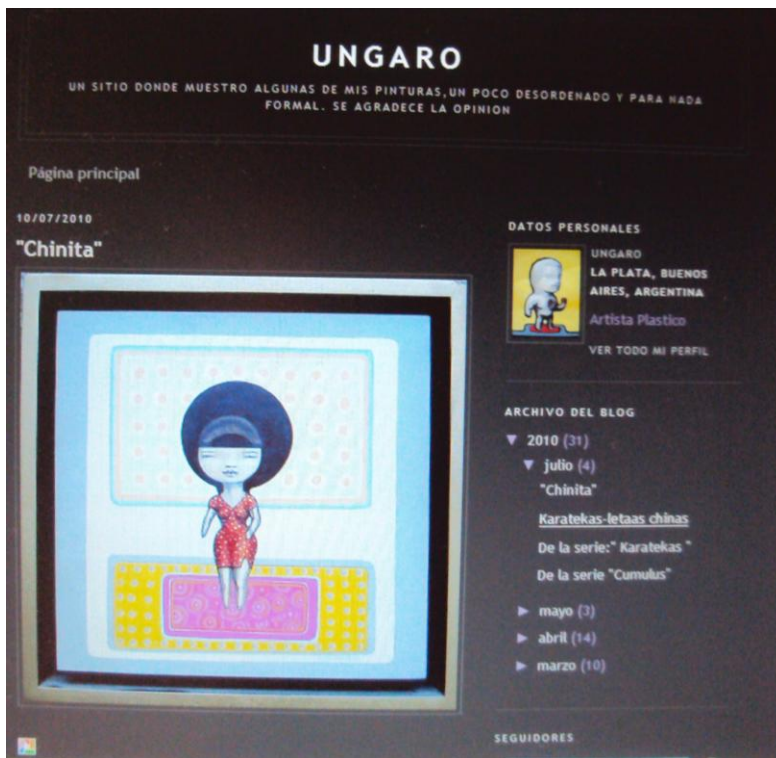
---

<sup>66</sup> Concepto extraído del texto de Oscar traversa “Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura”. Se entiende por ícono puro a una representación légitima sin modificaciones en la mediación.

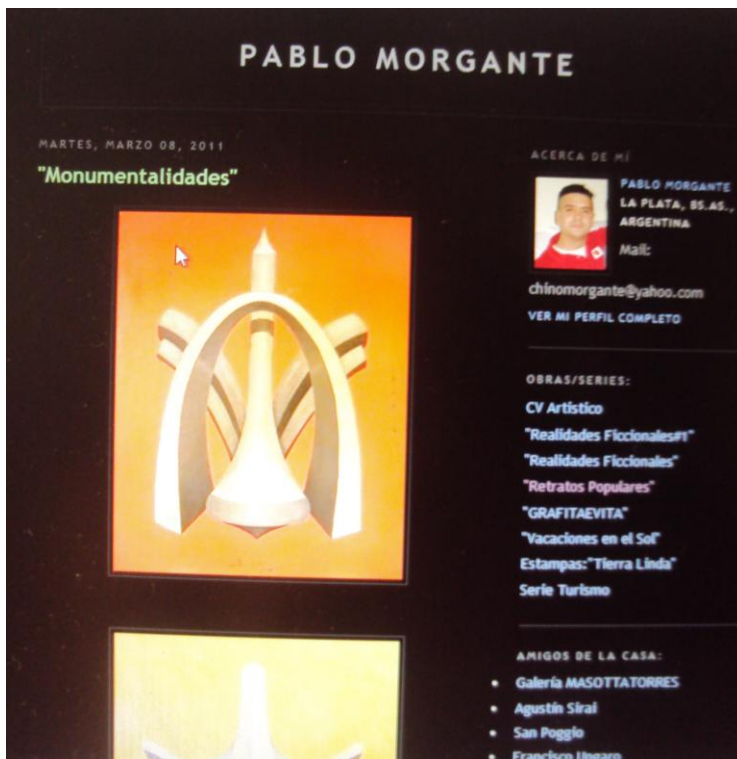
uno de los soportes que intervienen para que las pinturas lleguen al lugar de digitalización.

