



## El lugar de la television en las artes visuales

### Descripción

Ese gran contenedor que es la televisión, en el que tienen cabida todo tipo de expresiones, reproduce electrónicamente todas las artes. Dicho de otro modo: la televisión emite imágenes previamente fabricadas. Se desprende de este hecho que antes de poseer cualidades propias, es un aparato que transmite la tradición artística. Una clave de su naturaleza la aporta el cineasta —y después «teleasta»— Jean-Luc Godard: «Cuando los espectadores miran una película en televisión, lo que ven no es un filme sino la reproducción de un filme». Al igual que la televisión toma prestadas del arte sus imágenes, crea otras a partir de la falta de especificidad que le caracteriza. De este modo, podría considerarse la televisión como una manifestación más de las modernas artes aplicadas (publicidad, diseño, multimedia). Pero no sucede así y éste será el propósito del presente ensayo: dilucidar por qué la televisión, en tanto que aparato generador de imágenes y sonidos, ha sido incluida en los medios de comunicación de masas y apartada de las artes visuales. Hay que advertir que el presente artículo se refiere a lo que podría denominarse periodo *clásico*; a saber, la televisión emitida por ondas hercianas y con una vocación generalista. Estas consideraciones no afectarán, en principio, a lo que se entiende hoy por nueva televisión (satélite, digital, canales temáticos, *pay per view*).

### ONTOLOGÍA

En lo que respecta a la ontología de la televisión —difícil de establecer debido a esa condición de vehículo reproductor— algunos teóricos vieron su esencia en la emisión en directo, pero este criterio queda obsoleto en nuestros días, pues la mayoría de los programas se difunden grabados. Otros autores han destacado su carácter de palimpsesto, al ser la programación una rejilla que diariamente desestima anteriores espacios para emitir uno nuevo basado, eso sí, en el mismo esquema. Aunque toda la producción televisiva queda grabada, la televisión es inmaterial en el sentido de que imagen y sonido se pierden en las ondas, raramente vuelven a ser redifundidos, excepción hecha con ciertos programas de culto. Ese carácter de inmaterialidad fue aun más acusado en la genealogía del medio, pues la televisión tuvo que esperar treinta años para que pudiera preservar las imágenes que emitía, hasta la aparición del magnetoscopio en 1956. Esta imposibilidad de poder generar copias no había ocurrido en ningún sistema de imagen mecánica. En cualquiera de los casos, las propiedades que confieren entidad a la televisión parecen estar más vinculadas a las condiciones de emisión que a los elementos formales o expresivos que el medio podía ofrecer. Las peculiaridades aquí expuestas, ¿no guardan acaso relación con conceptos que el arte de hoy maneja? La ausencia de materialidad en la obra, la revisión de estilos anteriores, el tratamiento de lo real, la mezcla de soportes y lenguajes: todas estas intervenciones no afectan exclusivamente al patrimonio del arte, sino al conjunto de imágenes que la cultura visual va almacenando.

En las últimas décadas, los teóricos han empezado a contemplar ciertas obras del medio electrónico como artísticas. Posiblemente, el motivo se deba tanto a los artistas —pintores de formación— que trabajan permanentemente con las tecnologías de la imagen en movimiento (Peter Greenaway, Derek Jarman), como a los artistas plásticos que se acercan al medio televisivo (John Baldessari, David Hockney). El propio Greenaway declaraba: «Simplemente creo que todo artista que merezca este nombre necesita desesperadamente utilizar la tecnología de su época. Hay muchos ejemplos de ello. Canaletto utilizaba un instrumento óptico, Vermeer una cámara oscura, incluso Leonardo utilizaba plomadas y sextantes. Estaba utilizando la tecnología que existía». Pero este acercamiento del pintor a la televisión venía de antes. Quizá el caso más peculiar se encuentre en Lucio Fontana que, junto a un grupo de artistas italianos, firmó el *Manifiesto del movimiento espacial para la televisión* (1952): «Nosotros, los espacialistas, transmitimos por primera vez al mundo, a través de la televisión, nuestras nuevas formas de arte basadas en conceptos espaciales».

Tecnológicamente, el antecedente de las artes electrónicas estaba en la televisión antes que en el vídeo. Pero la aceptación por parte de algunas instituciones del arte ha venido de la mano de la imagen videográfica y no de la televisiva. Ello hace que dicho reconocimiento sea relativo, debido a dos razones. La primera es que sólo aceptan contadas producciones para sí, realizadas en la mayoría de los casos por autores que no pertenecen al medio televisivo. La segunda razón es que no consideran lo que los estudiosos de la televisión definen como su principal propiedad: la continuidad, el «flujo» de segmentos televisivos que difumina la separación entre los programas. Por el contrario, el artista crea, generalmente por encargo, piezas aisladas que luego el programador inserta en la parrilla. El canal francoalemán *Arte* sería un ejemplo. Las mutuas relaciones entre el artista visual y la empresa televisiva han sido resumidas así por John Wyver, productor e historiador de los medios: «Los artistas pueden experimentar y desarrollar sus obras de manera muy distinta a como lo hacen para los circuitos artísticos, y la televisión se enriquece y se desarrolla con las aportaciones de personas que piensan y conciben los programas de manera diferente a la que impera en el medio televisivo».