# IMÁGENES CITADAS EN EL CAPITULO III

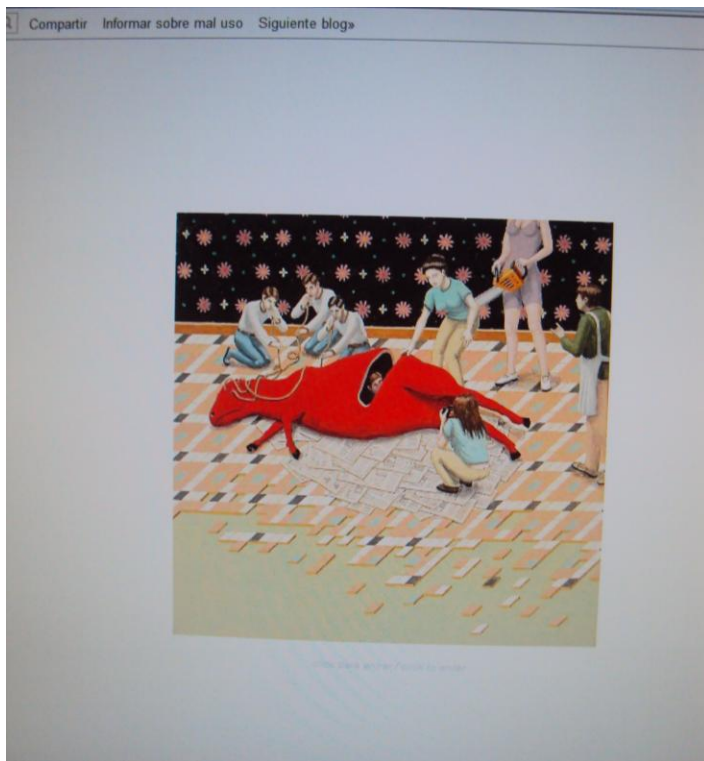
## IMAGEN 32



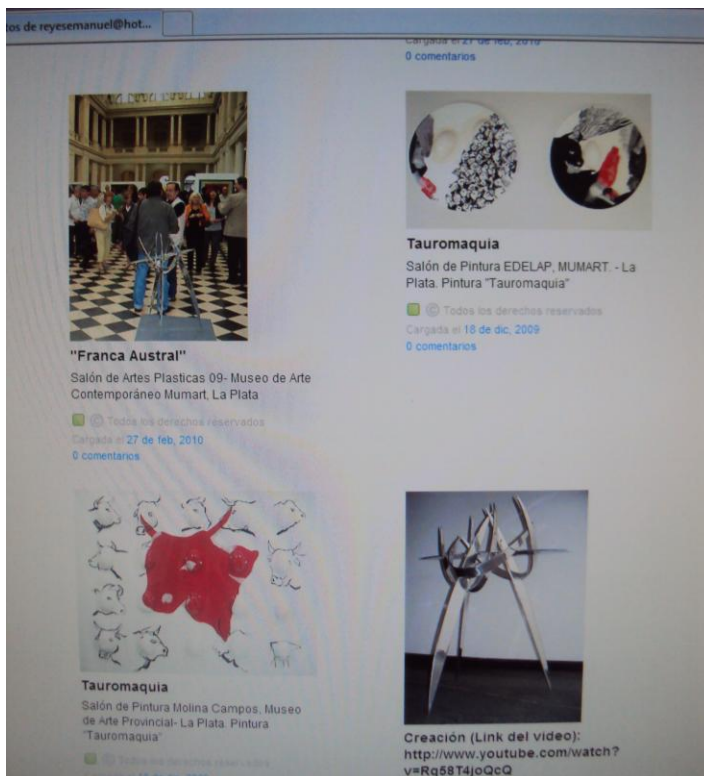
## IMAGEN 33



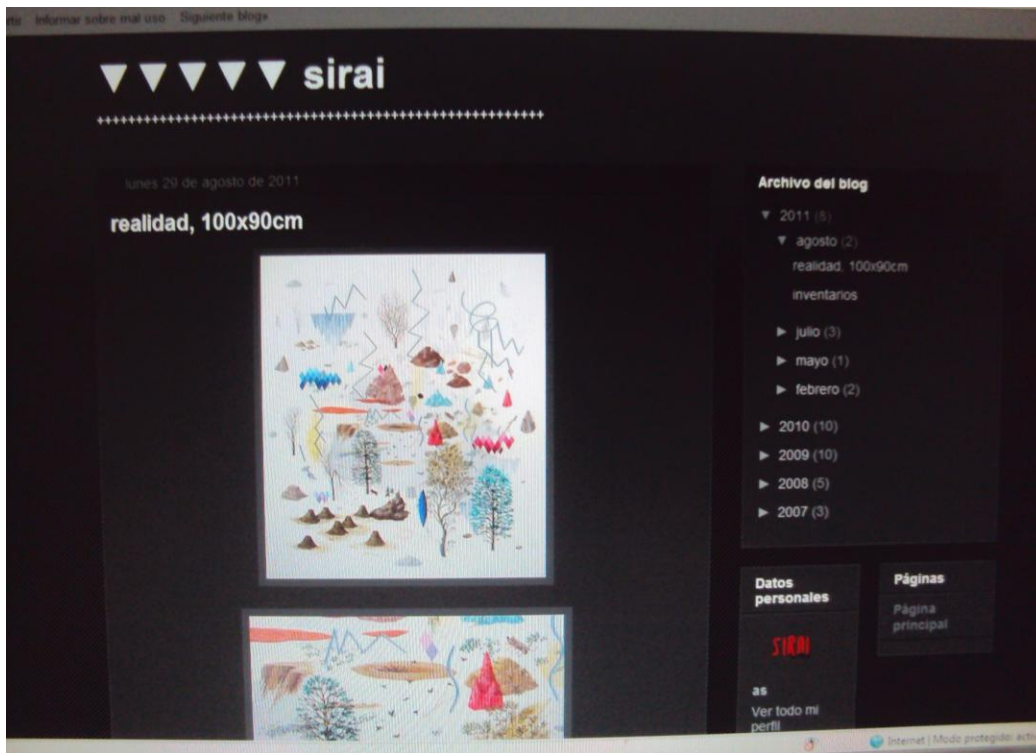
## IMAGEN 34



## IMAGEN 35



# IMAGEN 36



## **CAPITULO IV: REGLAS COMUNICACIONALES, INTERFERENCIAS Y ALCANCES DE LAS PLATAFORMAS DIGITALES**

### **1. Desmantelada la imagen virtual, desaparece la pintura**

La imagen numérica o digital significa la emergencia histórica de un nuevo tipo de artefacto figurativo y plástico que, elaborable mediante instrumentos mecánicos, no actúa ningún tipo de *reproducción* (analógica) respecto a algún género de *realidad* antecedente, sino que construye sus características traduciendo en términos formales el *modelo lógico-matemático* que la origina<sup>67</sup>.

Como señala Philippe Quéau, lo que caracteriza a la imagen digital es la recurrencia que en ella tiene lugar entre la *idea* fundacional que hay en su base, el *modelo* lógico-matemático en que esa idea se formula y la *imagen* en que ese modelo se manifiesta.

En términos muy similares se expresan prácticamente todos los autores que han reflexionado en torno a la *novedad histórica* que implica la imagen digital. Las consecuencias que se derivan de la misma, radican en esta independencia de los productos figurativos o formales de cualquier funcionalidad representativa. Y en la medida que tales productos ya no remiten en términos analógicos a una realidad antecedente, *cuyo vestigio espectral es preciso recubrir de los correspondientes signos simbólicos*, tal como sucedía con la imagen analógica tradicional, se trata de una imagen enteramente *construida*, libre de dimensión simbólica y sometida al albur de su propio devaneo aleatorio.

---

<sup>67</sup> Philippe Quéau. Ensayo publicado en el blog: “Estafeta”. “Virtudes y vértigo de lo virtual”.

Ahora bien, ¿qué repercusiones tiene esta emergencia de una imagen que sólo se representa a sí misma y que, por lo demás, ha perdido la trascendencia que correspondía tradicionalmente al icono, en cuanto se asemejaba en términos más o menos amenazantes a la “realidad” representada, de donde provenía precisamente su eficacia simbólica?

Se afirma que la especificidad de esta nueva vida del género en la contemporaneidad, luego del “estallido” de su vida tradicional, parece convocar entonces a una práctica analítica particularmente transmediática o, de algún modo, descentrada, ante estas nuevas manifestaciones.

### 1.1 Ausencia/presencia del dispositivo tecnológico en el régimen perceptivo

Brevemente, a pesar de no tratarse esta tesis del tema específicamente tecnológico, debe aclararse un punto importante que hace a una cualidad específica sumamente influyente, de la comunicación entre los pintores y los espectadores de las plataformas digitales.

Como ya se ha advertido las pinturas muestran claras distorsiones de su versión real al estar expuestas en una plataforma digital. Pero la modificación no se da únicamente dependiendo del tipo de imagen, sino que también dependen del dispositivo tecnológico que escoge el espectador. Computadora, televisor, celular. A su vez, tipo de tecnología y tamaño de la pantalla: alta definición, etc. Y al mismo tiempo: configuración específica de cada monitor: matices, contrastes, etc.



La imagen virtual siempre está compuesta por una matriz de píxeles: menor unidad posible con la que se compone cualquier imagen digital en una computadora.

Para almacenar la información de una imagen, cada píxel se codifica mediante un conjunto de bits de una longitud determinada (llamada profundidad de color). Por ejemplo, un solo píxel puede codificarse con una profundidad de color de 8 bits (1 byte), y esto permite que pueda tomar hasta 256 variantes de color (2 elevado a 8). En las imágenes fotográficas se suelen usar tres bytes (24 bits) para definir cada color de cada píxel, con esto pueden representarse 16.777.216 de colores. Este tipo de imágenes se denomina true (verdadero) color.

Los píxeles también se utilizan como unidad para medir la resolución de una pantalla, una imagen y de algunos dispositivos como por ejemplo las cámaras digitales (que utilizan los megapíxeles).

En definitiva, a pesar de que pueda identificarse fácilmente a una pintura, una persona, una escultura(o cualquier otro grupo preestablecido), si está mediando una plataforma digital, se estará siempre en presencia de una *imagen* y de una *imagen digital*. Constituida por *píxeles*, que se observan de una determinada manera (en cuanto forma y color) con respecto al *dispositivo tecnológico*. Es en esta ausencia/presencia de lo tecnológico que se da la interferencia a la que se debe acomodar este nuevo régimen perceptivo.

## **2. Alcances y límites de las plataformas digitales**

Según la mirada del filósofo Dario Sztajnszrajber “las plataformas digitales no son sólo un medio excelente de difusión sino que también

transforman la misma práctica artística. No es sólo un medio más para "mostrar" arte, sino que el arte mismo se transforma en la medida en que se presenta en medios como los blogs y otros. ¿Qué significa que el arte mismo se transforma? que los blogs pasan a constituir también material de trabajo por parte del artista. No se "suben" cuadros al blog, sino que se crea arte desde el blog”.

Por un lado se determinó la invisibilidad de la transcodificación que sufren las pinturas en sus rasgos formales lo que produce una distorsión entre lo que la pintura es y lo que deja de ser al encontrarse inmersa en una plataforma digital. Y se considera esta característica la mayor debilidad de las plataformas digitales como recurso comunicacional. Pero, por otro lado, es un soporte que permite una difusión extraordinaria, que les permite a los autores una extensión amplia y diversificada a nivel difusión. Y extendiendo esta mirada se podría decir, que así como cientos de años atrás el mercado permitió la popularización del arte, hoy las plataformas digitales redoblan la apuesta.

Sucede que es importante tener en cuenta las posibilidades pero también las interferencias que existen en el diálogo comunicacional que se da entre por un lado, los autores con sus pinturas y por el otro, los espectadores del otro lado de las pantallas de cada rincón del mundo. Interferencias que van desde diferentes códigos culturales hasta tecnologías de acceso diferentes.