No es la televisión como industria cultural, ni los profesionales, los que se plantean sus posibilidades creadoras. Correspondería al sistema del arte —galerías, críticos, conservadores, comisarios— considerar, *a posteriori*, su inclusión en el entorno artístico. Este hecho no implica necesariamente que la imagen de la televisión quede incluida en instancia artística alguna. No se trataría, por consiguiente, de encontrar una estética de la televisión, ni de considerarla un arte contemporáneo. Ya Umberto Eco advirtió en los años sesenta que «la experiencia televisiva sugirió desde sus comienzos una serie de reflexiones teóricas suficientes para inducir incautamente a algunos a hablar, como sucede en estos casos, de estética de la televisión».

## IMAGEN TÉCNICA

Es posible, sin embargo, establecer un nexo entre las imágenes que la televisión emite sin una intención artística y el sistema de las bellas artes. El argumento podría ser el siguiente: la historia del arte se desarrolla paralela a los medios con los que cada época cuenta; el turno correspondería ahora a los audiovisuales y a los hipermedia, y hay que reconocer que existe un vínculo manifiesto entre éstos y las formas tradicionales de representación, tanto manuales como mecánicas. De hecho, numerosos movimientos y pintores del siglo XX dejaron constancia, en manifiestos y escritos, de la unión entre los avances de la técnica y el arte, al proclamar una estética de la máquina. (Hasta un Kandinsky llegaría a afirmar que «incluso una concepción mecánica conduce inconscientemente hacia una aventura espiritual»).

El ensayista de arte Giulio Carlo Argan escribe al respecto: «No sólo aquellas imágenes que proceden de la inagotable mina de la antigüedad, sino también aquéllas que dependen de la experiencia sensorial pueden ser recogidas por la imaginación del artista sin orden ni concierto. Están también las imágenes que podríamos llamar *técnicas* y que forman parte del bagaje de nociones que el artista lleva consigo con las herramientas de su trabajo». El concepto de imagen técnica arroja una doble consideración. Mientras el artista se apropia de toda suerte de datos visuales para su iconografía, el inventor de nuevos sistemas reproductivos realiza las imágenes a partir de la tradición artística, quedando aquéllas transformadas por las propiedades del nuevo medio. Este fenómeno ya ocurrió con anteriores inventos; máquinas que, salvando las particularidades de cada una, tenían como referente a la pintura. Véanse, si no, los anteriores procedimientos de fijación de imágenes: las máquinas de dibujar, el grabado, la fotografía, el cine, etc. En suma, la televisión entra a engrosar las industrias de la reproducción y lo hace desde la tecnología y no desde la práctica artística. Capítulo aparte sería revisar cómo los artistas contemporáneos al nacimiento de la televisión, es decir, las vanguardias de los años veinte y treinta, se acercaron a las nacientes «artes de la comunicación», al menos desde la teoría. Si se sigue el proceso de los orígenes institucionales de la televisión, en paralelo a la actitud de las vanguardias artísticas con respecto a la «radiovisión», se observa que ambos eran incompatibles, hasta el punto que el nacimiento de la radiodifusión estatal en la segunda mitad de los años treinta acabó con las esperanzas que los artistas tenían puestas en la radiotelevisión.

Han sido ciertas corrientes artísticas o determinados autores del vídeo Han sido ciertas corrientes artísticas o determinados autores del vídeo —venidos de la pintura o la música—, los que han descubierto motivos en la televisión comercial y los que las han elevado a estatus artístico. Esas imágenes ya producidas (informativos, concursos, debates) son recogidas en sus trabajos y aceptadas por los críticos de arte, mientras que insertadas en el contexto televisivo de la

---

programación son poco menos que despreciadas por esa misma crítica. La extracción de fuentes visuales, antes ignoradas, tuvo ya lugar a finales de los años cincuenta, cuando algunos artistas plásticos adoptaron las anónimas formas de la cultura popular. Era la época en que Roy Lichtenstein afirmaba que el Pop no consistía sino en «ampliar el arte comercial a la pintura».