### **3. Dilema en el contrato comunicacional ¿publicidad, arte o información?**

Es necesario introducir las nociones de dispositivo de enunciación y de contrato comunicacional (o contrato de lectura). Con estos términos se hace referencia a la construcción, dentro del texto, de determinadas figuras

textuales que dan cuenta de los lugares a ocupar por los sujetos sociales involucrados. Es aquí donde es posible pensar, como sugiere Patrick Charaudeau<sup>68</sup>, un doble circuito donde intervienen: por un lado, sujetos sociales (los sujetos productores y receptores) y, por otro, figuras textuales (las figuras de enunciador y destinatario).

En su doble dimensión, el género define simultáneamente un determinado dispositivo de enunciación (a nivel interno) y el contrato de lectura (a nivel externo). De allí la importancia teórico-metodológica de esta noción.

Las pinturas expuestas en las plataformas digitales ¿tienen un sentido publicitario, son una forma de exposición de arte o tienen como fin informar sobre la existencia de tales autores y sus obras? ¿Qué dicen de sí las plataformas digitales cuando el espectador se posa frente a las mismas?

El lenguaje publicitario se emplea para persuadir a las masas para comprar diversos productos comerciales, servicios o personalidades. Los tres tipos de publicidad son: preventiva, política y comercial. Ninguno de estos fines parecen estar cubiertos en las plataformas digitales de los cinco pintores. No hay evidencias para determinar que las imágenes de las pinturas estén como un producto en venta, ni hay una venta de las personalidades que las crearon.

Menos puede pensarse en una exposición de arte cuando las pinturas tienen las deficiencias suficientes como para inhabilitar al espectador su llegada a las mismas en todos sus sentidos. Tal vez, a lo que más se acerca la

---

<sup>68</sup> Charaudeau, Patrick (1982) *Langage et discours. Eléments de semiolinguistique (théorie et pratique)*, Hachette, París. (Traducido al español por la Cátedra de Semiótica General, Escuela de Ciencias de la Información, Universidad Nacional de Córdoba, mimeo).

plataforma digital es a informar de una manera muy escasa sobre la existencia de un artista con determinadas características y ofrecer un atisbo de las obras. Datos personales de los artistas: sobre trayectoria, ubicación, edades, fotografía junto a un conjunto de pocas obras es la información que ofrecen las plataformas digitales. Se ha descartada a lo largo de esta tesis la deficiencia de la plataforma digital como posible exposición de la obra en cuanto a blog's se refiere. Y se descarta la posibilidad de un fin comercial porque carece de características afines por lo que se torna evidente el objeto de comunicar datos, de trasladar información de una persona y su obra. Donde puede ser posible un intercambio, pero no necesario.

Fue necesario sacar a luz el proceso que atraviesa una pintura para que esté presente en una plataforma digital. Un proceso de transcodificación que la va transmutando y que solo permite al espectador obtener una referencia de lo que es esa pintura y no el acceso a la pintura misma.

### 3.1. De imagen sintética a analógica. De analógica a digital.

Se ha analizado en detalle la cantidad de decodificaciones por las que atraviesa la fotografía de una pintura colocada en una plataforma digital en capítulos anteriores y son varios los rasgos que hacen que la percepción del espectador haya tenido variantes respecto de una imagen analógica original, El más drástico es el de la digitalización, decodificación que se conceptualizo previamente como pixelización de la pintura. Así como Sorlin habla de una cierta fidelidad por parte de la fotografía con la imagen, hay una cierta fidelidad de la fotografía llevada a una plataforma digital. Pero cuando el espectador intenta ampliar la pintura e intentar acercarse al tamaño real de la misma (algo que generalmente no se logra porque el monitor no suele abarcar

al tamaño real) no tiene más que encontrarse con una seguidilla de cuadrados indefinidos y en su defecto se halla con un recorte o un pequeño detalle de lo que es la imagen en su totalidad.

Esta simple característica, una entre muchas otras ya mencionadas, hace concluir que la percepción de una pintura a través de una plataforma digital ha cambiado una vez más el régimen perceptivo ya que se advierte estar frente a un tipo de imagen diferente a la analógica: la imagen digital. La percepción de la imagen digital tiene ahora sus propias características. Distinta a la imagen sintética y también diferente a la imagen analógica. A pesar de que en sus características tenga un poco de cada una de esas representaciones, el régimen perceptivo se enfrenta a un cambio.

La imagen de una pintura en una plataforma digital no es más que una idea, una síntesis o resumen de lo que esa pintura es en su versión original, característica que pertenece a la imagen sintética, pero al mismo tiempo, no deja de ser una fotografía, pero que al mismo tiempo ha dejado de serlo para convertirse en una imagen digital. La plataforma digital obliga a que el espectador perciba una imagen digital, que antes era analógica y que antes fue sintética.

Se puede afirmar que la percepción del ojo humano frente a una representación visual varía socialmente con respecto al soporte.

Lo dicho anteriormente indica que los medios de comunicación provocan variaciones tales que desafían permanentemente al ojo humano a ajustarse a las representaciones visuales. La visión del mundo ya no ha dejado de ser sintética para ser analógica. La visión del mundo del ojo humano se encuentra atravesada no sólo por su tipo de captación de lo real sino también,

y de manera más prevalecida, por el medio de comunicación que lo acobija. Esto diversifica mucho más vertiginosamente el régimen perceptivo del ojo humano.

Actualmente, se puede seguir afirmando y ampliando la hipótesis antes mencionada de Sorlin. Que a partir del surgimiento de nuevos soportes de la imagen, comienza un sin fin de modificaciones del régimen perceptivo de las imagen visuales y se acentúa con la llegada de internet a los hogares y sus diferentes formas. Desde su característica globalizante que pone en contactos las culturas, cruza fronteras, intercambia ideas, costumbres y necesidades hasta sus cruces tecnológicos.

Se ha comprobado entonces que no es lo mismo la percepción de una pintura en su presencia que a través de una foto; ni es lo mismo una foto de una pintura que una foto de una pintura bajada a una plataforma digital; lo que permite afirmar que la representación varía dependiendo del medio que la delimite. Y que como bien afirma Sorlin son las nuevas necesidades y costumbres culturales las que interfieren en la decodificación del ojo humano que conforma un régimen que jamás dejará de modificarse mientras los medios de comunicación, donde se crean y alojan las imágenes, se sigan transformando.

### 3.2. Interferencia en la comunicación: tipos de imagen y espectador en la plataforma digital

¿Qué variaciones se dan en cada salto de soporte: lienzo- fotografía-plataforma digital?

Sorlin asegura que los dos tipos de imagen: sintética y analógica, difieren por los tipos de expectativa y de reacción del observador. Afirma que la interpretación de la imagen sintética supone la ejecución de todo un saber anterior, de todo lo que uno conocía antes y que utiliza para comprender lo que ve. La imagen analógica, se revela en el primer vistazo (...) porque mantienen una relación análoga con lo que representa, hay identidad de relación entre los diversos elementos del mundo”. Esto significa, si se traslada a la temática en cuestión, que esa fotografía de una realidad “x”, en este caso una pintura, es automáticamente referencial a una pintura. Lo que sucede cuando esa fotografía tiene las características, ya definidas anteriormente, por estar inmersa en una plataforma digital puede descolocar al observador de manera que las expectativas pueden fallar, ya que no depende de sí la imagen es sintética o analógica, sino de una fusión de ambas intervenida por la imagen digital. No es lo mismo ver una foto donde hay una pintura en un caballete que ver una foto de una pintura donde no puede apreciarse el contexto y donde se la ve delimitada por su marco real.

Lo que teóricamente sucede en el observador es que se acerca a la imagen como si se tratara de una representación sintética pura cuando en realidad se encuentra interferida por una imagen analógica. Esto hace que se reviertan los sentidos de expectativa y en vez de interpretar la imagen como una invitación a conocer las pinturas originales de cada autor se queda con un conocimiento distorsionado de las mismas.

Esta fusión de ambas expectativas desvalorizan a la obra en su carácter original, porque si se cree que se está en presencia de la mismísima obra se le están acoplando y/o interponiendo una gran cantidad de variaciones o deformaciones que la plataforma digital les genera.

En definitiva la plataforma digital se transforma en una paradoja comunicacional donde por lado, tiene la limitación de ofrecer sólo una imagen simbólica que no se corresponde de manera exacta con lo que la mirada es capaz de captar, pero por otro lado, al mismo tiempo, brinda al espectador la ventaja de acercarlo a lo inaccesible en ese momento y lugar.

La informática depende de los códigos de transcripción definidos por el creador, de este modo, no se perciben los fenómenos invisibles y sólo se ve de ellos una transposición establecida a partir de dichos códigos. A este tipo de imagen Sorlin afirma que puede llamárselas como numérica o digital por estar hecha exclusivamente de notaciones binarias del tipo presencia- ausencia. Dice que tampoco sería inexacto llamarlas interactivas, ya que el interesado puede modificarla a su voluntad e, instantáneamente cambiar de punto de vista en un mismo cuerpo , observando de frente o de perfil, de arriba o de abajo, hacer que se desplace o gire alrededor de la misma. La imagen sintética permitía representar diferentes aspectos de un cuerpo, pero el usuario no tenía ninguna iniciativa personal, no veía más que lo que se había dibujado, explica Sorlin. La computadora, por el contrario, permite escoger lo que le interesa, agrandarlo, transformarlo. El concepto que se utiliza Sorlin es el de imagen virtual, ya que no se basa necesariamente en un objeto reproducido del mundo, puede ser puro movimiento, sin vehículo ni objeto.

La imagen virtual no tiene un soporte que el usuario pueda tocar, no está ligada ni con el papel como la fotografía o el dibujo, ni con la película o la banda magnética, como el cine o el video. Pautada por códigos modificables, carece de estructura previa o formato específico, e implica en potencia una capacidad indefinida de actualizaciones, muchas de las cuales



jamás lo serán. La imagen virtual es impalpable, tanto en su construcción como en su ejecución y es en esto que supera la interactividad.

La imagen analógica construía cierta verdad, hacia ver el mundo en un eje particular pero dependía estrechamente de dicho mundo y de las coordenadas que le son propias. Bien utilizada la imagen virtual, descubre universos desconocidos, ajenos a las dimensiones humanas. De manera más trivial, sobre algunos indicios, sucede que reconstruye en forma meticulosamente exacta y convincente, acontecimientos que jamás ocurrieron. Simula, deforma, borra. Es este un nuevo régimen perceptivo: “La creencia en la realidad física de un modelo cuya foto sería una analogía se vuelve ilusoria, y el ojo que se niega a ser engañado, se divierte sabiendo que no debe confiar en nada de lo que se le muestra”.

## CAPITULO V: RASGOS ESTILÍSTICOS DE LOS PINTORES

¿Es posible que se den rasgos estilísticos comunes entre los pintores escogidos?