## MOSAICO

Cuando Marshall McLuhan definía la imagen-televisión como «mosaico», no sólo comparaba los elementos electrónicos (*pixel*) con los componentes del mosaico (teselas), también se refería a la falta de linealidad que ambas representaciones implicaban. «El mosaico no es uniforme, continuo ni repetitivo. Es discontinuo, sesgado y no lineal. Lo mismo que la imagen táctil de la televisión». Se trata de la imagen televisiva en tanto que reflejo de los modos de percepción a los que el ciudadano está sometido. Al antiguo mosaico puede equipararse la imagen de la televisión clásica. Es curioso observar cómo una de las primeras alteraciones que apareció en la posproducción videográfica fue el llamado *efecto mosaico*, consistente en reducir la forma y el color a cuadrángulos. En cualquiera de estas dos señales (luminancia y crominancia) se trata de sintetizar la imagen. La superficie del mosaico es un soporte icónico igual que la pantalla, aunque también son objetos; son «táctiles», como diría McLuhan. Dicha identificación resulta válida en la actualidad gracias a la apariencia objetual —«háptica», en el sentido de tacto visual—que están alcanzando las nuevas imágenes. En otro lugar, McLuhan establecía otra similitud entre técnicas artísticas y medios de masas. Es la semejanza existente entre la diagramación del periódico y el *collage*, de la que afirma: «Fíjese en cualquier página y comprobará que se trata de un *collage*. Es tan evidente que nadie lee una parte del periódico para tratar de entender la otra».

La relación entre el arte y los medios de comunicación masivos no es meramente casual. No hay más que pensar en la cercanía —cronológica y formal— entre el cubismo y el cine. Ambos procedimientos segmentaron el espacio, desafiando la lógica de la representación hasta entonces imperante. La técnica del *collage* y la del montaje cinematográfico podrían verse como soluciones afines ante diferentes medios, soluciones que la televisión ha seguido desarrollando. Siempre, eso sí, dentro de los límites permisibles que los historiadores del arte hayan otorgado a uno y otro procedimiento.

## INTERFERENCIAS

La televisión genera dos tipos de interferencias. Aquéllas producidas por las deficiencias en la transmisión de las ondas y las que se originan entre los diferentes medios de expresión, ya sean las bellas artes o las artes comerciales. Por tanto, una interferencia de orden físico y otra de orden expresivo. Entre ambos tipos igualmente hay vínculos. El vídeo de creación, del que la televisión ha tomado alguno de sus estilemas, utiliza la distorsión con fines creativos: el ruido llega a imponerse sobre la señal nítida y perturba la imagen. Eso que ha venido a llamarse *ruido visual* ha dotado a las imágenes de cualidades plásticas, mientras que los inventores e ingenieros pretendían alcanzar la máxima definición.

En los comienzos y una vez superada la fase tecnológica que originó la visión a distancia, la televisión recogió todas las formas de la cultura popular: revistas ilustradas, cómics, cine, publicidad y, sobre todo, la radio («La televisión tiende a convertirse en una síntesis de la radio y el cine», escribirán Adorno y Horkheimer). Mas no sólo reprodujo sus contenidos, sino que adquirió sus lenguajes. Se trataba de una transferencia de las formas icónicas y sonoras de expresión popular al medio televisivo. La televisión llegó a ser una extensión de todas estas formas. Las interferencias entre los

---

distintos soportes se corresponderían con los contagios sufridos entre las artes tradicionales (Europa) y las artes comerciales (Estados Unidos). Resulta difícil pensar que un reportaje televisivo o un videojuego entronquen, por ejemplo, con la perspectiva renacentista. Aunque si uno mira detenidamente, verá en ellos un compendio —subvertido, eso sí— de todas las imágenes que precedieron a la electrónica.

Debido a las interferencias, a las influencias mutuas, ahora lo importante no es categorizar los distintos tipos de imagen. Las imágenes pictóricas, gráficas, las publicitarias, las magnetoscópicas se confunden de tal modo que únicamente se podría hablar de Imagen per se. No se trataría tanto de hablar de historia del arte como de historia de las imágenes.

## APROPIACIÓN

Los programas de televisión no son arte en sí mismos. Son las imágenes sacadas por el artista las que están destinadas a producir una obra de arte. Por tanto, las posibilidades artísticas de la televisión se encuentran fuera del contexto convencional de la producción, realización y emisión. Así, las imágenes que la televisión capta de los grandes acontecimientos —Tianamen; el juicio y ejecución del matrimonio Ceaucescu; la guerra del Golfo; la muerte de Lady Di—, son susceptibles de convertirse en obras de arte. Los artistas las retoman para su trabajo porque son idóneas y alimentan las últimas tendencias, consistentes por un lado en utilizar como soporte la imaginería de los medios de comunicación, y por otro en buscar temas en lo real. Lo real —en este caso la política— pasa primero por el filtro televisivo, para que después el artista lo siga reelaborando.