“No hay rasgos enunciativos, retóricos o temáticos que permitan diferenciar los fenómenos de *género* de los *estilísticos*” explica Oscar Steimberg<sup>69</sup>, ya que en lo *géneros* prevalecen las descripciones retóricas y temáticas pero de las regularidades de lo enunciativo queda nimio. Y, en cambio, en el *estilo*, prevalecen las descripciones regulares enunciativas. Es por esto que Steimberg ofrece las proposiciones para determinar los espacios de diferenciación de *género* y *estilo* que servirán de guía.

“Es condición del Género su inclusión en un campo social de desempeños o juegos del lenguaje, no ocurre lo mismo con el estilo”. El género es *semiótico*, esto es que debe restringirse a un soporte perceptual (el lienzo en este caso); posee un carácter especificativo y acotado en un área de intercambios sociales; puede buscarse en sus emplazamientos o momentos sociales de emisión. Mientras que el estilo es *trans-semiótico* porque no se circunscriben a un lenguaje, práctica o materia; exhibe una condición centrífuga y expansiva de una forma de hacer; aparece en obras o desempeños que le son específicos.

Por este razonamiento se comprende que la petición de establecer si existe un estilo en común entre los artistas es pretenciosa ya que más allá de que géneros y soportes los hagan convivir, difícilmente sus modos de pintar sean congruentes y probablemente se llegue a la conclusión de que sus estilos

---

<sup>69</sup> “Semiótica de los Medios Masivos”, Oscar Steimberg, Editorial Atuel, 1993.

sean particulares. Sin embargo, el hecho de que compartan fuertes puntos en común entre los cinco artistas escogidos podría decantar en un conjunto de rasgos estilísticos análogos. Y de esta manera se podría pensar que determinados aspectos culturales, generacionales junto con la elección de utilización de un medio de comunicación para la difusión de sus creaciones, creaciones de un mismo género, puede conllevar a converger en estilos análogos. Y hasta, tal vez, estén redefiniendo el género en el que se circunscriben ya que, como explica Todorov<sup>70</sup>, “cada género se redefinirá en cada momento de la historia (...) en relación con los otros géneros existentes”. Esto significa que no se trata de géneros inmutables y por supuesto que tiene que ver con una movilidad que producen los cambios tecnológicos, la sociedad y su retroalimentación.

Definitivamente, luego de la investigación, se determino que no existen rasgos estilísticos comunes entre los cinco artistas. Lo que si se puede afirmar y determinar es que este grupo de artistas platenses, junto a cientos de ellos en la ciudad están transformando el arte desde su mediación con las plataformas digitales. Están modificando desde el lugar del destinatario en la manera de ver el arte; pasando por las pinturas en su digitalización lo que hace que terminen por modificarse las plataformas digitales y finalmente hasta los pintores mismos.

Se ha definido que las formas de las plataformas digitales modifican el régimen perceptivo de los destinatarios. Esta nueva mirada que involucra el cambio del régimen perceptivo modifica directamente a la pintura y en ese modificar de la pintura misma, necesariamente se transforma el pintor. Se da

---

<sup>70</sup> Todorov, T., “El origen de los géneros”, M. A. Garrido Gallardo (comp.), Teoría de los géneros literarios, Madrid, Arco/ libros, 1988.

un proceso de retroalimentación donde las transformaciones que se dan en el dialogo comunicacional se van generando nuevas posibilidades, nuevas miradas.

## **CONCLUSION**

San Poggio, Agustin Sirai, Francisco Ungaro, Emanuel Reyes y Chino Morgante son pintores jóvenes platenses de la generación de entre 1975 y 1985 que, entre muchos otros, son quienes están dando forma hoy a un medio de comunicación que todavía puede llamárselo nuevo. Un medio que transforma tanto la comunicación como al arte mismo. Podría afirmarse que estos cinco jóvenes están cambiando al arte, a sus pinturas y, a su vez, se retroalimentan ellos mismos. Se da un proceso de reciprocidad en ese “transformar el arte” al que da lugar la plataforma digital.

El filósofo Dario Sztajnszrajber lo explica muy claramente: “las plataformas digitales no son sólo un medio excelente de difusión sino que también transforma la misma práctica artística. No es sólo un medio más para "mostrar" arte, sino que el arte mismo se transforma en la medida en que se presenta en medios como los blogs y otros. ¿Qué significa que el arte mismo se transforma? que los blogs pasan a constituir también material de trabajo por parte del artista. No se "suben" cuadros al blog, sino que se genera arte desde el blog.

Los seres humanos se enfrentan a un cambio de régimen perceptivo cada vez que se involucran a un cambio tecnológico que modifica los rituales cotidianos tal como se interpreta a Pierre Sorlin. Este régimen perceptivo que aun no termina de estabilizarse provoca una crisis (en el buen sentido de la palabra) comunicativa que se ve reflejada a lo largo de esta tesis. El régimen

perceptivo se encuentra en medio de un camino entre lo que fue y lo que será con respecto a las plataformas digitales.

Graciela Reyes afirma también la hipótesis de esta tesis, en cuanto al carácter transformador, la capacidad impetuosa de difusión del arte a través de las plataformas digitales, y al mismo tiempo, las deficiencias que transforman las pinturas en algo que no son: imágenes. Graciela Reyes coincide en que “la tecnología digital es portentosa, permite que el arte lo experimenten más personas. Por otro lado, la digitalidad cambia el modo de hacer y recibir arte. El arte es, esencialmente materia configurada, y al cambiar su modo de transmisión, que también es material (píxeles, etc.) cambian las características de las obras, y a veces cambian radicalmente. Por ejemplo, el arte digital puede producir obras dinámicas, que serían imposibles sin la nueva materialidad que nos proporciona la tecnología. El arte, de cualquier forma que sea, siempre propone una comunicación, porque se hace arte para otros, que, con su interpretación y placer, completan la obra. El arte digital, al tener más posibilidades de hacer una obra dinámica, permite una nueva participación del espectador, que queda incluido muchas veces en la obra”. Otro aspecto importante, recalca la filóloga, es “la comunicación entre artistas en los blogs, comunicación que es mucho más fluida y abarca a más personas en cualquier lugar del mundo, y da lugar a la difusión de modelos e inquietudes que permiten nuevos caminos de creación”.

Y en esta instancia en que todavía no se concluye un camino se siguen abriendo nuevos en la vertiginosidad de los cambios tecnológicos: ¿qué sucederá con el nuevo avance tecnológico en boga: el mundo virtual? Es una base de datos gráficos interactivos, explorable y visualizable en tiempo real en forma de imágenes tridimensionales de síntesis capaces de provocar una

sensación de inmersión en la imagen. En sus formas más complejas, el entorno virtual es un verdadero “espacio de síntesis”, en el que se tiene la sensación de moverse “físicamente”. Esta sensación de “movimiento físico” se consigue con la combinación de dos estímulos sensoriales, uno basado en una visión estereoscópica total y el otro en una sensación de correlación muscular, llamada “propioceptiva”, entre los movimientos reales del cuerpo y las modificaciones aparentes del espacio artificial en que se está «inmerso».

“La influencia de lo “virtual” en esta civilización de flujos de información irá creciendo y acabará, sin duda alguna, alterando para siempre la “visión del mundo”; algo que, por otra parte, no está exento de riesgos”, afirma Phillippe Queau con una cuota de fatalismo.

Un paso hacia delante en el mundo real puede traducirse en un paso hacia delante virtual en el mundo virtual. Hoy se puede visitar virtualmente el museo del Louvre de París desde cualquier rincón del mundo. Estar en lugares “físicamente” dependerá de un cambio de régimen perceptivo mucho más arriesgado y fascinante donde entra juego en la mente un dilema mucho más problemático: el dilema de diferenciar mundo real de lo no real, dejando atrás este dilema considerablemente más simple que significa comprender si se trata de una pintura o a una foto o a una imagen digital.

### **Semiótica general:**

- **Verón, Eliseo.** “La semiosis social”. Editorial Gedisa, Buenos Aires, 1978.
- **Verón, E.,** “La mediatización”, Buenos Aires, FFyL, UBA, 1996.
- **Verón, E.,** “Está allí, lo veo, me habla”. Revista Comunicativa N° 38, Enonciation et cinéma, Seuil, París, 1983.
- **Veron, E.,** “La producción de sentido”, San Pablo, 1980.
- **Steimberg, Oscar,** Semiótica de los medios masivos – El pasaje a los medios de los géneros populares, 2ª ed., Buenos Aires, Atuel, 1998.
- **Steimberg, O.,** “Teoría de los géneros literarios”, Madrid, Arco libros, 1988.
- **Barthes, Ronald.** “Elementos de semiología”, Paidós, 1965
- **Eco, Umberto.** “Los límites de la interpretación”, trad. Helena Lozano, Barcelona: Lumen, 1998.
- **Bajtin, Mijail Mijailovich.** “Estética de la creación verbal, Siglo XXI”, México, 1982.
- **Bajtin, Mijail,** “El problema de los géneros discursivos”, México, Siglo XXI, 1989.

- **Charaudeau, Patrick.** “Langage et discours. Eléments de semiolinguistique (théorie et pratique)”, Ed. Hachette, París, 1982.
- **Todorov, Tzvetan.** “El principio dialógico” .Traducido al español por C. E. Carreras, Universidad Nacional de Córdoba, 1991.
- **Todorov, T.,** “El origen de los géneros”, M. A. Garrido Gallardo (comp.), Teoría de los géneros literarios, Madrid, Arco/ libros, 1988.
- **Blanchot, M.,** Le livre à venir, París, 1959.
- **Bremon, C.,** Investigaciones retóricas, ed. cast. Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.
- **Maingueneau, D.,** “Términos claves del análisis del discurso”, ed. Cast Buenos Aires, Nueva Visión, 1999.
- **Metz, Christian.** “"Más allá de la analogía, la imagen" Análisis de la imagen. Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- **Metz, Ch.,** “Quatre pas dans les nuages (Envolée théorique)”, L'énonciation impersonnelle, ou le site du film, París, Méridiens Klincksieck, 1991.
- **Segre, C.,** “Tema/motivo”, Principios de análisis del texto literario, Barcelona, Crítica, 1985.
- **Reyes, Graciela,** "Lo serio, lo irónico y la búsqueda de interlocutor", Voz y Letra, III, 1, 1992.
- **Teun A. van Dijk,** “La Sociedad en el Discurso: Cómo el Contexto Controla el Texto y el Habla”, Barcelona: Gedisa, 2008.