Con ello, el sistema del arte retoma estas imágenes con su aura de hecho relevante. Aquí se plantea un problema que Bertolt Brecht ya tuvo con el teatro: «El asunto es si el retratar los sucesos reales puede llegar a convertirse en misión del arte». En esta manipulación de las imágenes —primero por la televisión, después por el artista— se borra la realidad de donde parecen que fueron extraídas. La transformación consiste en un desprendimiento de toda referencia. Las «imágenes traumáticas» que ofrece la televisión quedan despojadas de todo referente y destinadas a un fin para el que no estuvieron concebidas en un principio.

A las prácticas de apropiación y manipulación, le sigue el fenómeno de la autorreflexión: tanto el arte como la televisión de hoy crean una imaginería que se está citando constantemente a sí misma. No cesan de hacer mención al modo de producir sus respectivas imágenes de una manera recurrente; como si ya no quedara otra opción.

## REVALORIZACIÓN

Con el arte Pop surge la práctica antes mencionada en el trabajo de los artistas y que ya tenía precedentes en las vanguardias históricas: la introducción de elementos formales —icónicos, gráficos, sonoros— ajenos a lo artístico y entresacados de la técnica o la ciencia con una finalidad ahora expresiva. Dicha contaminación, también dada en la literatura, fue anunciada por el lingüista Roman Jakobson respecto a la poesía cuando observó que «se percibían e interpretaban como poéticos algunos escritos que no estaban destinados a serlo». En un texto posterior Jakobson volvió a este recurso: «La poeticidad no consiste en añadir una ornamentación retórica al discurso, sino en *la revalorización* total del discurso y de cualquiera de sus componentes (...) Así pues, todo elemento se convierte, en poesía, en figura del discurso poético ». Con ello, se incorporan al arte unas imágenes y unos materiales que provocan la ausencia de subjetividad en la obra. Trabajos más

---

próximos al concepto de copia que a la personalidad creadora del artista. El arte contemporáneo no ha dejado de remitirse a la sociedad de la información, a la iconografía generada por los medios de comunicación. En efecto, la teoría del arte está revisando la influencia de la cultura de masas sobre el arte, y viceversa, las bellas artes en los medios de masas, a través de exposiciones propiciadas desde los museos de arte moderno.

Es una costumbre asimilada que el arte contemporáneo fabrique nuevas imágenes, no sólo a partir de obras reconocidas de las bellas artes (Equipo Crónica), sino de los productos que los medios difunden (el Pop Art británico y americano). Si Pissarro o Degas pintaron a la luz de la fotografía, Rauschenberg o Warhol lo hicieron a la luz del televisor. Y no sólo trasvasaron al lienzo sus imágenes. Lo que practicaron fueron nuevos tratamientos de la superficie pictórica, determinados por las posibilidades de la televisión. Los procedimientos o los soportes utilizados por el arte de hoy para reinterpretar el arte consolidado son los mismos que emplea para absorber las artes comerciales, hasta el punto de adquirir el mismo valor. Es el modelo de la apropiación. Así «los artistas adaptan el vocabulario de la televisión, sus códigos icónicos y efectos especiales, con el fin de alcanzar sus objetivos estéticos para desconstruir el lenguaje vulgar de la televisión. Por el contrario, la televisión consume las innovaciones artísticas para satisfacer el incansable deseo de la audiencia por una nueva y atractiva imaginería».

Las televisiones también tienden a reutilizar sus imágenes de archivo para la elaboración de nuevos programas. Es la tendencia de la actual televisión por recuperar su pasado reciente. Esta «*nostalgia*» por las imágenes y los sonidos históricos refuerza la función de metalenguaje que toda televisión tiene por definición. De nuevo, la televisión, como el arte, habla de sí misma.

## LÍMITES BORROSOS

Lejos de levantar una polémica, irresoluble por otro lado, sobre si ciertas producciones televisuales se acercan a la concepción moderna del arte, éstas se plantean nuevas formas que, posiblemente, autores y conservadores del arte incluyan en los libros y en los museos. En los años setenta, algunas salas y galerías de arte contemporáneo organizaron exhibiciones o abrieron departamentos dedicados al vídeo independiente. Pero esta consideración se aleja del hecho televisivo. El videoarte, tan unido a la televisión por compartir la misma tecnología, tuvo una evolución bien distinta: desde un principio se desarrolló dentro de los mismos círculos artísticos. Así, en 1975, la conferencia de la Asociación de Museos Americanos propone la inclusión del medio videográfico en el museo. Ciertamente está muy lejos la televisión «considerada como una de las bellas artes», pero también lo estaba el cine antes de que el Museo de Arte Moderno de Nueva York impulsara, a partir de 1935, un departamento específico. No consiste en resolver si la televisión es arte o no; se trata de mostrar cómo arte y televisión son signos del imaginario de la modernidad, y presenciar de qué modo la imagen televisiva terminará por aceptarse sin reservas en el seno de la cultura visual.

### Fecha de creación

30/01/2001

### Autor

Alfonso Puyal