### **Semiótica de la imagen:**

- **Metz, Christian.** "Más allá de la analogía, la imagen" e "Imágenes y pedagogía", Barcelona: Ediciones Buenos Aires, 1982.
- **Martine Joly .** "La imagen fija", Biblioteca de la Mirada, Editorial La Marca, 2009.
- **Aumont, Jacques.** "La imagen", Ed. Paidós, 1992.
- **Schaeffer, Jean Marie.** "¿Por qué la ficción?", Le Seuil, 1999.
- **Pierre, Sorlin,** "El siglo de la imagen analógica", Ed. La marca.

### **Sociología del arte.**

- **Francastel, Pierre.** "Arte y Sociología", Paris, ed. Audin, 1948
- **Benjamin, Walter.** "El arte en la época de su reproductibilidad mecánica", Nueva Visión, Bs. As., 1967.
- **Francastel, Pierre,** "Pintura y Sociedad", París, Ed. Audin, 1951
- **Pastoureau, Michel.** "Azul. Historia de un color", Paidós - Contextos, 2011.
- **Amparo Serrano de Haro Soriano,** "Meyer Schapiro, un crítico contradictorio", en "Espacio, tiempo y forma". Serie VII, Historia del arte, 1992.
- **Goodman, Nelson.** "Los lenguajes del Arte", ED. Paidós.

- **Carlón, Mario.** “Imagen de arte/imagen de la información. Problemas actuales de la relación entre el arte y los medios.”. Colección del Círculo, Editorial Atuel, 1994.
- **Foucault, Michel.** “Esto no es una pipa. Ensayo sobre Magritte”. Trad. Francisco Monge. Barcelona: Anagrama, 1981.
- **Croce, B.,** “Historicismo e intelectualismo en la estética”, Estética, ed. cast. Buenos Aires, CEAL, 1971.
- **Schaeffer, Jean Marie,** “La fotografía, una imagen precaria”, Madrid, Catedra, 1990.
- **Breton, André.** Primer “Manifiesto Surrealista”, 1924.

#### **Semiótica de los medios masivos de comunicación:**

- **Benjamín, Walter.** “El arte en la era de su reproductibilidad mecánica”. Editorial Nueva Visión, Buenos Aires, 1980.
- **Carlón, Mario.** “Imagen de arte/imagen de la información. Problemas actuales de la relación entre el arte y los medios.”. Colección del Círculo, Editorial Atuel, 1994.
- **Carlón, Mario, Carlos A. Scolari,** “El fin de los medios masivos”, Ed. La Crujía Ediciones, Edición Buenos Aires, 2009.
- **Traversa, Oscar.** “Producción de sentido en los medios masivos: las transposiciones de la literatura”. Ensayo.

- **Steimberg, Oscar.** “Semiótica de los medios Masivos. El pasaje a los medios de los géneros populares”. Colección del Circulo Atuel, 1998.
- **Verón, Eliseo.** “Está allí, lo veo, me habla”. Revista Comunicativa N° 38, Enonciation et cinéma, Seuil, París, 1983

### **Historia del arte pictórico local:**

- **Sanchez Pórtigo, Elizabhet.** “Maestros de la pintura platense: 18 pintores de la ciudad”. La Plata: La Comuna Ediciones, 2005. Colección Textos del Rescate.

### **Tesis citadas:**

- **José Luis Trullo,** Tesis de Licenciatura “Sobre Maurice Blanchot” Licenciado en Filología de la Universidad de Barcelona.
- **Iván Thays,** Tesis de licenciatura: “El Nuevo Mundo de Bitacorras: Una Nueva Forma de Literatura”, Perú.
- **Stephanie Falla Aroche,** Tesis de licenciatura: “la importancia del Periodismo Digital en la formación de los comunicadores”. España.

### **Sobre Tecnología:**

- **Philippe Quéau.** Director de la división “Sociedad de la información” de la UNESCO. Ensayo publicado en el blog: “Estafeta”. “Virtudes y vértigo de lo virtual”. <http://estafeta-gabrielpulecio.blogspot.com/2011/05/philippe-queau-virtudes-y-vertigos-de.html>

- **Ramón salaverría.** Licenciado y Doctor en Periodismo. Director del Departamento de Proyectos Periodísticos (DPP) de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Navarra. España. Ensayo publicado en su blog. <http://e-periodistas.blogspot.com/>
- **Covadonga López Alonso y Arlette Sére.** “Nuevos géneros discursivos: los textos electrónicos”. Ed Red Iris.2006

**Plataformas digitales de los artistas plásticos:**

<http://ungarofrancisco.blogspot.com/>

<http://sanpoggio.blogspot.com/>

<http://agustinsirai.blogspot.com/>

<http://www.chinomorgante.blogspot.com/>

<http://www.flickr.com/photos/emanuelreyes/>

### Agradecimientos:

A Ulises Cremonte quien supo dirigirme y guiarme en la realización de esta Tesis. A Emanuel Reyes quien además de realizar la pintura de tapa, me otorgó gratuitamente largas clases de Arte. A mis padres, Gloria Rábalo y Rodolfo Reyes, por haberme dado la posibilidad de llegar a esta instancia de la carrera. A los artistas plásticos, quienes admiro y agradezco su entera disposición: Francisco Ungaro, San Poggio, Agustin Sirai, Emanuel Reyes y Chino Morgante. A Graciela Reyes que supo darme su cuota de incentivo mes a mes a través de extensas conversaciones vía mail, además de haber hecho su aporte como filóloga. A Dario Sztajenstrajber por haberme regalado un poco de su pensamiento. Dedico este trabajo a Mauro y a Lola, principal incentivo y razón del deseo de licenciarme.